



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Kawanabe Kyōsais Rakuga“

Verfasserin

Petra Palmeshofer

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 843

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Japanologie

Betreuer:

Univ.-Prof. Sepp Linhart

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

1. Einleitung	6
2. Kawanabe Kyōsai und seine Zeit	9
2.1 Das Leben Kawanabe Kyōsais (1831-1889) und seine Entwicklung als Künstler	10
2.2 Die Zensur und der japanische Blockdruck zur Zeit Kyōsais	19
2.3 Das Verhältnis Kawanabe Kyōsais zu westlicher und östlicher Karikatur	21
2.4 Buddhistische Höllenvorstellungen zur Zeit Kyōsais	24
3. Die Serie der <i>Rakuga</i>	27
3.1 Titel der Serie	28
3.2 Datums- und Verlegerstempel	29
3.3 Die Serie innerhalb von Kyōsais Œuvre: Sammlungen und Bestände	29
3.4 Aufbau der Serie	30
4. Analyse und Interpretation der einzelnen Bilder	31
4.1 Zivilisation und Erleuchtung der Hölle -	
<i>Jigoku no bunmei kaika</i> 地獄の文明開花	32
4.1.1 Kommentar zum Bild	33
4.1.2 Bildbeschreibung	33
4.1.3 Interpretation	34
4.2 Die Pilgerreise des Sakakibara Kenkichi auf einen Berg -	
<i>Sakakibara Kenkichi yama naka yūkō no zu</i> 榊原健吉山中遊行之圖	41
4.2.1 Kommentar zum Bild	42
4.2.2 Bildbeschreibung	42
4.2.3 Interpretation	43
4.3 Die Monsterschule - <i>Bakebake gakkō</i> 化々学校	49
4.3.1 Kommentar zum Bild	50
4.3.2 Bildbeschreibung	50
4.3.3 Interpretation	51

4.4 Die Erleuchtung des Paradieses -

Gokuraku no bunmei kaika 極楽の文明開化

Viel Wirbel um den Berufswechsel in der Welt des Buddhismus -

Bukkyōkai no tenshoku sawagi 仏教界の転職さわぎ **59**

4.4.1 Kommentar zum Bild 60

4.4.2 Bildbeschreibung 60

4.4.3 Interpretation 61

4.5 Die Erleuchtung des Fudō Myōo - *Fudō Myōō kaika* 不動明王開化 67

4.5.1 Kommentar zum Bild 68

4.5.2 Bildbeschreibung 68

4.5.3 Interpretation 69

4.6 Aesop, erstes Buch, Seite 29, Fabel 98: Die Geschichte um die Liebe eines Löwen -

Isoho-monogatari dai ichi no maki nijūkyū maimē ni iwaku: Shishi renbo banashi

伊蘇普物語第一之卷二十九枚目に曰く獅子恋慕話 **73**

4.6.1 Kommentar zum Bild 74

4.6.2 Bildbeschreibung 75

4.6.3 Interpretation 75

4.7 Die Verwandlung von Armut in Reichtum -

Hinbuku degawari no zu 貧福出替り之圖 **82**

4.7.1 Kommentar zum Bild 83

4.7.2 Bildbeschreibung 84

4.7.3 Interpretation 84

4.8 Aus den Fabeln Aesops, Avian Nr. 15: Die Geschichte um den Verkauf

des Krötenmedikaments - *Isoho-monogatari no uchi: Gama no baiyaku banashi*

伊蘇普物語之内 蝦蟇ノ売薬話 **91**

4.8.1 Kommentar zum Bild 92

4.8.2 Bildbeschreibung 93

4.8.3 Interpretation 93

4.9 Tayū der Hölle – Jigoku Tayū sieht im Traum das Spiel der Knochenskelette

Jigoku-dayū gaikotsu no yūgi o yume ni miru zu

地獄太夫がいこつの遊戯ヲゆめニ見る図	101
4.9.1 Kommentar zum Bild	102
4.9.2 Bildbeschreibung	103
4.9.3 Interpretation	104

4.10 Durchhalten: Geduld - *Shinbō* しんぼふ

4.10.1 Kommentar zum Bild	111
4.10.2 Bildbeschreibung	112
4.10.3 Interpretation	112

4.11 Ein gewisser Trompeter wird zu einem Gefangenen -

<i>Aru rappa no mono toriko ni natte</i> 或る喇叭の者とりこになって	117
4.11.1 Kommentar zum Bild	118
4.11.2 Bildbeschreibung	119
4.11.3 Interpretation	119

4.12 nicht vorhanden

4.13 nicht vorhanden

4.14 Das langhalsige Monster - *Rokurokubi*

ろくろ首 (下絵) - nur Zeichnung vorhanden	122
4.14.1 Kommentar zum Bild	123
4.14.2 Bildbeschreibung	123
4.14.3 Interpretation	123

4.15 Die Auslese der Schüler -

Okina shachū o atsumete waza no jōge o mitamau no zu nari

翁社中ヲ集テ業ノ上下ヲ見玉ウノ圖なり	127
4.15.1 Kommentar zum Bild	128
4.15.2 Bildbeschreibung	129
4.15.3 Interpretation	129

5. Abschließende Interpretation der gesamten Serie und weitere Ergebnisse	136
6. Resümee	143
7. Bibliographie	146
7.1 Literaturverzeichnis	146
7.2 Abbildungsverzeichnis	169
8. Lebenslauf	171
9. Summary	173

Vorwort

Ich möchte zunächst meinen Eltern und meiner Familie insgesamt für ihre Geduld und Unterstützung danken, ohne die es nicht möglich gewesen wäre, diese Arbeit fertigzustellen, weiters all den Professoren, die mich über die Jahre hinweg auf verschiedenste Art und Weise unterstützt, ermutigt und motiviert haben, das alles zu schaffen, besonders erwähnen möchte ich hierbei Prof. Sepp Linhart und Dr. Noriko Brandl, Prof. Wolfram Manzenreiter und Dr. Susanne Formanek, außerdem Prof. Franz Römer, Dr. Sonja Schreiner, Mag. Nieves Anna Čavić-Podgornik, Mag. Margarita Massanés Vilaplana, Mag. Annie-Paule Longatte, Prof. Kurt Smolak, Dr. Hildegrund Müller, Prof. Erich Woytek, Prof. Michael Metzeltin, Mag. Dona Mark und *last but not least* Prof. Velizar Savtchov-Sadovski.

Meinen Studentinnen und Studenten, Schülerinnen und Schülern und all meinen Freunden

1. Einleitung

Im Angesichte einer Kultur, die aufgrund von Erdbeben, Tsunamis, Vulkanismus und Taifunen trotz modernster Technik und Industrie in ständiger Gegenwart des Todes lebt, mehr noch als manch andere Kultur der Erde, ist die außergewöhnlich große Zahl an übernatürlichen Wesen aller Art, Geistern, Dämonen, Gespenstern, Ungeheuern und allerhand Fabelmischwesen in der Mythologie, der Glaube an sie und die ausgeprägte Vorstellung über das Jenseits, ein Leben nach dem Tode, eine natürliche, aber auch höchst interessante Entwicklung.¹

Auch wenn wir uns viele Naturvorgänge mittlerweile wissenschaftlich erklären können, wir bis ins tiefste Innere der Zelle vorgedrungen sind und bereits dabei sind, uns die Natur nach unseren Wünschen zu manipulieren, sind wir dennoch, sei es uns selbst oder sei es einer höheren Macht, schlussendlich hilflos ausgeliefert und noch weit davon entfernt, die Wahrheit über unsere Existenz zu erfassen, falls das überhaupt jemals möglich sein sollte. Diese tiefe Einsicht und Unsicherheit über das Leben birgt die Weisheit der japanischen Religion, einer Kombination von Shintoismus, Buddhismus und alter Naturreligion. Ist Respekt vor der Natur und Zweifel nicht besser als Gier und die Hybris, alles unter Kontrolle zu haben, die noch immer zu einer Katastrophe mit unberechenbarem „Kollateralschaden“ geführt hat? Kunst, Religion und Philosophie eröffnen uns die Möglichkeiten, die Welt zu hinterfragen und aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu sehen und zu ungewöhnlichen Lösungen zu gelangen, die sonst in der Realität nicht möglich wären. Eine der faszinierendsten Eigenschaften der japanischen Kultur erschien mir immer ihre Fähigkeit zur Kombination von scheinbar un kombinierbaren Dingen zu einer Einheit, wie etwa einer Religion, die bereits eine Kombination ist, mit hochmoderner Technologie und logischster Mathematik.

Das erste Interesse, sich mit Ukiyo-e zu beschäftigen, weckte ein Vorlesungszyklus der Kunstgeschichte an der Uni Wien in Kombination mit der Ausstellung des MAK in den Jahren 2005 und 2006, worauf zwei Seminararbeiten, eine zu dem Thema Oiwa und eine zu den weiblichen und männlichen Geistern, entstanden.²

Auch in Europa gibt es den Glauben an das Übernatürliche oder zumindest die Faszination darüber, die in der Kunst und Literatur ihren Niederschlag findet und Science Fiction und Fantasy Romane dienen als Orakel einer Zukunft, die bereits begonnen hat und interessanter

¹ Addiss (1985a):18-29, Casal (1958):114-129, Dawson (1992): 93, Graf (1925): 1-63, Kondo (1980): 7, Suwa (1997): 34-43 und Tanaka (1997): 44-47, Ishikawa (1997), Iwasaka (1994): 13, Lewinsky-Sträuli (1989): 9-12.

² Palmeshofer (2007, 2008).

Weise teilweise Realität geworden ist. Kann also, was einmal gedacht wurde, wirklich nicht zurückgenommen werden?³ Seit Jahrhunderten versuchen sich Menschen das zu erklären, was sie nicht oder noch nicht verstehen können, aber es gibt bei weitem nicht so viele verschiedene Gestalten in den jeweiligen Ländern wie in Japan. Vielleicht machen Fantasie und Ideenreichtum, die Neugierde an der Realität wecken, technologische Hochentwicklung erst richtig möglich.

All diese Gedanken und Überlegungen im Kopf wird sich diese weitere Arbeit mit dem Werk des Kawanabe Kyōsai befassen, genauer gesagt seiner Serie *Rakuga*, in welcher er sich über die Modernisierungsbestrebungen der Meiji-Regierung lustig macht, die seiner Meinung nach Teile der japanischen Religion und Identität im Begriff waren auszulöschen. Aufgrund seiner als Genie *sui generis*, der ja die beste Ausbildung genossen hatte und auf vielen Gebieten brillierte, bestens gelungenen Scherze, die er manchmal aber gar zu weit auf die Spitze trieb, wurde er Opfer der Zensur und unter anderem sogar eingekerkert.

Was die Literaturlage betrifft, wenn man sich ein wenig mit dem Thema beschäftigt hat, so erkennt man, dass es viele Werke gibt, die sich allgemein mit seinem Leben befassen und auch mit seinen Kunstwerken, aber kaum solche, die sich genau mit einem bestimmten Bildzyklus oder einer Serie auseinandersetzen oder einem bestimmten Motiv, das wiederkehrt. Es gilt wissenschaftliche Ordnung und Übersicht in eine Publikationsvielfalt zu bringen und noch weiter in die Tiefe zu gehen bei interessanten Einzelaspekten.⁴

Daher ergibt sich meine folgende Fragestellung, die ich in dieser Arbeit beantworten möchte: Wie setzt Kawanabe Kyōsai japanische Vorstellungen des Übernatürlichen, des Dämonischen, Gespenstischen und des Lebens nach dem Tode in seiner Serie der *Rakuga* ein, um Kritik an Reformen der Meiji-Regierung zu üben?

Die einzelnen Bilder sollen untersucht werden nach Inhalt, Aufbau, Beschreibung, Farbkomposition, Maß, Technik, Entstehungszeitpunkt, Hintergrundinformation und Interpretation. Sekundärliteratur soll das Dargestellte erläutern und erklären. Dabei möchte ich nach Art eines Philologen methodisch so vorgehen, dass ich zuerst - anstatt wie üblich zu einem Text - hier zu jedem Bild eine Art kurzen Kommentar erstelle, in dem Maß und Entstehungszeitpunkt und weitere nützliche Informationen zum Bild zusammengefasst aufgelistet werden, dann das Bild beschreibe und schließlich den Inhalt und Aufbau des

³ Dürrenmatt (1986).

⁴ Clark (1993, 1996), Oikawa (1992, 1996), Jordan (1993, 1997), Roberts (1980) und Yasumura (2008).

Bildes interpretiere ebenso wie die Farbkomposition und Perspektive und zu guter Letzt werde ich Hintergrundinformation und eigene Interpretation liefern.

Werfe ich einen Blick auf die Bilder, so kommen mir einige weitere Fragen in den Sinn, die ich hoffe ebenfalls in meiner Arbeit beantworten zu können: Welche Vorbilder hatte Kyōsai in der Darstellung der Dämonen und wie verbindet er diese mit seinen eigenen Vorstellungen? In wie weit ist er bei der Herstellung solcher Dämonendrucke von der Kanō-Malerei beeinflusst? Warum wählte Kyōsai gerade diese fantastischen Jenseitsvorstellungen aus, um durch Karikatur zu kritisieren und humorisieren? Welche Einflüsse kamen aus der westlichen Kunst und Literatur? Warum verwendet er gerade in dieser Serie auch Geschichten aus den Fabeln Aesops? Wie ist die Serie in seinem Œuvre einzuordnen? Werden in seinen anderen Serien ähnliche Bildthemen verwendet und wie werden diese dargestellt?

Aus der bisherigen Lektüre ergeben sich für mich folgende Hypothesen zu solcherlei Fragen:

1. Kawanabe Kyōsai kombinierte den Stil Kuniyoshis, der Kanō-Maler und Zeichnungen westlicher Anatomie zu der Darstellung des Übernatürlichen in nie gekannter Intensität und führte sie zu einem letzten Höhepunkt.
2. Er verband buddhistische Ikonenmalerei mit Humor, ohne dabei respektlos zu sein, um japanische Tradition zu verteidigen. Vielleicht war er nicht grundsätzlich gegen Modernisierung, aber er kritisierte vor allem die Art und Weise, wie die Meiji-Regierung vorging.
3. Kyōsai wählte bewusst Figuren aus dem Jenseits, um das Thema des Todes mehr in den Mittelpunkt zu rücken. Er will uns darauf aufmerksam machen, unser Leben sinnvoll zu nutzen, solange wir es haben. Ist nicht kleinliche Streiterei angesichts dessen, dass wir jederzeit sterben können, wahrlich lächerlich?

Karikatur ist in allen Kulturen der Welt an sich ein Streitthema: Will sie provozieren oder angreifen? Oder ist sie in Wirklichkeit nicht sogar auch eine Form der Hochachtung und Verehrung? Karikatur belebt die Diskussion und schärft den Blick für das Wesentliche.

2. Kawanabe Kyōsai und seine Zeit

Im Jahr 1854, als Kyōsai die Kanō-Schule verließ, um ein Leben als unabhängiger Künstler zu verfolgen, sah sich das Shogunat gezwungen, ein Abkommen mit Commodore Matthew Perry zu unterzeichnen und Japan für die Außenwelt zu öffnen. Nach einem kurzen Bürgerkrieg zwischen Gegnern der Öffnung und Reformwilligen, 1868-1869, setzten die siegreichen Reformer 1867 den 14-jährigen Meiji-Kaiser ein. Die Landung der amerikanischen Flotte unter Commodore Perry 1853 und die in den folgenden Jahren durch den Abschluss ungleicher Verträge mit den westlichen Mächten erzwungene Öffnung des Landes beschwor eine außenpolitische Krise herauf, die die schwelenden innenpolitischen Konflikte zur Entscheidung brachte. Eine Allianz oppositioneller Feudalfürsten betrieb die Ablösung der Regierung der Tokugawa-Shōgune durch eine Samurai-Clique in der sogenannten „Meiji-Restauration“ von 1868, die formal die Herrschaft des japanischen Tennō 天皇 wiederherstellte. Nach dem Vorbild der westlichen Nationen betrieb diese Samurai-Oligarchie, die die Macht übernommen hatte, den Umbau Japans zu einem modernen Industriestaat mit einem schlagkräftigen Militär. Die Kanō-Maler verloren durch die Restauration ihre wichtigsten Patrone. Nicht wenige mussten unter diesen Umständen anderweitig Beschäftigung suchen. Häufig wechselten sie in das lukrative Genre des Farbholzschnitts, dessen Kaufmannskundschaft von den politischen Ereignissen nicht unmittelbar betroffen war. Durch die Meiji-Restauration erfolgte die Schaffung einer neuen zentralisierten Verwaltung, mit dem Ziel, das Land unter den Schlagworten „Zivilisation und Erleuchtung“ *bunmei kaika* 文明開化 und „Reiches Land, starke Armee“ *fukoku kyōhei* 富国強兵 zu modernisieren. 1889 trat die neue Konstitution in Kraft, das konservative System einer repräsentativen Demokratie nach dem Modell des imperialen Deutschland. Mehr als die Europäisierung jedoch bewiesen die militärischen Siege in China 1894-1895 und in Russland 1904-1905 die Schnelligkeit der Modernisierung Japans in nur einem halben Jahrhundert. Die 35 Jahre von Kyōsais Spätphase und Karriere korrespondierten genau mit der Zeit der ersten Krise und der chaotischen Umwandlung der japanischen Identität von einem nach innen gerichteten feudalen Regime zu einer nach außen gerichteten Weltmacht: es war die Zeit von atemberaubenden Veränderungen im Denken, den Institutionen und der Technologie, der Art, wie sie seit der Adaption der chinesischen Tang Kultur im 7. und 8. Jahrhundert nicht mehr passiert war.⁵

⁵ Clark (1993): 13, Suzuki (1981): 88, Schack (1968): 8-9.

Einige traditionelle Schulen, wie Kanō 狩野, Nanga 南画 und Shijō 四条, versuchten die traditionelle Malerei auch zur Meiji-Zeit so fortzusetzen, als ob nichts passiert wäre. Aber dies dauerte nur noch eine Generation lang an, als man schließlich in die allgemeine Schule des Nihonga 日本画 (japanische Art der Malerei) und westliche Stile einteilte. Die westliche Ölmalerei wurde nach und nach wichtiger, aber ihre Beliebtheit fluktuierte stark, wie auch die der restlichen westlichen Malerei, die nicht ohne weiteres sofort angenommen wurde. In den späten 1870er Jahren entstand eine Bewegung, die versuchte die besten traditionellen Schulen zu erhalten, indem man sie mit bestimmten westlichen Elementen der Malerei belebte und so wurde Nihonga eigentlich zu einer synthetischen Mischung aus West und Ost. Viele Blockdruckkünstler nahmen die Modernisierung als Thema in ihren Drucken auf und stellten als neutrale Beobachter westliche Gebäude, Eisenbahnen, Kleidung und den Kult um den Kaiser dar, was die optimistische Stimmung des Mainstreams wiedergab. Andere, wie beispielsweise Kobayashi Kiyochika 小林 清親 (1847-1915) waren stärker von den westlichen Stilen beeinflusst und experimentierten mit chromographischem Chiaroscuro und der Tiefenperspektive in ihren Darstellungen von Städten. Aber sogar Tsukioka Yoshitoshi 月岡 芳年, konservativ in seinen Einstellungen und skeptisch der Modernisierung gegenüber, nahm in seinen Bildern emotionalen Realismus und einen sehr dramatischen persönlichen Zeichenstil an, der bestimmte westliche Elemente beinhaltete. Wie passt nun Kyōsai in diese Welt der neuen Stilrichtungen und Ideologien, die miteinander im Widerspruch stehen?⁶

2.1 Das Leben Kawanabe Kyōsais 河鍋暁斎 (1831-1889) und seine Entwicklung als Künstler

Viel Information über das Leben des Künstlers erhalten wir aus dem *Kyōsai-gadan* 暁斎画談, ein von ihm 1887 illustriertes Buch, die erste japanische (Selbst-)Biographie eines japanischen Künstlers⁷, das auch viele Anekdoten enthält wie beispielsweise, dass Kyōsai schon mit drei Jahren seine erste Skizze nach der Natur gemacht habe, einen Frosch, oder dass er mit neun Jahren den Kopf eines Leichnams, der im Fluss trieb, herausfischte, um ihn zu zeichnen, oder lebendige Karpfen.⁸ 1860 skizzierte er sogar den Kopf seiner toten zweiten Frau, Otose お登勢, woraus er später ein Geisterbild machte.⁹ Die Faszination, die Kyōsai für alle entsetzlichen Aspekte der Welt, für Angst vor dem Tode, Geister und Dämonen schon als

⁶ Clark (1993): 13-16.

⁷ Goldman (1988): 179, Schack (1968): 5, Conder (1911): VIII und vor allem Waseda (2011).

⁸ Oikawa (1996): 31-32, Conder (1911): 1-2.

⁹ Clark (1993): 30 bzw. 69.

Kind empfand, blieb sein ganzes Leben lang erhalten.¹⁰ Der Text des *Gadans* 画談 wird Baitei Gasō 梅亭 金鷲 zugeschrieben, die Illustrationen sollen von ihm selbst stammen. Es gibt auch ein Bilder-Tagebuch *e-nikki* 絵日記, wahrscheinlich von Kyōsai selbst gezeichnet über jeden Tag seines Lebens, das aber nur fragmentarisch vorhanden ist. 1899 stellte Iijima Kyoshin 飯島 虚心 sein Manuskript *Kawanabe Kyōsaiō-den* 河鍋暁斎翁伝 fertig, das Kyōsais Reisen verfolgt und die interviewt, die ihn gekannt hatten, und versucht, die Fakten des 画談 *Gadans* zu verifizieren. Weiters ist das Werk des englischen Architekten Josiah Conder zu nennen, der ein Schüler des Künstlers war und wie ein Augenzeuge von den Arbeitsmethoden des Künstlers berichtet.¹¹



12



13

Kawanabe Shūzaburō 河鍋 周三郎, der sich später Kyōsai 暁斎 nannte, wurde am siebten Tag des vierten Monats im zweiten Jahr der Ära Tenpō 1831 (1830-1844), in Koga, Provinz Shimōsa (heute: Präfektur Ibaraki) geboren. Sein Vater Kai Kiemon 甲斐喜右衛門¹⁴, zweitältester Sohn eines reichen Reishändlers, war in die Schicht der Samurai adoptiert worden, welche in der Edo-Zeit (1600-1868) die Verwaltungsbeamten und politischen Funktionsträger des Landes stellte. Seine Mutter war die Tochter der Familie Mita, Lehnsleute der Familie Matsudaira aus dem Han Hamada (Provinz Iwami, heute Präfektur

¹⁰ Schack (1968): 6, Oikawa (1996): 32, Conder (1911): 3, Yasumura (2008): 118.

¹¹ Clark (1993): 16, Conder (1911), Yasumura (2008): 150-159.

¹² Abb. 1: Clark (1993): 3.

¹³ Abb. 2: Guimet (1883): 189.

¹⁴ Segi (1982): 23.

Shimane). Im Jahr nach seiner Geburt, Tenpō 3, zog die Familie nach Edo, dem späteren Tōkyō. Diese Metropole blieb jahrelang Wirkungsstätte und Inspiration Kyōsais.¹⁵

Die Jahre seiner Kindheit waren geprägt von dem Versuch der Regierung, die wirtschaftlichen Probleme der Samurai in den Griff zu bekommen und die ökonomische Abhängigkeit von den wohlhabenden Kaufleuten zu überwinden. Kaufleute nahmen hinter Bauern und Handwerkern die niedrigste soziale Stellung ein und waren von politischer Mitbestimmung ausgeschlossen. Sie übten aber einen gewaltigen Einfluss auf die wirtschaftliche Entwicklung aus und bestimmten durch ihren Reichtum auch die urbane bürgerliche Kultur in den großen Städten Edo, Ōsaka und Kyōto. In den Kabukitheatern und Vergnügungsvierteln schufen sie einen eigenen, von der Kultur der Samurai weitgehend freien Lebensraum. Diese „fließende vergängliche Welt“ *ukiyo* 浮世 war ab dem Ende des 18. Jahrhunderts fast einhundert Jahre lang Schauplatz und Thema der Unterhaltungsliteratur und des Farbholzschnitts Ukiyo-e 浮世絵. In Shūzaburōs Jugend erlebte diese „bürgerliche“ Edo-Kultur unter den Holzschnittmeistern wie Katsushika Hokusai 葛飾 北斎 (1760-1849) und dem großen Beschreiber der japanischen Landschaft Andō Hiroshige 安藤 広重 (1797-1858) einen letzten großen Höhepunkt.¹⁶

Da man schon früh seine Begabung erkannte, wurde Shūzaburō bereits um 1837 (Tenpō 8) mit sieben Jahren für einige Zeit von dem Holzschnittmeister Utagawa Kuniyoshi 歌川 国芳 (1798-1861) im Zeichnen unterwiesen. Kuniyoshi, der als Exzentriker galt und gerne übernatürliche Erscheinungen und Karikaturen darstellte, darunter auch Tiere, die menschliches Verhalten persiflieren, hat Kyōsais Motivwahl tiefgehend beeinflusst: Tierdarstellungen sind in seinem humoristischen Œuvre vorherrschend.¹⁷ Kyōsai ging auf zwei Arten vor, um ein Motiv einzufangen: einerseits beobachtete er ein Tier, das er zeichnen wollte, genau und studierte seine Bewegungen, um es dann aus dem Gedächtnis heraus wiedergeben zu können und so zu einem Standardrepertoire zu kommen, andererseits skizzierte er direkt vom lebenden Objekt (*shasei* 写生). Bei Kuniyoshi 国芳 habe er die plötzliche Bewegung des Körpers und aller seiner Glieder beobachten gelernt.¹⁸ Bald jedoch musste er das Studio verlassen, weil sein Vater das Studium bei einem Ukiyo-e Meister mit

¹⁵ Clark (1993): 18, Osterloh-Gessat (1997):14, Segi (1982): 23, Suzuki (1981): 88, Conder (1911): 1.

¹⁶ Fahr-Becker (2000): 17-20.

¹⁷ Goldman (1988): 179 und 178, Segi (1982): 23.

¹⁸ Clark (1993): 19 und 30, Kawanabe (1880), Schack (1968): 6, Conder (1911): 2.

edokko 江戸っ子-Charakter, das heißt dem Charakter „eines waschechten Bewohners der Stadt Edo“, für einen Samurai-Sprössling als unpassend empfand.¹⁹

Seine eigentliche Ausbildung erhielt er daher unter den Malern der Kanō-Schule 狩野派 von Maemura Towa 前村 洞和 ab dem Jahr Tenpō 11. Kanō-Maler wurden traditionell von Shōgun und Daimyō protegiert, erhielten in der Regel alle öffentlichen Kommissionen der Regierung und vertraten die Position einer repräsentativen, orthodoxen Malerei, die auf chinesischen Vorbildern basierte. Ab 1840 studierte Kyōsai zunächst dann unter Kanō Tōwa Aitoku 洞和 愛徳 und schließlich unter Kanō Tōhaku Norinobu 洞白 陳信 ab dem Jahr Tenpō 12, der zu den niedriger gestellten Malern im Dienst des Shōgun (*omote eshi* 表絵師) zählte. Acht Jahre lang lernte er von diesem die aufwendige, kontrollierte Technik und feinteilige Malweise der Kanō-Schule. Zugleich eignete er sich durch das Kopieren von Vorlagebüchern (*funpon* 粉本) nach den Werken alter Meister ein Standardrepertoire von mythologischen und historischen chinesischen Figuren sowie Blumen- und Vogelmotiven an, darunter viele Raben.²⁰ Kyōsai studierte also viele Arten von Malerei, wie das *Gadan* 画談 zeigt, buddhistische Malerei und chinesische Malerei und noch ältere und er kopierte auch viele Ukiyo-e Meister.²¹ 1849 erhielt Kyōsai anlässlich des Abschlusses seiner Ausbildung die Namen Tōiku Noriyuki 洞郁 陳之 verliehen, die jeweils ein Zeichen des Namens seines Lehrers enthalten. Im folgenden Jahr wurde er in die Familie des Kanō-Malers Tsuboyama Tōzan 坪山 洞山 adoptiert, der in Edo im Dienst des Daimyō stand. Zwei Jahre später brachen die Beziehungen zur Kanō-Schule ab, wohl weil Kyōsai sich nicht länger den Beschränkungen in einer Malwerkstatt unterwerfen konnte und ihm der Mangel an Selbstständigkeit und die Nötigung zur Unterwürfigkeit eines Hofmalers zuwider waren. Doch er verehrte Zeit seines Lebens sowohl Kuniyoshi 国芳 als auch die Kanō-Maler.²² Daraufhin musste er sich seinen Lebensunterhalt mit Gelegenheitsarbeiten verdienen. Finanzielle Schwierigkeiten und wechselhafte Karrieren waren für japanische Maler in der Mitte des 19. Jahrhunderts jedoch keineswegs ungewöhnlich. Vom wirtschaftlichen Niedergang der Samurai-Klasse waren vor allem die Kanō-Maler betroffen.

Nach dem großen Erbeben in Edo 1855 entwarf Kyōsai seinen vermutlich ersten Holzschnitt, die Illustration für ein Flugblatt des Unterhaltungs-Schriftstellers (*gesakusha* 戯作者) Kanagaki Robun 仮名垣 魯文. Über seine Aktivitäten in den folgenden Jahren wissen wir

¹⁹ Oikawa (1996): 28-29.

²⁰ Segi (1982): 23, Roberts (1980): 100, Clark (1993): 19, Conder (1911): 3.

²¹ Oikawa (1996): 29, Waseda (2011).

²² Schack (1968): 8, Clark (1993): 19, Conder (1911): 3.

fast nichts. Ab 1857 (Ansei 4 安政四) war er als selbstständiger Maler und Graphiker soweit etabliert, dass er Okiyo お清, eine Tochter des Rinpa-Malers Suzuki Kiitsu 鈴木 其一, die aber bereits 1859 stirbt, heiraten konnte und so gleichzeitig seinen Horizont um die Kenntnis eines besonderen Malstils erweiterte.²³ Daraufhin heiratete er Tose. In diesen Jahren soll er die Produktion von Karikaturen *giga* 戯画 und humoristischen Bildern *kyōga* 狂画 im Stil des Mönchsmalers Toba Sōjō 鳥羽 僧正 (1053-1134) begonnen und den Künstlernamen Seisei Kyōsai 惺々 暁斎 angenommen haben. Zunächst schrieb er ihn jedoch mit dem auch in dem Begriff *kyōga* 狂画 enthaltenen Zeichen, welches 狂 „verrückt“ bedeutet.²⁴

1860 wird sein Sohn Shūzaburō geboren (später Kyōun), Tose stirbt und auch sein Vater Kiemon stirbt noch im selben Jahr. Um das Jahr 1860 verlegte er sich mehr und mehr auf das Entwerfen von Farbholzschnitten. In den folgenden Jahrzehnten entstanden zahlreiche Einzelblätter, Serien und illustrierte Bücher im Stil des Ukiyo-e, während im letzten Jahrzehnt seines Lebens wieder die malerische Produktion überwiegt. Obwohl das Entwerfen von Farbholzschnitten als unvereinbar mit dem Status eines Kanō-Malers galt, prägt das Nebeneinander beider Stile Kyōsais gesamtes Œuvre. 1862 stirbt sein älterer Bruder Kai Naojirō. Zwischen 1863 und 1866 veröffentlichte er die hauptsächlich populäre Sprichwörter illustrierende Serie „Hundert Zeichnungen Kyōsais“ *Kyōsai hyaku zu* 暁斎百図, herausgegeben von Wakasaya, die ihm zum Durchbruch verhalf. In den Arbeiten dieser Zeit kritisierte er zunehmend die Regierung, die weder für die wirtschaftlichen Schwierigkeiten des Landes noch auf die Herausforderung durch den Westen eine Antwort fand. 1864 brachte er eines der Holzschnitt-Triptycha „Elegantes Bild der großen Frosch-Schlacht“ *Fūryū kawazu daikassen no zu* 風流蛙大合戦の図 heraus, ein Bild, das sich über den Feldzug des Shogunats gegen Chōshū lustig machte, was verboten wurde. Er war wohl auch beeinflusst vom Abt Toba Sōjo, wie seine Bilder „Furzschlacht“ *Hōhi kassen emaki* 放屁合戦絵巻 von 1867 und „Schlacht der Dachse und Hasen“ *Kachikachi yama* かちかち山 von 1868 zeigen. 1867 heiratet er Chika 近 und 1868 wird seine Tochter Toyo (später Kyōsui 暁翠) geboren.²⁵ Unter seinen ersten *kyōga* 狂画 waren auch die 40 Bilder des Albums „Eine Reise um die Hölle und das Paradies“ *Jigoku gokuraku meguri zu* 地獄極楽めぐり図, komplexe Parodien des urbanen Lebens. 1870 wurde er angeblich beim Malen von Karikaturen auf einer Malparty festgenommen und zu einer Gefängnisstrafe, Hausarrest und 50 Stockschlägen

²³ Suzuki (1981): 88, Schack (1968): 8-9.

²⁴ Clark (1993): 20, 186.

²⁵ Clark (1993): 20-21, 60, 186, Yasumura (2008):125, 94-95, Oikawa (1996): 120-121, Yoshida (1987): 1-3.

verurteilt.²⁶ Sein humorvolles Temperament und sein spitzer Pinsel hatten ihn in Schwierigkeiten gebracht. Er änderte daraufhin das erste Zeichen seines Künstlernamens von „verrückt“ *kurui* 狂い zu „Tagesanbruch / Erleuchtung“ *akatsuki* 暁. Seine Verhaftung half aber nur seine Bekanntheit noch mehr zu steigern und er etablierte seinen Ruf als unkonventioneller rebellischer Exzentriker *kijin* 奇人. Im Allgemeinen hasste es Kyōsai 暁斎 mit Beamten zu verkehren und sein Kreis von engen Trinkgefährten machte ungefähr sechs oder sieben Leute aus: den Maler Kobayashi Eitaku 小林永濯, den Schmied Kurihara Nobuhide 栗原 信秀, den Samurai Sakakibara Kenkichi 榊原 健吉, den Kalligraph Namino Tōsuke 浪野 東助, die Romanautoren Kanagaki Robun 仮名垣 魯文 und Mantei Ōga 万亭 応賀. Seine Patrone aus der Aristokratie waren Tokugawa, Matsudaira, Kuroda, Doi, Kamei, Sōma, der reiche Kaufmann Katsuta, die Papierverkäufer Kinkadō, Haibara und Imai, und schließlich der Sake-Händler Kajima Seibei.²⁷ Gemeinsam mit dem populären Schriftsteller Kanagaki Robun 仮名垣 魯文 schuf er eine Karikatur in einem Stil, der *kyōga* mit den Cartoons von Charles Wirgman mischte, für die Zeitschrift *Japan Punch*, Vorläufer der 團團 珍聞 *Marumaru Chinbun*. Er illustrierte Werke des Schriftstellers Mantei Ōga (1818-1890), der ebenfalls aus einer Samurai-Familie niedrigen Ranges stammte. Ōga kritisierte die Politik der neuen Regierung, die unter der Parole „Zivilisation und Aufklärung“ *bunmei kaika* 文明 開化 die Modernisierung Japans nach westlichem Vorbild propagierte. In Karikaturen der bedingungslosen Verwestlichung fand Kyōsais spitze Feder ein bevorzugtes Objekt und seine Affinität zu satirischer Überzeichnung ein geeignetes Ventil. Darüber hinaus war er als Illustrator für die Zeitungen dieser Zeit tätig. 1872 illustrierte er sehr witzig und einfallsreich eine Übersetzung der Äsopischen Fabeln und malte einen Vorhang für ein Theater in Tōkyō.²⁸ 1872 war aber auch das Jahr, in welchem seine Mutter starb.²⁹ 1873 war er sogar mit einem Bild in der Wiener Weltausstellung vertreten.

Ab 1876 kam Kyōsai auch mit Diplomaten und Ausländern im Dienst der japanischen Regierung zusammen, zunächst Émile Guimet, der im Auftrag der Regierung seines Landes Asien bereiste und begleitet war von dem Illustrator Félix Régamey. Freundlich aufgenommen gaben sie in ihren „Reiseerinnerungen“, *Promenades Japonaises*, von dem Zusammentreffen Kunde und verbreiteten den Namen Kyōsais in Europa.³⁰ Weitere

²⁶ Schack (1968): 9, Clark (1993): 22, Kamii (2008): 70-71.

²⁷ Conder (1911): 7-8, Clark (1993): 27.

²⁸ Schack (1968): 9, Clark (1993): 23-24, Botsman (2005): 165-172.

²⁹ Clark (1993): 187.

³⁰ Guimet (1883): 179-192, Kamii (2008): 71.

Ausländer, wie Ernest Fenolosa 1878, William Atkinson, William Anderson und der englische Künstler Mortimer Menpes, der deutsche „Japanarzt“ des Meiji-Kaisers und Sammler Erwin Baelz, in dessen Objekt-Sammlung sich allein 20 Rollbilder und Gemälde von Kyōsai befanden³¹, und der englische Architekt Josiah Conder, der 1881 Kyōsais Schüler wurde³², einer der Gründerväter westlicher Architektur in Japan war, und Francis Brinkley, der ihm dolmetschte, wenn Ausländer kamen, folgten. Francis Brinkley soll ihn sogar so oft besucht haben, dass Kyōsai aufhörte, seinen Freund zu malen und stattdessen einen Karikatur-Stempel von ihm anfertigte, ebenso von Conder.³³ Josiah Conder bekam 1883 den Künstlernamen Kyōei 暁英 von ihm: *kyō* 暁 von Kyōsai 暁斎 und *ei* 英 von *eikoku* 英国, England.³⁴ Mit den beiden Engländern hatte er in seinen letzten acht Lebensjahren den intensivsten Kontakt.³⁵ Erwin Baelz kannte Kawanabe Kyōsai persönlich, erwähnt ihn auch in seinen Tagebuchnotizen bzw. Briefen, die auszugsweise von seinem Sohn Toku Baelz (1889-1945) im Jahr 1930 unter dem Titel *Erwin Baelz. Das Leben eines deutschen Arztes im erwachenden Japan* herausgegeben wurden, aber nichts wird vermerkt, wie, wann und aus welchem Anlass er Malereien von Kyōsai erwarb oder erhielt. Vielleicht hatte er Kyōsai auch als Arzt behandelt und als Honorar einige Bilder und Zeichnungen erhalten.³⁶

Kawanabe Kyōsai lebte in einer Zeit des Wandels und einer Zeit intensiver Beziehungen Japans mit der westlichen Welt nach einer langen Abschottung nach außen hin. Symbolisch steht dafür das Rokumeikan 鹿鳴館, für das Scheitern der Politik der Revision der Verträge mit den Westmächten und das Identitätsproblem einer ganzen Epoche.³⁷ Es wurde zur Unterbringung ausländischer Gäste des Außenministers Inoue Kaoru 井上 馨 von dem berühmten Architekten Josiah Conder designt, der einige wichtige Gebäude für die Aristokratie und die Verwaltung der Regierung konstruierte. Dieser war einer der ersten Architekten, die ausdrücklich von der Meiji-Regierung eingeladen worden waren und wurde mit nur 25 Jahren Professor einer japanischen Universität. Er errichtete an die 50 Gebäude westlichen Stils, im Falle des Rokumeikan 鹿鳴館, dem Prachtpalast im „Renaissance-Stil“, ließ er sich unter anderem vom Orientalismus beeinflussen. In diesem Gebäude fanden politische Versammlungen und Tänze statt. Die Verwestlichung sollte sich nicht nur auf die Organisation der Verwaltung beziehen, sondern auch auf Tischmanieren, die Art und Weise

³¹ Osterloh-Gessat (1997): 9.

³² Clark (1993): 44.

³³ Jordan (2003): 114.

³⁴ Pérez (2008): Rokumeikan – 1.2 Josiah Conder, Arquitecto en un Japón cambiante.

³⁵ Hofmann (1997): 14-17, Clark (1993): 27-29, Yoshida (1987): 105-107.

³⁶ Osterloh-Gessat (1997): 9-12, Jordan (1997): 112-113, Hofmann (1997): 14-17.

³⁷ Pérez (2008): Rokumeikan – 1. Actores y Artífices de la Escenografía.

sich in Gesellschaft zu amüsieren und sie sollte im gemeinsamen Mahl der Aristokratie ihren Einschlag finden. So wurde das Rokumeikan-Gebäude schließlich sogar namensgebend für diese Epoche, die Rokumeikan-Jidai 鹿鳴館時代 (1884-1898).³⁸

1881 errang Kyōsai den höchsten Preis bei der Nationalen Industrieausstellung für ein technisch kompetentes, aber stilistisch und inhaltlich jedoch eher konventionelles Bild namens „Krähe in der Kälte auf einem Ast“ *Koboku kan karasu no zu* 古木寒鴉図. Er war nun auf dem Höhepunkt seiner Karriere.³⁹ Noch im selben Jahr vollendete er drei illustrierte Holzschnittbücher. Im Jahr zuvor hatte er mühelos einen 17x4 Meter großen Theatervorhang in einer vierstündigen Malaktion bewältigt. Trotz dieser Leistungen blieb sein Verhältnis zu den Behörden ambivalent.⁴⁰ Nach dem Erfolg des Krähenbildes stellte er vermehrt im Ausland aus. Da seine Krähenbilder dort sehr gefragt waren, benutzte er fortan ein Siegel mit dem Schriftzug „in alle Länder fliegen“ *bankoku tobu*. Im Ausland war Kawanabe Kyōsai bekannt als „Comic Genius“, während er in Japan aber für die Abbildungen in den Ukiyo-e und die Kanō-Themen respektiert wird.⁴¹

Der Bewegung zur Gründung einer neuen nationalen Malerei Nihonga 日本画, deren wichtigster Vertreter Ernest Francisco Fenollosa (1863-1908) mit Kunstbegriff Hegelscher Prägung war – „Kunst müsse Ausdruck von Ideen sein“ -, hielt er sich fern. Diese verstand sich als Gegenpol zur Ölmalerei nach westlichem Vorbild und forderte eine formale und inhaltliche Synthese von traditionell japanischer und westlicher Malerei. Kyōsai wandte sich hingegen verstärkt dem Buddhismus zu, trat in den Tempel Reijunji im Stadtteil Yūshima ein und nahm den Künstler-Namen *jokū* 如空 an, mit dem er auch gelegentlich signierte. Über Jahre hinweg gestaltete er jeden Tag ein Tuschbild der verschiedenen Manifestationen des Bodhisattwa Kannon. 1885 stirbt seine dritte Frau Chika 近.⁴²

Neben Karikaturen schuf er als Experte buddhistischer Geschichte und Kunst religiöse Andachtsbilder gleichermaßen wie naturalistische Tierbilder und Illustrationen zu verschiedensten Topoi der japanischen Literatur. Ausgezeichnet mit einer scharfen Beobachtungsgabe und einem Auge für die Details des täglichen Lebens schuf er von Mitmenschlichkeit, oftmals hintergründigem Humor durchdrungene Werke, in deren Zentrum fast immer der Mensch steht, und schilderte damit aufmerksam das menschliche Dasein.⁴³

³⁸ Pérez (2008): Rokumeikan – 3. Identidad y Memoria.

³⁹ Schack (1968): 10.

⁴⁰ Clark (1993): 25.

⁴¹ Goldman (1988): 178-179, Yamaguchi (1987): 105-107, Conder (1911): 90 (Abb. Nr.43).

⁴² Clark (1993): 187.

⁴³ Oikawa (1996): 113, Clark (1993): 18, Conder (1911): 8-11, Yasumura (2008): 54-69, Kamii (2008): 70-71.

Kyōsai pflegte sein Image als Alkohol liebender Außenseiter-Künstler – er soll auf einer Malparty zumindest 1,8 Liter Sake getrunken haben⁴⁴ –, der zeitlebens in Opposition zu Behörden und Regierung stand, mit exzentrischem Verhalten und der Wahl von Künstlernamen *gagō* 雅号 wie „betrunkenen Malteufel“ *shuchū gaki* 酒中画鬼, „Maldämon“ *gaki* 画鬼 und Siegeln wie „Nie sitzen, ohne zu malen, nie (schlafen) legen, ohne zu trinken“ *ga ni arazareba za sezu shu ni arazareba fusazu* 画にあらざれば、座せず、酒にあらざれば、ふさず, buddhistischer Namen wie „gleich im Nichts“ *jokū* 如空.⁴⁵ Kyōsai entdeckte seine Vorliebe für Alkohol und Freudenhäuser schon vor seiner Graduierung von der Kanō-Schule. Er trank immer sehr gern bis zu seinen letzten beiden Lebensjahren, als er Magenkrebs entwickelte, woran er schließlich starb.⁴⁶

Aber Exzentrik war nur eine Facette der Existenz Kyōsais, hinter der sich ein hart mit seiner Kunst ringender Maler verbarg. Umfassend gebildet verfügte er über ein gründliches Wissen um die klassischen Werke der japanischen Malerei und beherrschte ein weites Spektrum an Ausdrucksformen, das sich einer eindeutigen stilistischen Einordnung entzieht. Auch beschränkte er sich nicht auf die traditionellen Formen Hängerolle, Querrolle, Stellschirm, Album und die Ausmalung von Architekturelementen, beispielsweise der Decke in einem Shintō-Schrein, sondern suchte die Herausforderung ungewöhnlicher Malgründe, zum Beispiel eines Theatervorhangs oder von Leuchtreklame-Laternen für Theater und Bordelle. Darüber hinaus war er Holzschnittmeister, Buch- und Zeitschriftenillustrator und als Dekordesigner für Gebrauchsgegenstände tätig.⁴⁷ Als Maler wie auch als Mensch war er ein unkonventioneller Individualist, der sich weigerte, seine Kunst dem engen stilistischen Rahmen einer einzigen Malschule oder gar den inhaltlichen Beschränkungen der offiziellen Repräsentationskunst der japanischen Regierung zu unterwerfen. Seine besondere Stärke war die humorvolle Schilderung des zeitgenössischen Alltagslebens der japanischen Durchschnittsbürger und des Wandels der traditionellen Kultur durch die Begegnung mit dem Westen. Er suchte den Kontakt und die Auseinandersetzung mit den Ausländern in Japan und der westlichen Welt, die sie repräsentierten.⁴⁸

⁴⁴ Kamii (2008): 70, Goldman (1988): 178.

⁴⁵ Segi (1982): 23 und Clark (1993): 38.

⁴⁶ Segi (1982): 23 und Clark (1993): 17-18.

⁴⁷ Clark (1993): 16-18, Conder (1911): 7-8, 15-24.

⁴⁸ Hofmann (1997): 14-17.

Am 26. April 1889 (Meiji 22) notierte Erwin Baelz in seinem Tagebuch, dass Kyōsai mit 59 Jahren als der größte jetzt lebende Maler an diesem Tage an Magenkrebs sterben würde.⁴⁹ Offensichtlich war der Arzt aus Deutschland in seinen letzten Stunden konsultiert worden.⁵⁰

2.2 Die Zensur und der japanische Blockdruck zur Zeit Kyōsais

Selbst durch die Zensurreformen der Tenpō-Zeit (1830-1844) 天保の改革 gelang es dem Tokugawa Shogunat 徳川幕府 nicht seine Macht erneut dauerhaft zu festigen. Dieses brach schließlich 25 Jahre nach den Reformen völlig zusammen. Zwischen dem 5. Monat von Tenpō 12 (1841) und dem 12. Monat von Tenpō 14 (1844) erließ Mizuno Tadakuni 水野忠邦 im Auftrag des 12. regierenden Tokugawa Shōgun Ieyoshi 徳川家慶 200 Verordnungen *machibure* 町触, hauptsächlich gegen Luxus, und um Sparsamkeit zu promoten, was das Leben für die Leute Edos schwierig machen sollte. Es gab vielfältige Verbote wie den Besitz von dekorativen Accessoires, schlimmer waren aber die Beeinträchtigungen in der Welt der Unterhaltung: alle unlizenziierten Vergnügungsviertel *okabasho* 岡場所 in Edo mussten schließen, nur Shinyoshiwara 新吉原 verblieb. Unwichtige Dinge in den Augen der regierenden Klasse wie Literatur und die populären Drucke sollten auch bei den Zielen der Reformen sein. Zwei der berühmtesten Autoren der Zeit waren unter den Opfern der Tenpō-Reformen. 1842 wurde ein Edikt erlassen gegen die Brokat-Drucke *nishiki-e* 錦絵 wegen ihres großzügigen Gebrauchs von Farbe. Ukiyo-e Künstler sollten keine Kurtisanen, Geishas und Schauspieler mehr darstellen, die bis dahin die Hauptthemen des Ukiyo-e waren. Nicht nur der Inhalt wurde kontrolliert, sondern auch Form und Preis. Außerdem wurde noch festgelegt, dass weder Bilder mit mehr als drei Einzelblättern von Standard-Größe produziert werden sollten, noch Blätter, für die mehr als sieben oder acht Blöcke verwendet werden.⁵¹

Die Tenpō-Reformen bewirkten, dass sich die Künstler immer mehr von Bildern von Kurtisanen, Schauspielern, Vögeln, Blumen und Landschaften abwandten und sich satirischen Bildern und Parodien zuwandten, die bis dahin noch keine wichtige Rolle gespielt hatten. Zwar wurden auch nach den Tenpō-Reformen solche traditionellen Bilder hergestellt, aber nicht mehr in dem Ausmaß wie zuvor.⁵² Die neuen satirischen Bilder benutzten unter anderem die Höllen-Metapher oder solche von bestimmten Figuren, die mit der Hölle in Verbindung

⁴⁹ Suzuki (1981): 88, Conder (1911): 13-14.

⁵⁰ Osterloh-Gessat (1997): 13, Clark (1993): 28, Segi (1982): 23.

⁵¹ Thompson (1991): 82, Linhart (2004): 345-355.

⁵² Fahr-Becker (2000): 20-22.

standen. Wenn man diese Bilder analysiert und korrekt interpretiert, was nicht immer ein leichtes Unterfangen ist, kann man verstehen, was Vorstellungen wie die von der Hölle den Menschen der Edo-Zeit bedeutet haben. Nicht nur die Themen, sondern auch die Farben wurden durch die Reformen stark beschränkt. Die Produktion von den blauen Drucken, den *benigirai-e*, *aizuri-e* und *ai-e*, die manchmal als Resultat davon gesehen wurden, begann aber bereits zehn Jahre zuvor, als in den 1820er Jahren holländische Händler das Preussisch-Blau importierten.⁵³

Da gab es einige Ukiyo-e Künstler, die nicht bereit waren, sich den Anordnungen auf Drucken zu unterstellen und die sogar versuchten, sich über die Maßnahmen der Regierung lustig zu machen. Die Hauptfigur in dieser Bewegung ist ohne Zweifel Utawaga Kuniyoshi 歌川 国芳 (1797-1861). Er umging die Verbote der Regierung geschickt, indem er die Gesichter der bekannten Schauspieler beispielsweise auf Tiere oder Objekte brachte wie buddhistische Statuen. Die Regierung war jedenfalls mit zunehmendem Maß unfähig, ihre eigenen Zensurregeln durchzusetzen, und daher nahmen die politischen Karikaturen auch immer mehr zu.⁵⁴ Es ist nicht klar, ob der Gedanke an Rebellion eine Rolle spielte, als er sein berühmtes Triptychon *Minamoto Raikō-kō yakata tsuchigumo yōkai o nasu no zu* 源頼光館土蜘蛛作妖怪圖 designte. Wichtig sind jedenfalls Komposition und das Auftauchen von Figuren, die mit der Hölle zu tun haben.⁵⁵ Bevor die Behörden noch den Druckstock konfiszieren konnten, waren bereits Ausgaben bis nach Kyōto und Ōsaka gekommen.⁵⁶ Die Erdenspinne wurde so populär, dass sich der Herausgeber aber entschloss, den Verkauf zu stoppen und den Holzblock zu zerstören, um keinen Ärger mit den Behörden zu bekommen. Dies war nicht der erste Holzschnitt, der Figuren aus der Hölle abbildete. In den merkwürdig aussehenden *toba-e* 鳥羽絵 Büchern, die ab der Mitte des 18. Jahrhunderts auftauchten, kann man Dämonen häufig antreffen, da es standardisierte Bilder von Shōki 鍾馗, dem chinesischen Dämonenjäger gab, und des Helden Asahina 朝比奈. Nach diesem Bild erschienen viele satirische Bilder und doppeldeutige Drucke, die dieselbe Technik benutzten. Ab 1850 wurden die Gesetze der Tenpō-Reformen immer weniger beachtet.⁵⁷

Ab 1875 wurde das System der Zensur wieder erneuert. Statt der alten Zensursiegel mussten die Drucke den vollen Namen und die Adresse von Künstler und Herausgeber, ebenso wie Jahr, Monat und Tag der Publikation angeben. Die Zensur der Meiji-Zeit war vor

⁵³ Thompson (1991): 75.

⁵⁴ Thompson (1991): 82, Illerbrunn (2010): 19.

⁵⁵ Thompson (1991): 63, 82.

⁵⁶ Jordan (1993): 111-112.

⁵⁷ Thompson (1991): 82, Linhart (2004): 345-355.

allem damit beschäftigt, Respektlosigkeiten gegenüber dem Meiji-Kaiser zu untersagen. Milde Satire gegen weniger wichtige Erlässe der Regierung und korrupte Beamte oder das Nachäffen von westlicher Kleidung wurde toleriert, vielleicht auch deshalb, weil politische Satire in der westlichen Kultur ebenfalls akzeptiert war.⁵⁸

2.3 Das Verhältnis Kawanabe Kyōsais zu westlicher und östlicher Karikatur

Im westlichen Teil der Welt gilt Kawanabe Kyōsai als humoristischer Künstler mit beinahe endlosen Ideen. Was genau ist es, was westliche Autoren, die ja so begeistert von Kyōsai waren, in ihm und seinen Bildern sahen? Und waren sie fähig, diese Art des Humors zu verstehen, sowohl bei Kyōsai als auch in Japan? Obwohl es keinen bestimmten orientalen oder okzidentalischen Humor zu geben scheint, bleibt Humor nicht völlig unberührt von der Nationalität, denn es gibt humorvolle Situationen, die nur Insider eines bestimmten Bereiches verstehen können, oder universell und allgemein verständliche humorvolle Situationen und Witze. Wo liegen die Unterschiede im Verständnis von Humor zwischen der westlichen Schuldkultur und der östlichen Schamkultur?⁵⁹ Es war Émile Guimet, der ihn als erster einen Humoristen nannte und er schreibt 1876 in seinen *Promenades Japonaises*, dass Kyōsai ein freier Denker ist wie alle Japaner der neuen Schule.⁶⁰

Das erste humorvolle Bild in der Geschichte Japans stammt von Toba Sōjō 鳥羽 僧正 (1053-1140), die *Chōjū Giga* 鳥獸戯画, „Schriftrollen der herumtollenden Tiere“, Scherzbilder von Vögeln und herumtollenden Tieren. Daher wurden amüsante Bilder später *toba-e* 鳥羽絵 genannt. Zuerst waren Bilder von Dämonen und der Hölle nicht als Karikaturen gemeint, aber sie entwickelten sich immer mehr in diese Richtung und vor allem in der Edo-Periode sollten sie den Betrachter unterhalten. Die Bilder, die am Anfang der Edo-Periode entstanden, hießen *Ōtsu-e* 大津絵 nach dem Ort, an dem sie zunächst hergestellt wurden. Diese spielen bis heute eine wichtige Rolle in Comic-Magazinen. Auch spätere Künstler wie Sharaku 写楽 und Utagawa Toyokuni I 歌川 豊国 malten immer wieder humorvolle Bilder, so auch witzige Porträts von Schauspielern. Es gab jedoch wenige konservative Kanō-Maler, die Karikaturen malten. Katsushika Hokusai 葛飾 北斎 (1760-1848), einer der berühmtesten Ukiyo-e Künstler, war wohl der erste Künstler der Edo-Zeit, der vor allem mit seinen Geister-Serien

⁵⁸ Thompson (1991): 88-89.

⁵⁹ Blyth (1957): 1 und 16/17, Davis (2006): 3-4.

⁶⁰ Forrer (1996): 48-71, Guimet (1883): 184-187, Ihara (1996): 4-5, Kamii (2008): 71.

komikhafte Bilder designte und den Terminus *manga* mit einer ebenso genannten Serie 北斎漫画 für die Nachwelt etablierte. Der Humor der Bilder kam vor allem dadurch zustande, dass die Darstellung der Menschen immer realistischer wurde. Außerdem stellte er Kanō-stil Sujets in einer neuartigen, amüsanten Weise dar, indem er Kanō-Malerei mit Blockdruckkunst verband. Andō Hiroshige 安藤 広重 (1797-1858) malte ebenfalls viele komische Bilder unter seinen typischen Genre-Drucken, wie den Schatten-Bildern und allen Bildern aus dem Bereich des Unheimlichen: Geister- und Monsterdrucke. Kyōsai hatte ja von Anfang an viel Gelegenheit komische Bilder herzustellen durch seinen Lehrer aus der Kindheit Kuniyoshi.⁶¹ Er war in der Nachfolge von Kuniyoshi zusammen mit Yoshitoshi und Kiyochika dann auch einer der drei wichtigen Karikaturen-Künstler der Meiji-Zeit. Zu seinen Karikaturen zählen die Serien „Das Elefanten-Spiel“ *Zō no giyū* 象の戯遊, „Fäden-Spiel“ *Kyoku musubi miyabiga tenhon* 曲結雅画手本, „Schattenbilder“ *Kageboshi zukushi* 影ぼし尽くし, „Rakuga“ 楽画, „Mischformat-Bilder“ *Harimaze-e* 貼交絵, „Tōkyō Kaika Meishō“ 東京開化名勝 und „Dōke Chūshingura“ 道化忠臣蔵.⁶²

Was die Zensur betrifft, so war die Meiji-Regierung bereits begünstigt durch die etablierten Strukturen des Tokugawa-Shogunats. Allerdings änderten sich allmählich die Ziele der politischen Karikatur und auch die der Holzschnitte: es waren nicht mehr die Kaufleute, die sich über die Samurai-Klasse lustig machte, sondern die Kaufleute und auch die Nachkommen der Samurai-Klasse, die ja verarmt waren und in andere Berufsfelder eingetreten waren – manche waren beispielsweise Lehrer geworden –, machten sich über die Modernisierungsbestrebungen der modernen Meiji-Regierung lustig.⁶³ Holzschnitte, die Siege der Samurai-Rebellen zeigten wie in der Provinz von Satsuma in Kyūshū wurden unterdrückt. Die Westmächte gerieten in Konflikt mit einzelnen Provinzen, wie beispielsweise Satsuma mit Britannien.⁶⁴ In den 1870er Jahren erließ die Meiji-Regierung Maßnahmen, die die Publikation von Zeitungen, Magazinen, Büchern oder Drucken, die den Frieden der Nation störten, verboten. Außerdem entstanden in den 1870er und 1880er Jahren sogenannte „Erleuchtungsdrucke“ / „enlightenment prints“ 文明開化絵, also Drucke der *bunmei kaika*, der Bewegung der „Zivilisation und Erleuchtung“, die die Modernisierung und den Patriotismus fördern sollten. Die Meiji-Regierung wollte ihre politischen Ziele offen auch

⁶¹ Oikawa (1996): 25-28, 205.

⁶² Oikawa (1996): 18-19, 34-35, Yoshida (1987): 53, Ihara (1996): 25-34.

⁶³ Sugiura (2005): 147, Illerbrunn (2010): 10-19.

⁶⁴ Illerbrunn (2010): 20.

in den Medien propagieren, ganz im Gegensatz zum vorangegangenen Tokugawa-Shogunat.⁶⁵ Dennoch gab es sowohl auf der japanischen Seite mit Kawanabe Kyōsai, als auch auf der europäischen Seite harsche Kritiker und Karikaturisten der Verwestlichung, wie beispielsweise Charles Wirgman und Georges Bigot. Kritik und Propaganda standen einander direkt gegenüber.⁶⁶

Wirgman (1832-1891), der in England geboren wurde und als Offizier der britischen Armee schließlich nach China und nach Japan kam, eine Japanerin heiratete und Zeit seines Lebens in Yokohama lebte, galt als Urvater des modernen japanischen Cartoons und war der Herausgeber des *Japan Punch*, einer humorvollen Zeitschrift, die dann auch Vorbild für die berühmte *Marumaru Chinbun* 團團珍聞 (珍聞- „merkwürdige Nachrichten“ statt *shinbun* 新聞) des Nomura Fumio 野村 文夫 war.⁶⁷ Mit seinen satirischen Darstellungen beeinflusste er auch Kyōsai.⁶⁸

Georges Bigot (1860-1927), Absolvent der *École des Beaux Arts*, der im Alter von 22 Jahren nach Japan kam, um die Technik des japanischen Holzschnitts und Drucks kennenzulernen und Material für Louis Gonses *L'art japonais* zu sammeln, ebenfalls mit einer Japanerin verheiratet, schrieb in Japan die beißendsten Satiren. Dieser geriet aufgrund seiner offen regierungskritischen Haltung oft mit der Polizei in Konflikt, brachte sogenannte *toba-e* 鳥羽絵 hervor. Diese *toba-e* wurden in Yokohama publiziert, wo er wusste, dass er von der Zensur durch das Prinzip der Extraterritorialität geschützt wurde. Bigot machte sich unter anderem über Japaner in westlicher Kleidung lustig.⁶⁹ Er betonte die Gefahr, die bestünde, die einzigartige japanische Kultur durch die übertriebene Verwestlichung auszulöschen.⁷⁰

Er hat wohl auch einen weiteren berühmten japanischen Künstler beeinflusst: Kobayashi Kiyochika 小林 清親, der der Schüler von Kawanabe Kyōsai und Charles Wirgman gewesen sein soll. Dieser war zunächst Lehrer, aber stellte auch Drucke her und schließlich Cartoons sozialer und politischer Satire für humorvolle Journale und Zeitungen. Als 1886 die Verwestlichung auf ihrem Höhepunkt war, arbeitete er für die *Marumaru Chinbun* 團團珍聞. Auch er machte sich wiederum über Japaner in unpassender westlicher Kleidung lustig und über die Tänze der Rokumeikan 鹿鳴館.⁷¹

⁶⁵ Meech-Pekarik (1987): 179, Illerbrunn (2010): 23.

⁶⁶ Meech-Pekarik (1987): 179 und Pérez (2008): Rokumeikan – 2. La construcción de un escenario.

⁶⁷ Meech-Pekarik (1987): 179-181, Thompson (1991): 89-90, Illerbrunn (2010): 20.

⁶⁸ Clark (1993): 120, Osterloh-Gessat (1997): 81.

⁶⁹ Meech-Pekarik (1987): 185-187.

⁷⁰ Meech-Pekarik (1987): 194 und Illerbrunn (2010): 21-22.

⁷¹ Meech-Pekarik (1987): 194-195.

Bald entstanden eine ganze Bandbreite von illustrierten Zeitungen 絵入新聞 (*e-iri-shinbun*) und Cartoon-Magazine, viele nach dem Vorbild von *Japan Punch*. Eine der populärsten Zeitschriften war *Nipponchi* 日本地, gegründet von Kawanabe Kyōsai und dem Schriftsteller Kanagaki Robun. Der Titel ist ein kluges Wortspiel für „japanisches Land“ (日本地), das phonetisch auf Wirgmans Punch Bilder (*ponchi*) anspielen soll.⁷²

Hanjimono 判じ物 („Rätsel“) wurden in den Bildern dazu verwendet, um geheime Botschaften zu übermitteln, seien es Witze, ganze satirische Zusammenhänge, sonstige Kritik an Politik und Gesellschaft oder an Privatpersonen.⁷³

Am Ende der Meiji-Zeit wandte sich die japanische Satire von pompösen Bürokraten ab und suchte ihre Ziele in auswärtigen Feinden. In den letzten Tagen der Ukiyo-e - Produktion wurden die internen Spannungen zwischen Regierung und Künstlern gelöst, als Japan sich der Welt außerhalb stellte.⁷⁴

2.4 Buddhistische Höllenvorstellungen zur Zeit Kyōsais

Seit der Meiji-Restauration 1868 - *Meiji ishin* 明治維新 - hatten sich politische und religiöse Eliten eifrig bemüht, den Shintō mit seinem obersten Priester als die ewig und einzig wahre Religion Japans darzustellen und die bis dahin gängige, alles durchziehende Verquickung, den offenkundigen Synkretismus, den der Shintoismus mit dem Buddhismus eingegangen war, die aber beide auch verbunden waren mit daoistischen und konfuzianistischen Vorstellungen und indigenem Schamanismus, auszulöschen. Da sich der Shintō 神道 aber über weite Strecken der Geschichte zum Tod nicht oder kaum geäußert hatte, setzte sich die Vorstellung der Lebensbejahung der Japaner durch: gängigstes Schlagwort dafür ist *genze riyaku* 現世利益, das Erbitten von „Nutzen und Hilfe für das Leben in dieser Welt“, ein „*do, ut des*“, das sich auch aus dem *on* 恩, der Verantwortung, und *gimu* 義務, Schuldigkeit und Pflichtgefühl, ergibt.⁷⁵ Der Shintō kümmerte sich als indigene Religion um das Wohl der Lebenden, um ihre Existenz in dieser Welt und deren harmonische Beziehung mit den Göttern *kami* 神, die im Gegenzug dazu die Menschen beschützten und ihnen Fruchtbarkeit garantierten.⁷⁶ Der Buddhismus *bukkyō* 仏教 gab einfach Antworten auf

⁷² Illerbrunn (2010): 23-24 und Duus (2001): 975-976.

⁷³ Illerbrunn (2010):27-28.

⁷⁴ Thompson (1991): 91.

⁷⁵ Kleine (2004): 90-93, Iwasaka (1994): 18-20.

⁷⁶ Formanek (2004a): 13-14.

Bereiche und Fragen, mit welchen der Shintō sich kaum beschäftigte, unter anderem auch wegen des Reinheitsgebots, dem die Priester des Shintoismus unterlagen.⁷⁷ Daher konnten beide in Japan eine ebensolche besondere Verbindung eingehen und einander so gut ergänzen bzw. standen sie in Wechselwirkung, denn der Shintō formierte und manifestierte sich erst so richtig als Reaktion auf die politischen Forderungen des Buddhismus.⁷⁸

Eine historische Betrachtungsweise zeigt jedoch vielmehr, dass es selbstverständlich auch vor der Einführung des „Begräbnis“-Buddhismus, *sōshiki bukkō* 葬式仏教, im 5. Jahrhundert Totenrituale und einen Totenkult gegeben hatte, über den sich aber wenig mit Sicherheit sagen lässt, da er nur über archäologisches Material rekonstruierbar ist, außer dass es Vorstellungen einer Wiedergeburt gab, deren Ort, sei er diesseitig oder jenseitig, sich nicht genau bestimmen lässt. Vorstellungen über eine Vergeltung guter und schlechter Taten hielten aber tatsächlich erst mit dem Buddhismus in Japan Einzug. Denn der Buddhismus diente dazu eine gewisse Moral zu vermitteln, die Guten zu belohnen und die Bösen zu bestrafen, wofür es vor seinem Einzug keine Belege gibt.⁷⁹

Die buddhistischen Konzepte der Wiedergeburt und der begrenzten Verweildauer der Sünder in den „Üblen Welten“ mildern die Vorstellung einer ewigen Verdammnis. Dennoch wirken angesichts der grundlegenden buddhistischen Lehre davon, dass Leben Leid ist, die „Üblen Welten“, in welchen die Sünder für ihre Taten büßen, redundant und widersprüchlich. Ebenso ist die Vorstellung von himmlischen Gefilden, die aber nicht das Erlöschen allen Karmas bedeuten und daher eigentlich nicht erstrebenswert sind, in diesem Zusammenhang geradezu unlogisch. In der wohlwollendsten Sicht ist dieser Widerspruch damit zu erklären, dass Höllen und paradiesische Gefilde als Mittel einer Elite fungierten, die für die wahre Lehre nicht empfängliche Masse zu unterweisen. Es wird sogar einem korrupten Klerus die absichtliche Täuschung der Laien unterstellt, die sich durch Abhaltung von allerhand Ritualen ein Einkommen sichern wollten.⁸⁰

Der Klassiker unter den japanischen buddhistischen Jenseitsbeschreibungen ist das von Mönch Genshin 源信 verfasste *Ōjō yōshū* 往生用集, dessen Inhalte über weite Strecken der japanischen Geschichte bestimmend bleiben sollten. Der Titel, „Kompendium der Wiedergeburt im Reinen Land“, zeigt den amidistischen Charakter, der meint, dass Laien auch dadurch erlöst werden können, wenn sie es schaffen, ein tiefes Vertrauen in die erlösende Kraft des Amida Buddha, Amida butsu 阿弥陀仏 bzw. Amida nyorai 阿弥陀如来,

⁷⁷ Scheid (2004): 211-212.

⁷⁸ Formanek (2010): 110, Scheid (2004): 208-209.

⁷⁹ Iwasaka (1994): 21, Naumann (2004): 60-61, Formanek (2010): 109-110.

⁸⁰ Formanek (2010): 110.

zu entwickeln, bestimmende Voraussetzung für eine Erlösung aus dem Kreislauf der Wiedergeburten. Auch die Vorstellung vom Reinen Land als paradiesischen Ort in der Nähe des Amida, welcher im Westen lag, wird oft als volkstümliche Verfremdung der wahren Lehre gedeutet. Vielleicht hängt diese Idee vom westlichen Paradies jenseits der See auch mit dem alten Brauch, Leichen in Höhlen nahe dem Meer zurückzulassen, zusammen. Genshins Werk wurde interpretiert als ein Werk, das möglichst vielen Menschen die Erlösung bringen wollte und ihnen die Höllenqualen vorführen sollte, wenn sie die Erlösung nicht fänden.⁸¹ Genshin machte für sein Werk zahlreiche Anleihen bei relevanten buddhistischen Schriften, dem *Kusharon* 俱舍論 und *Shōbōnenjogyō* 正法念所經. Aus diesen übernahm er die hierarchische Anordnung der Höllen, mit acht Haupthöllen, denen je 16 Nebenhöllen zugeordnet sind, die danach auch in Japan bestimmend blieben, acht heiße Höllen und acht kalte.⁸² Hier wird den Sündern Gewalt angetan von verschiedensten Teufeln und Dämonen und anderen höllischen Kreaturen, den Höllenwächtern, die die Sünder zerstückeln mit Äxten, ihnen die Zunge aus dem Mund reißen, sie über schwertbewachsene Berge treiben, ihnen die Gliedmaßen zerschneiden, geschmolzenes Blei bei diversen Körperöffnungen eingießen, ihnen heiße Eisennägel in die Hände treiben, sie in einem großen Eisentopf kochen und dergleichen mehr. Diejenigen, die Ehebruch begehen und ihre Frauen betrügen und belügen, müssen in der Hölle unter anderem schreckliche Frauenfiguren von heißem Eisen umarmen, die sie umklammern und ihr Fleisch aufessen. Menschen, die Tiere ohne Reue töten, werden dazu gezwungen, durch Dung zu waten und Exkremete zu essen, während Maden in ihre Körper eindringen.⁸³ Besonders sadistisch geht es in der „Hölle der sofortigen Wiederbelebung“ (*tōkatsu jigoku* 等活地獄) zu, in der die Sünder, kaum noch durch Folter zu Tode gekommen, wiederbelebt werden, um dieselben Qualen nochmals zu erleiden. Laut Genshin 源信 gebe es aber noch eine weitere Hölle, in der die Sünder sich selbst Qualen zufügen: die „Hölle des Schwertblattbaumes“ (*tōyōju jigoku* 刀葉樹地獄), der diejenigen anheimfallen, die ihre sexuellen Gelüste nach dem anderen Geschlecht nicht in Zaum zu halten vermochten: ihre Qual besteht darin, einen Baum mit Blättern aus Schwertern hinaufsteigen zu müssen, um zu der wunderschönen Frau, nach der es sie sehnt und drängt, zu gelangen, die oben sitzt. Kaum angekommen müssen sie aber feststellen, dass die Schöne mittlerweile unten sitzt und das grausame Spiel beginnt von vorne.⁸⁴ Neben diesen Formen körperlicher Gewalt gibt es auch psychologische Gewalt und Qualen als Vergeltung böser

⁸¹ Kleine (2004): 73-74, Formanek (2010): 112-114.

⁸² Suzuki (1969): 458, Clark (1993): 86.

⁸³ Law (1998): 98, 114, 121-123, Matsunaga (1972): 81.

⁸⁴ Matsunaga (1972): 88-89.

Taten. Vergewaltiger werden nicht selbst vergewaltigt, sondern müssen mitansehen, wie ihre Kinder es werden. Interessanter Weise ist das Töten von Tieren sündhafter als das Töten von Menschen. Beides jedoch verdammt nur zur allerersten, mildesten aller Höllen, während anderes weiteres sündhaftes Verhalten - wie Stehlen, Wollust, Völlerei, falsches Zeugnis und Häresie und die Vergewaltigung von Nonnen oder Verführung von Mönchen - in genau dieser Reihenfolge erschwerend hinzukommt, bis die achte und übelste der Höllen *abi jigoku* 阿鼻地獄 erreicht ist.⁸⁵ Es gibt Höllen für alles und jeden, sogar für religiöse Menschen, die stolz sind auf ihre guten Taten und in die Illusion von falschen Meinungen und Blickwinkeln kommen.⁸⁶ Über den Toten entscheiden zehn verschiedene Richter (*jūō* 十王), denen dieser nach und nach vorgeführt wird, die zu seinem Besten im Sinne Buddhas bestimmen, ob er in die Gemeinschaft der Buddhas aufgenommen wird oder nach Durchleiden von Höllenqualen in eine erneute Wiedergeburt entlassen wird. Spenden und die entsprechenden Riten konnten den Richterspruch positiv beeinflussen, sei es selbst noch zu Lebzeiten durchgeführte oder von den hinterbliebenen Freunden und Verwandten bemühte.⁸⁷

Die Hölle wird also ursprünglich trotz langer Zeiträume, die der Unendlichkeit nahe kommen, nicht wie im Christentum als ewige Verdammnis verstanden, sondern als endliches Fegefeuer, aber die Einsicht in begangenes Unrecht generierte die Nachfrage nach einer absoluten ewigen Hölle, zu der die wahrhaft Sündigen verdammt sein sollten, eine Vorstellung, die in volkstümlichen Formen des Buddhismus in Japan schließlich entwickelt wurde.⁸⁸

3. Die Serie der *Rakuga*

Im Jahr 1874 publiziert Sawamura Seikichi eine Serie von 15 Nishiki-e Karikaturen im Ōban-Format (ca. 37x25 cm), designt von Kyōsai mit dem Titel „Kyōsais lustige Bilder“ bzw. „Kyōsais vergnügliche Bilder“ *Kyōsai-rakuga* 暁斎楽画, von welchen heute zwölf bekannt sind. Kyōsai stand dem neuen Regime eher feindlich gegenüber.⁸⁹

Die Doppeldeutigkeit der japanischen Sprache wird gemeinsam mit unterschwelligem Botschaften in dieser Serie für die Kunst perfekt inszeniert, einerseits wohl zum Vergnügen, andererseits wird dieses Vergnügen mit dem Geschäft verbunden, den Tenpō-Reformen der

⁸⁵ Formanek (2010): 114-115, Suzuki (1969): 458.

⁸⁶ Matsunaga (1972): 97-98.

⁸⁷ Clark (1993): 87, Iwasaka (1994): 24-25, Formanek (2010): 118-119.

⁸⁸ Formanek (2010): 121, Law (1998): 92-95.

⁸⁹ Formanek (2010): 135.

Zeit ein Schnippchen zu schlagen, um dem Künstler nichts nachweisen zu können.⁹⁰ Lustig an einer Doppeldeutigkeit ist nicht nur der Inhalt der Doppeldeutigkeit, sondern auch das Phänomen der Doppeldeutigkeit an sich. Kyōsais besondere Kunstfertigkeit besteht – wie man auch an diesem seinem Werk sehr gut erkennen kann – darin, dass er es versteht so doppeldeutige Bilder zu zeichnen, die oberflächlich wie sogenannte „*enlightenment prints*“ aussehen, aber sich in Wahrheit über die Regierung lustig machen.

Als Kyōsai 1874 seine Serie *Rakuga* herausgab, wurde er für seine beißende Satire an der Bunmei-Kaika-Bewegung nicht wie etwa zu erwarten gewesen wäre, verhaftet oder etwa die Serie verboten, sondern es wurde ihm sogar in der Zeitung *Shinbun-zasshi* 新聞雑誌, über die er sich eigentlich in Bild 5 lustig macht, für die Neuheit seines Designs gratuliert. Entweder hatte der Journalist den Inhalt seines Bildes nicht richtig verstanden oder Kyōsai wurde bereits als jemand angesehen, der in Wahrheit seinen Teil dazu beitrug die Veränderungen zu propagieren. Lachen hilft zunächst unangenehme Neuerungen langsam mit Humor zu verarbeiten und zu akzeptieren.⁹¹

3.1 Titel der Serie

Der Titel der Serie, *Rakuga* 楽画, also „unterhaltsame / lustige Bilder“, meint wohl unter anderem, dass er beim Zeichnen der Bilder Spaß empfunden hat und auch versuchte Menschen damit zu amüsieren, die ähnliche Ansichten hatten wie er. Das Ziel seiner Karikaturen war die japanische Imitation des Westens, die vor allem in der Oberschicht unter dem Slogan „Zivilisation und Erleuchtung“ *bunmei kaika* 文明開化 stattgefunden hat. Sein erstes Bild der Serie hat den Titel „Die Erleuchtung der Hölle“ *Jigoku no kaika* 地獄の開花. *Jigoku* ist ein Homonym, das sowohl „Hölle“ 地獄 als auch „mein eigenes Land“ 自国 bedeuten kann.⁹² Vor dem Titel der Bilder 暁齋楽画 steht oft *ōju* „Auf Bestellung“⁹³ - eigentlich bei allen Bildern bis auf Nummer 3 und 4 - was nicht der Realität entsprechen haben muss und sicherlich in diesem Fall auch nicht hat. Vielmehr ist es eine weitere Möglichkeit des Künstlers unter dem Einfluss der Zensur die Verantwortung für seine „gefährlichen“ satirischen Bilder von sich zu weisen und damit einer Gefängnisstrafe zu entgehen. Titel- und Serienkartusche passen sich farblich-platzmäßig an das jeweilige Bild an.

⁹⁰ Conder (1911): 82.

⁹¹ Clark (1993): 24, Kamii (2008): 70.

⁹² Formanek (2010): 27, Linhart (2004): 357.

⁹³ Conder (1911): 82.

3.2 Datums- und Verlegerstempel

Bemerkenswert ist auch der Datumsstempel *aratame-in* 改印 der Serie, denn es wurde hier nur beim ersten Bild der übliche Stempel für den August 1874 verwendet, der sich aus dem Schriftzeichen für Acht und Hund zusammensetzt. Auf den anderen Bildern (2-10) wurde ein Teil eines viel älteren Stempels von 1865 benützt, der dem Stempel von September 1874 ähnelt, dann folgt ab Druck 11 der Stempel für den Oktober 1874.⁹⁴ Man kann daraus schließen, dass die Bilder dazwischen wohl im September angefertigt wurden.

Der Verlegerstempel besteht zunächst in den Drucken 1-4 und interessanter Weise auch 15 nur aus einem kleinen runden Siegel und wird dann aber (Druck 5-11) durch die genaue Angabe der Adresse und des ausgeschriebenen Verlegernamens ergänzt: Der Verleger Sawamura Seikichi 沢村屋 清吉 hatte sein Geschäft in der Stadt Edo Stadtviertel Kanda Häuserblock Suda Haus Nummer 4 江戸神田須田町四番地 inmitten eines geschäftigen Markt-Zentrums.⁹⁵ Parallel dazu ist die Angabe des Holzschnitzers ab Bild 5-15.

3.3 Die Serie innerhalb von Kyōsais Œuvre: Sammlungen und Bestände

Wenn man von Höllenbildern um die Meiji-Restauration spricht, muss man vor allem den Künstler Kawanabe Kyōsai 河鍋 曉齋 (1831-1889) erwähnen. Er wird eher unter die Maler gereiht, hat aber auch mehr als 400 Ukiyo-e und einige Bilderbücher *ehon* 絵本 designt. Er mochte komische Bilder, aber auch traditionelle Subjekte. Es ist also kein Wunder, dass die Hölle und deren Einwohner einen wichtigen Platz in seinem Werk einnehmen. In seinen „100 Illustrationen von Kyōsai“ *Kyōsai hyakuzu* 曉齋百図, publiziert zwischen 1863-1866, die ihm sofort Ruhm brachten, illustrierte er verschiedene Sprüche und Redewendungen, unter ihnen „Ferien in der Hölle“ *Jigoku no kyūjitsu* 地獄の休日, zwei Tage im japanischen Kalender, 16. des ersten Monats und 16. des siebenten Monats, wenn sich sogar die Hölle ausruht.⁹⁶ Unter den gegenwärtig bekannten Werken Kyōsais sind 600-700 *nishikie-e* Einzeldrucke, *surimono*, Fächerdrucke und illustrierte Bücher, mehr als 1000 Bilder, die auf Malpartys geschaffen wurden und 4000 Skizzen.⁹⁷ Zu seinen Lebzeiten war dieser Künstler schon sehr beliebt bei den Ausländern und daher kamen viele seiner Werke schnell ins

⁹⁴ Segi (1982): 23, Newland (2005): 562 und Suzuki (1982b): 131-132.

⁹⁵ Newland (2005): 569 (nr. 99), 571, Suzuki (1982b): 138, 147-148, Forrer (1996): 67-68.

⁹⁶ Linhart (2004): 355-357, Formanek (2010): 27, Yasumura (2008): 54-71.

⁹⁷ Oikawa (1996): 36.

Ausland. 19 von Kyōsais komischen Werken befanden sich in Toku Baelzens (1889-1945) Besitz, dem Sohn des berühmten Japanarztes.⁹⁸ 100 Bilder von Kyōsai, darunter Höllenszenen, Gespenster- und Dämonendarstellungen, besitzt das British Museum.⁹⁹ Das Victoria und Albert Museum in London beherbergt eine große Sammlung von Skizzen und Bildern des Künstlers, die Sammlung von Baelz ist in Heidelberg, Nettos möglicherweise in Frankfurt und Chiossones in Genf. Auch in Leiden befindet sich eine große Kollektion von Zeichnungen. Der Großteil von Conders Sammlung wurde in Kopenhagen (1942) versteigert und in London (1965).¹⁰⁰ Drucke über die Shichifukujin 七福神, die sieben Götter des Glücks, und Shōki 鍾馗, den Dämonen-Jäger, waren enorm populär und die Bücher und Serien, in welchen sie vorkamen, wurden in großer Anzahl für eine breite Öffentlichkeit publiziert, so auch die *Rakuga* mit zehn Ausgaben bis zum Jahr Meiji 14 (1881).¹⁰¹

3.4 Aufbau der Serie

Betrachtet man die Serie in ihrer Gesamtheit, wird schnell klar, dass einige Bilder inhaltlich zusammenhängen: Bild 1, 4, 5 und 9 gehören eindeutig zusammen, denn sie behandeln allesamt das Thema „Religion“. Bild 6 und 8 stehen als die beiden „Aesop-Bilder“ miteinander in Verbindung, in welchen sogar ein direktes Zitat vorkommt, sodass auch der Betrachter, der die Aesop-Geschichten nicht kennt, sehen kann, dass sie thematisch zusammengehören müssen. Bild 7 und 10 bringen das Thema Gut und Böse in einer Art Fädenspiel und –tanz zum Ausdruck: Fleiß und Vergnügen werden einander direkt gegenübergestellt. Das Thema von Bild 2 kommt auch in Bild 11 wieder vor: zuerst sieht man in Bild 2 noch einen stolzen Samurai, Kämpfer einer alten Zeit, der sich durchschlägt, trotz Widrigkeiten zu sich steht und sich schlussendlich durchsetzt, während Bild 11 schon viel pessimistischer ist, wo selbst ein unschuldiger Trompeter von einem Kämpfer der neuen Regierung getötet wird. Bild 3 spiegelt sich thematisch in Bild 15 wider: es geht um das Thema „Bildung“ und „Bildungsreform“. In der Monsterschule werden die verschiedenen Fachrichtungen gegeneinander ausgespielt, ein Wettstreit, den die europäischen Wissenschaften gewinnen, während in Bild 15 die Schüler der berühmtesten Haiku-Dichter auf die Probe gestellt und ausgesiebt werden. Die beiden Haiku-Schülerinnen und Dichterinnen scheinen quasi außer Konkurrenz daneben zu stehen und sich über die Situation

⁹⁸ Oikawa (1996): 39.

⁹⁹ Clark (1996): 45.

¹⁰⁰ Yamaguchi (1987): 106-107.

¹⁰¹ Segi (1982): 23.

zu amüsieren. Bild 12 und 13 sind leider verloren, sodass man nicht genau sagen kann, wie sie in dieses Muster hineinpassen sollen. Sie könnten auch mit Bild 14 zusammenhängen, von welchem es ja nur eine Zeichnung gibt, die Zeichnung einer Monster-Malparty.

Die Bilder sind also in einer Art Variatio angeordnet, um Spannung bei dem Betrachter der gesamten Serie zu erzeugen, der im Kopf versucht, Rätsel zu lösen und auf neue Hinweise in späteren Bildern hofft, und um für thematische Vielfalt und Abwechslung zu sorgen. Drei zentrale Themen, die immer wiederkehren, durchziehen die Serie: Religion, Malerei und Politik- bzw. Gesellschaftskritik in der Modernisierung der Meiji-Zeit. Bilder und Themen werden in einen jeweils ungewohnten Zusammenhang oder absichtlich missverstandenen Vergleich gebracht und werden dadurch plötzlich witzig, eine Kunst, die nicht jeder Künstler so einfach beherrscht.

Sieht man sich weiters die 13 uns erhaltenen Bilder genauer an, so entdeckt man, dass in neun davon in irgendeiner Form Dämonen, die Hölle und Monster vorkommen (1,2,3,4,5,7,9,10,14), drei Bilder spielen dabei völlig in der Menschenwelt (10,11,15), drei Bilder stellen eine Mischung zwischen Ober- und Unterwelt dar (4,7,10) und zwei Bilder illustrieren jeweils eine Aesop-Fabel (6,8). Warum wählt Kawanabe Kyōsai gerade diese Sujets? Die neun Bilder stehen für das *ano-yo* あの世, drei Bilder für das *kono-yo* この世¹⁰² – Diesseits und Jenseits sind also einander gegenüber gestellt, wobei das Jenseits zuerst überwiegt, das Diesseits aber immer mehr in den Vordergrund tritt – und die asiatischen Illustrationen der westlichen Aesop-Bilder verbinden geradezu Westen und Osten miteinander. Auch inhaltlich arbeitet Kyōsai damit die Gegensätze, die ihm wichtig sind, nämlich Diesseits-Jenseits und Ost-West, heraus und kontrastiert sie. Besonders interessant ist dies auch dann, wenn man bedenkt, dass für den Westen in der christlichen Religion das Paradies im Osten lag, während im Osten in der buddhistischen Religion das Paradies im Westen lag.

4. Analyse und Interpretation der einzelnen Bilder

Die einzelnen Bilder sollen nun im Folgenden einzeln sehr ausführlich und genau besprochen werden, sodass zuerst Information, die von verschiedensten Autoren stammt, zusammengetragen wird, präsentiert wird, Einzelaspekte besprochen werden, die Bilder genau beschrieben und erklärt werden in Inhalt, Aufbau, Maß, Farbkomposition und Perspektive. Schließlich wird jeweils auch eine eigene Interpretation geboten, die sich aber aus dem recherchierten wissenschaftlichen Material logisch ergibt.

¹⁰² Iwasaka (1994): 6.

4.1 Zivilisation und Erleuchtung der Hölle - *Jigoku no bunmei kaika* 地獄の文明開花



103

¹⁰³ Abb. 3: Haga (1994): 18 (Abb.6), siehe auch Oikawa (1996): 89, Yoshida (1987): 52.

6.1.1 Kommentar zum Bild

Titel der Serie und Nummer:	応需暁斎楽画一 <i>ōju Kyōsai rakuga ichi</i> „Auf Bestellung - Kyōsai Rakuga 1“ (in großer roter Kartusche rechts oben am Rand)
Titel des Bildes:	地獄の文明開化 <i>Jigoku no bunmei kaika</i> „Zivilisation und Erleuchtung der Hölle“ (steht nicht auf dem Druck)
Größe:	Ōban – Format
Künstler:	Kawanabe Kyōsai
Künstlersignatur:	Seisei Kyōsai 惺々暁斎 (in gelber Kartusche am rechten Rand)
Erscheinungsdatum:	August 1874 (Meiji 7)
Datumsstempel	Acht – Hund (links vom Titel der Serie)
Verleger:	Sawamura Seikichi 沢村屋 清吉 (Verlegersiegel links vom Titel der Serie)
Besitz:	Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan ¹⁰⁴
Literarnachweis:	Kawanabe Kyōsai Bildsammlung 2, 1994: 6. Bild ¹⁰⁵

4.1.2 Bildbeschreibung

In der Nähe des Königs Enma 閻魔 der Hölle stehend, dem von einem Shintō-Priester die Haare geschnitten werden, überreicht die bereits nach westlicher Mode in ein Rüschenkleid gehüllte Datsueba 奪衣婆, die Hexe des Unterweltflusses Styx, des Todesflusses, ihm einen modischen Zylinderhut und westliche Kleidung. Dahinter verbrennen zwei Shintō-Priester, während sie über das Strafregister und die Sutren lachen, diese, ein Eisenwarenhändler hängt Eisenstangen, die er gebündelt hat, an einer Flaschenwaage auf. Sie sollen wohl an einen Altwarenhändler *en gros* verscherbelt werden.¹⁰⁶ Die Dämonen, welchen ihre Hörner entfernt werden, denen sie mit einer Säge abgeschnitten oder mit einem kleinen Holzhammer vom Kopf geschlagen werden, und ein roter Teufel, der sich die Kleidung eines Shintō-Priesters

¹⁰⁴ Haga (1994): 204.

¹⁰⁵ Brandl (2010a).

¹⁰⁶ Formanek (2010): 135, Oikawa (1996): 88.

anziehen lässt, und solche, die sehr beim Anblick ihrer Gestalt im Kristallinen Spiegel der Wahrheit *jōhari kagami* 浄玻璃鏡 erschrecken, und noch weitere Dämonen mit abgeschnittenen Hörnern und in westlicher Kleidung sind dargestellt.¹⁰⁷

4.1.3 Interpretation

Für Kyōsai verwandelt die Bewegung „Zivilisation und Erleuchtung“ *bunmei kaika* 文明開化 sein Land in eine Hölle. Er setzt den ersten Druck der Serie als eine Art Motto für das, was noch kommen soll. Totenkönig Enma 閻魔王 bekommt sein Haar und seinen Bart in westlichem Stil geschnitten, während ihm seine Robe weggenommen wird und durch einen dunklen westlichen Anzug und Hut ersetzt wird. Diese Kleidung wird ihm von der Datsueba 奪衣婆 gegeben, die den Menschen bzw. Sündern, die in der Hölle ankommen, normalerweise die Kleidung am Sanzu-Fluss 三途の川, der die Grenze zwischen dem Diesseits und Jenseits symbolisiert, wegnimmt und auf einem Baum aufhängt, welcher die Taten der Verstorbenen wie eine Waage misst,¹⁰⁸ und die selbst bereits in westlicher Kleidung gekleidet ist. Die Eisenriegel der Dämonen werden verkauft und ihre Hörner abgeschnitten. Das Bild erinnert daran, dass allen japanischen Männern befohlen wurde, ihre Haarknoten abzuschneiden, sodass sie die Kappen der westlichen Militäruniformen tragen konnten. So mancher derart neu aufgemachte japanische Mann dürfte sich ebenso ungläubig ob seines Anblicks im Spiegel betrachtet haben wie der Dämon auf dem Bild es im Kristallinen Spiegel der Wahrheit tut. Auch Kyōsai passte sich schließlich an die neuen Bekleidungs Vorschriften und Frisuren an.¹⁰⁹ Interessant ist, dass hier das Kämmen und Schneiden beim Barbier direkt dargestellt ist, da ja *kushi*, Kamm, als Zusammensetzung in seiner Doppeldeutigkeit *ku*, Leiden, und *shi*, Tod, bedeutet.¹¹⁰ In einigen Kulturen bedeutete das Abschneiden der Haare ja den Verlust von Magie bzw. Lebenskraft (Samson bzw. Simson: Ri 16,4-22). Die einschneidenden Veränderungen im Alltagsleben der Japaner und König Enmas gehen nicht spurlos an den Beteiligten vorüber. Daher entstehen auch durchaus merkwürdige Mischungen von Kleidungsstilen, über die sich auch manche

¹⁰⁷ Brandl (2010a), Formanek (2010): 136, Kamii (2008): 70.

¹⁰⁸ Wakabayashi (2004): 293-294.

¹⁰⁹ Jordan (1993): 121, Linhart (2004): 357.

¹¹⁰ Iwasaka (1994): 33.

Holzschnittkünstler lustig machen, wie beispielsweise das Tragen von Kimonos über Hosen und Ähnliches.¹¹¹

Wenn die Hölle also Japan ist, sind die Dämonen die Japaner, und dass diese ihre Hörner verlieren, bedeutet, dass sie ihre spezifischen Attribute als Dämonen verlieren, so wie die Japaner ihre Identität verlieren und die Hölle ihre Eigenart durch die Schnelligkeit all der Veränderungen im Prozess der Verwestlichung. Die Riegel der Dämonen stehen wohl für die vielen Dinge, die um einen sehr niedrigen Preis an die Ausländer verkauft wurden am Beginn der Meiji-Zeit.¹¹²

Das Christentum, das in allen Ländern Westeuropas vertreten war, zum Modell, wurden von der Religionspolitik, die als Grundlage zur Vereinigung des Staates den Shintō der neuen Meiji-Regierung fördern wollte, ein Gesetz zur Trennung von Buddhismus und Shintoismus *shinbutsubunrirei* 神仏分離令 im Jahr Meiji 1 (1886) erlassen. Diese „große Erziehungsmaßnahme“ *daikyōsenpu* 大教宣布 im Jahre Meiji 3 führte zur Eskalation in der Zivilbevölkerung zum Buddhismus-Boycott und zur Anti-Buddhistischen Bewegung. Im ganzen Land wurden buddhistische Tempel, Buddha-Statuen und buddhistische Altargerätschaften zerstört. Die Situation spitzte sich sogar dahingehend zu, dass buddhistische Mönche einfach ihren Job wechselten und zu shintoistischen Priestern wurden. Im Satsuma-han (Präfektur Kagoshima), wo das besonders gründlich durchgeführt wurde, wurden 1616 Tempel zerstört und es wurde erreicht, dass 2966 buddhistische Priester aus dem Priesterstand austraten. Das Bild insgesamt, das ja kein spezielles Bildthema hat, wird allgemein mit „Zivilisation und Erleuchtung der Hölle“ *jigoku no bunmei kaika* 地獄の文明開化 bezeichnet. Die Bedeutung des Haarschnitts des Enma 閻魔 und der westlichen Kleidung der Datsueba 奪衣婆 braucht man schon beinahe nicht zu erwähnen, aber die Dämonen, die ihre Hörner abschneiden oder abschlagen, und derjenige, der sich die Kleidung eines Shintō-Priesters anlegen lässt, sollen wohl alle Shintō-Priester und Wissenschaftler der japanischen Philologie symbolisieren. Daher hört auch nach dem Verbot der buddhistischen Religion plötzlich die Hölle und alles, was mit ihr zu tun hat, auf zu existieren und Enma 閻魔 und seine Gefolgsmänner sehen sich veranlasst, den Beruf zu wechseln. Hierbei handelt es sich also um eine ironische Karikatur, die die damaligen Zeitströmungen gut reflektiert.¹¹³

¹¹¹ Jordan (1993): 122.

¹¹² Linhart (2004): 357-358, Formanek (2010): 136, Jordan (1993): 119.

¹¹³ Brandl (2010a), Tamamuro (1997): 501-505, Kleine (2011): 478-480.

Das Bild ist vom Aufbau her in zwei größere Hälften, bzw. in vier kleine Szenen geteilt, die einander überlappen und ineinander übergehen. Im oberen Teil befinden sich die wichtigeren Personen mit höherem Status, die Datsueba 奪衣婆, die Höllenhexe, die die Kleidung der Toten stiehlt und mit ihnen deren Sünden abwägt, und der Enmaō 閻魔王, der Totengott und einer der zehn Richter der Hölle, die auch ein wenig größer dargestellt sind als die restlichen Personen.¹¹⁴ Kyōsai übte für seine Designs dieser Art, indem er immer wieder auf Reisen Skulpturen von buddhistischen Tempeln skizzierte.¹¹⁵ Ursprünglich in grüner und schwarzer Farbe dargestellt war Enma bzw. Yama ein vedischer Totengott, der in einem Palast die Unterwelt regiert. Er galt als der erste Sterbliche, der in die himmlische Welt gelangte. In ihm vereint sind Leben und Tod. Die Vorstellung von Yama als Richter kommt aus der frühen chinesischen Literatur. Dieser wird manchmal auch als Manifestation des Jizō 地藏, welcher die Seelen in die Unterwelt begleitet, identifiziert. Enma und Jizō stehen also in einer bestimmten Art und Weise miteinander in Verbindung. Die Gründe, warum man in die Hölle kommt, sind allerdings manchmal in der Literatur jedoch nicht klar, die Gründe, warum man sie wieder verlässt, stehen hingegen recht deutlich geschrieben.¹¹⁶

Datsueba 奪衣婆 gilt als weibliches Pendant zu König Enma. Sollte ein Sünder bereits nackt in die Hölle kommen, streift sie ihm einfach die Haut ab. Kommen Kinder zu ihr, nimmt sie ihnen ihr Gewand und zwingt sie Kieselsteine aufzutürmen, damit sie so ins Paradies aufsteigen können, zerstört aber den Haufen, sobald er zu groß geworden ist. Diese Kinder beschützt Jizō, der eben auch mit Enma identifiziert wird.¹¹⁷ Wenn auch nicht rein japanischen Ursprungs, hatte die Figur der Datsueba doch vor allem in Japan eine ungeheure Prominenz erhalten, die sie nahezu gleichberechtigt an die Seite des Königs der Unterwelt, Enma-ō, stellte. Apokryphen Sutren zufolge war sie eine alte Dämonin, die die Toten am anderen Ufer des so genannten Flusses der drei Furten, *Sanzu no kawa*, erwartete.¹¹⁸ Je nach Schwere ihrer Sündenlast mussten die Toten diesen Fluss an unterschiedlich tiefen Stellen durchwaten, sodass ihre Kleidung unterschiedlich stark durchnässt wurde. Diese nun nahm ihnen die Datsueba ab und hängte sie an einen Baum, um ein erstes Maß an ihrer Sündenbeladenheit zu erhalten.¹¹⁹ So sehr die Figur vom Buddhismus vereinnahmt worden war, so sehr legen manche Quellen nahe, dass wir es bei ihr mit einer wohl sehr alten

¹¹⁴ Clark (1993): 87-89.

¹¹⁵ Jordan (2003): 94, Waseda (2011): Teil 4, Bild 29.

¹¹⁶ Wakabayashi (2004): 287, Yasumura (2008): 55, 58-59, Yoshida (2000): 25-27.

¹¹⁷ Formanek (2010): 127-131.

¹¹⁸ Clark (1993): 87-89.

¹¹⁹ Formanek (2010): 129-130.

Muttergottheit zu tun haben.¹²⁰ In der Muromachi-zeitlichen Erzählung *Tengu no dairi* 天狗の内裏 durchlebt der jugendliche Held eine Höllenfahrt und gelangt zum Gerichtshof des Enma, als dort gerade ein Sünder in die Hölle geschickt werden soll. Da taucht die Datsueba auf und fordert, man solle ihn zuerst ihr übergeben. Der Sünder hat nichts, was er ihr geben kann, da er arm ist, also zieht sie ihm einfach die Haut ab und hängt sie zum Trocknen auf einen Baum. In dieser Fassung hat die Datsueba noch Gewalt über Leben und Tod: Sie fordert vom Toten nicht nur die sterbliche Hülle zurück und besiegelt damit seinen Tod, sondern sie war es auch, die ihm diese Leben spendende Hülle bei der Geburt gegeben hat. Das bezieht sich auch darauf, dass in vielen Gegenden Japans überliefert wird, die Mongolenflecken der Neugeborenen rührten daher, dass ihnen die Datsueba, bevor sie sie ins Leben schickt, kräftig auf den Hintern haut und zu ihnen sagt: „Nun geh, und lass dich hier nicht mehr so rasch blicken!“¹²¹

Darunter erkennt man irgendwelche Dämonen *oni* 鬼, denen in wildem Getümmel die Hörner abgeschnitten werden. Dämonen müssen aber durchaus nicht immer Hörner haben, denn die *gokusotsu* 獄卒, Höllenwächter, in den Bildern aus dem 12. Jahrhundert haben keine. Erst in Abbildungen aus dem 13. Jahrhundert kann man Hörner erkennen. Die auf dem Bild gezeigten Dämonen werden wohl *gokusotsu* 獄卒 sein, Wächterdämonen, die die Sünder zu König Enma bringen oder sie in der Hölle quälen. Sie sind schließlich auch verantwortlich dafür, ihm von den Taten der Sünder zu berichten.¹²² Ungefähr die Hälfte der Höllendämonen hat Hörner. Traditionell ist die Darstellung der japanischen Dämonen in den buntesten Farben: rot, grün, blau, braun, manche sind sogar getupft oder haben ein zusätzliches Auge.¹²³ Ein *oni* 鬼 bzw. Dämon ist ein Abkömmling des buddhistischen Teufels und etymologisch auch des Riesen, hat oft Hörner und ist so groß, dass er Menschen mit einem Bissen verschlingen kann. Besonders klug ist er allerdings nicht, was die Überlebenschance seiner potentiellen Opfer erhöht.¹²⁴

Das Chaos der unteren Hälfte reicht bis in die obere Hälfte hinauf. Was die Farbkomposition betrifft, so verteilen sich die Farben Rot, Blau, Dunkelblau, Gelb und Weiß relativ gleichmäßig über das gesamte Blatt, was das Chaos, das in der Welt vorherrscht, noch besser zum Ausdruck bringt. Das Grau des Hintergrunds endet oben fast bedrohlich in einem dunklen, schmalen Streifen, unten in einem breiten helleren Streifen. Manchen Dämonen

¹²⁰ Formanek (2010): 130-131.

¹²¹ Formanek (2010): 131.

¹²² Wakabayashi (2004): 299, Yoshida (2000): 24-27, Yasumura (2008): 55, 58-59, Oikawa (1996): 145-147.

¹²³ Wakabayashi (2004): 294.

¹²⁴ Lewinsky-Sträuli (1989): 39.

werden die Hörner regelrecht vom Kopf gerissen: in größter Brutalität wird die Entwurzelung der Religion dargestellt. Es gibt das japanische Sprichwort: *deru kugi wa utareru* 「出る釘は打たれる . 」 – „Hervorstehende Nägel werden eingeschlagen.“¹²⁵ Dies kann man auf diesem Blockdruck besonders plastisch sehen, wenn die Shintō-Priester den Dämonen die herausstehenden Hörner mit Hämmern vom Kopf schlagen.

Welche Bedeutung hat der blaue Glasspiegel? Ist er ein Fenster in die Seele der Dämonen? Der Höllenkönig Enma 閻魔王 bzw. der Totengott Yama sieht als der höchste der zehn Richter *jūō* 十王 die Verbrechen der Sünder auf der Erde durch seinen Höllenspiegel. So entscheidet er dann mit der Karmischen Waage, welche Strafen er den Sündern auferlegt, wenn sie in seine Hölle kommen. Die Bedeutung des Spiegels geht aber noch weiter, da auf deren Rückseite, als Grabbeigabe benutzt, oft ein Mandala dargestellt wurde, das den ganzen Kosmos zeigte, bestehend aus Raum und Zeit und dem Versprechen auf ein zukünftiges Leben.¹²⁶

Die Torturen in dieser buddhistischen Hölle sind ziemlich grausam: die Sünder werden verbrannt, in Mühlen zermalmt und in Stücke zerschlagen zwischen Steinen, im Höllenkessel von grimmigen Dämonen gekocht oder auf einen Schwertberg getrieben. Wenn Wind durch die Hölle bläst, werden die Stücke wieder in ihre ursprünglichen Formen gebracht und die Folter beginnt von neuem. Denn der Buddhismus diente dazu, Moral zum Schutze der Gemeinschaft zu vermitteln, eine Belohnung für die guten Seelen und eine Bestrafung für die Bösen zu verbreiten. Buddhistische Höllenvorstellungen sind daher sehr detailliert und systematisch.¹²⁷ Tief unter der Erde gelegen galt *naraka* bzw. *niraya* als die unterste von sechs Ebenen, in welcher Lebewesen wiedergeboren werden konnten und von König Enma 閻魔王 und seinen Dämonen *gokusotsu* beurteilt wurden. Die Hölle selbst wurde in acht kalte Regionen und acht heiße Gebiete unterteilt, abhängig von dem Typ und dem Grad der Folter, die man erleiden sollte. Höllenvorstellungen wie in den *Jigoku-zōshi* Schriftrollen (spätes 12. Jhdt.) waren weit verbreitet ab der Kamakura-Zeit.¹²⁸ Diese Vorstellungen resultieren aus einem Synkretismus zwischen Buddhismus und Daoismus. Nicht nur die Datsueba 奪衣婆 raubt dem Sünder die Kleidung. Wenn der Tote das Königreich des Enma 閻魔 betritt, berauben ihn drei Dämonen: einer (Datsukon-ki), der die Yang-Seele nimmt, ein anderer (Datsushō-ki), der ihm Lebensenergie entzieht, und ein dritter (Bakuhaku-ki), der um die Yin-

¹²⁵ Iwasaka (1994): 76.

¹²⁶ Clark (1993): 86, Satō (1993): 2-4, Naumann (2004): 58, Oikawa (1996): 144, Formanek (2010): 124-125.

¹²⁷ Oikawa (1996): 146, Naumann (2004): 60-61, Kuroda (2004): 108-109, Wakabayashi (2004): 288-289.

¹²⁸ Suzuki (1969): 458, Clark (1993): 86.

Seele spielt. Die Yin-Seele *haku* 陰 steht für den Körper, das Leben, sie bleibt auf der Erde, die Yang-Seele *kon* 陽 steht für den Geist, den Tod, und kommt in den Himmel. Yin und Yang, Leben und Tod, wechseln sich ständig miteinander ab. Während das Leben auf der Erde eigentlich ein langer Prozess des Sterbens ist, steht die Existenz im Totenreich für den Prozess der Wiedergeburt. Die buddhistische Hölle wird also im Gegensatz zur christlichen als endliches Fegefeuer verstanden, das eine Zwischenphase zur Wiedergeburt bedeutet.¹²⁹

Das Gesicht eines Dämons hat bereits die Farbe des Spiegels angenommen. Ohne Religion scheint der Dämon Glas zu werden, dünn und durchsichtig und leer. Wird er blau vor Schreck? Leer vor Existenz in der Unterwelt? Ohne Religion gibt es keinen Dämon in der Unterwelt, er löst sich in Luft auf. Aber auch die Seele der Menschen löst sich ohne Religion in durchsichtiges Glas oder Luft. Die Metamorphose der neuen Zeit löst die Seele des Menschen in die Unendlichkeit der Zeiten. Er wird zum ersten Mal so richtig gewahr, dass die Möglichkeit besteht, dass er nach dem Tode mit dem Absterben seiner Zellen komplett aufhört zu existieren und das versetzt den modernen Menschen, das egoistische Monster, in Panik. Die Zellen und all die Prozesse, die im Körper stattfinden, erschaffen die Seele des Menschen, versorgen das Gehirn mit Blut und allem, was es braucht, sodass es denken kann. Wenn der Körper aufhört zu existieren, endet auch die Existenz eines jeden Menschen.¹³⁰

Diese geradezu gefährliche mögliche Wahrheit und Erkenntnis bereitet vielen Menschen so große Angst und Probleme, dass sie nicht einmal darüber wagen nachzudenken, diese ignorieren und einfach stur irgendetwas glauben, um irgendeinen Halt zu finden in einer turbulenten Zeit des Wandels. Gibt es ein Weiterleben nach dem Tode? Der blaue Spiegel blickt nicht nur in die Situation der Politik Japans, sondern philosophisch in die Tiefen der menschlichen Seele und des menschlichen Denkens insgesamt.

Gleich im ersten Druck werden die Dämonen der Hölle sehr vermenschlicht dargestellt. In der japanischen Blockdruckkunst ging die Tendenz dahin, dass die verschiedenen Monster, Götter, Geister und Dämonen immer menschlicher, lebendiger und realistischer gezeigt wurden, sodass sie ihren Schrecken zwar verloren, aber dafür absurd, grotesk und witzig anmuteten.¹³¹ Sie machen auf amüsante Art und Weise auf die Fehler der Menschen aufmerksam, kritisieren Politik, Gesellschaft und religionspolitische Maßnahmen, projizieren das tägliche Leben auf Hölle und Paradies.¹³² An den Shintō-Priestern mit ihrem typischen

¹²⁹ Scheid (2004): 214-215, 218, Formanek (2004a): 20-21.

¹³⁰ Formanek (2004a): 7-11.

¹³¹ Fister (1985): 111.

¹³² Kamii (2008): 70-71.

kanmuri 冠 im Bild, eine Kopfbedeckung, die bei Zeremonien getragen wird, kann man schnell erkennen, dass hier ebensolche Maßnahmen angeprangert werden sollen.

Buddhistische Darstellungen der Hölle muten von jeher, da aus Indien und China kommend, oft etwas fremd oder ausländisch an, ursprünglich durch geflieste Böden und Ziegeldächer, Teppiche und Vorhänge, Steinstufen, dekorative Treppengeländer bzw. Hüte, die eigentlich nur chinesische Beamte tragen, oder durch verschiedenste andere Details und Codes fremder Kulturen *ikoku* 異国, die die Fremdheit der „anderen Welt“ *ikai* 異界, der Welt des Todes, gut zum Ausdruck bringen.¹³³ So werden Kyōsais Bilder der *Rakuga*-Serie innerhalb einer Tradition zur völlig originellen Neuheit. Wieder schafft er es, das Unvereinbare zu vereinen, das Unkombinierbare zu kombinieren und damit etwas zu schaffen, das sowohl traditionell als auch originell und ganz neu ist, indem er dieses Mal in der Höllendarstellung als „fremdes, ausländisches Element“ den Westen einführt.

Während einerseits in Texten der Meiji-Zeit Ziele und Ideen der Bunmei-Kaika 文明開化 verbreitet wurden, wurde andererseits das Christentum attackiert, das bis 1873 verboten war und dann aber offiziell anerkannt wurde.¹³⁴

Der erste Druck stellt also sofort in den Mittelpunkt, um was es zu Kyōsais Lebzeiten geht: der seit Jahrhunderten schwelende inner-japanische religiöse Konflikt zwischen Shintoismus und Buddhismus, der einerseits auf politischer Ebene ausgetragen wird, andererseits eine philosophische Diskussion um das Leben und Sterben des Menschen darstellt. Buddhismus und Shintoismus, eine Kombination von religiösen Vorstellungen aus Japan und China, die ihrerseits mit dem Daoismus und Konfuzianismus synkretistische Verbindungen eingeht,¹³⁵ trifft auf eine neue Religion: das Christentum aus dem Westen.¹³⁶

Mittelalterliche Bilder der buddhistischen Höllen als grausame, fremde Gefilde haben auch ein Bild in fremden Ländern entstehen lassen, das sie als von Teufeln regierte und die Menschen quälende darstellt, gegen die notfalls mit Waffengewalt vorgegangen werden muss, und diente Eroberern als willkommene Rechtfertigung für ihr Verhalten.¹³⁷

¹³³ Wakabayashi (2004): 303 und 310.

¹³⁴ Rotermund (2004): 366-367.

¹³⁵ Kleine (2004): 90-93.

¹³⁶ Scheid (2004): 214, 224, Formanek (2004a): 8-12.

¹³⁷ Formanek (2010): 137-138.

4.2 Die Pilgerreise des Sakakibara Kenkichi auf einen Berg -

Sakakibara Kenkichi yama naka yūkō no zu 榊原健吉山中遊行之圖



138

¹³⁸ Abb. 4: Haga (1994): 19 (Abb.7), Oikawa (1996): 294 (Abb.195).

6.2.1 Kommentar zum Bild

Titel der Serie und Nummer:	応需暁斎楽画第二号 <i>ōju Kyōsai rakuga dai ni gō</i> „Auf Bestellung - Kyōsai Rakuga Nummer 2“ (in großer roter Kartusche rechts oben am Rand)
Titel des Bildes:	榊原健吉山中遊行の圖 (rechts oben links vom Serientitel, in gelber Kartusche) <i>Sakakibara Kenkichi yama naka yūkō no zu</i> „Die Pilgerreise des Sakakibara Kenkichi auf einen Berg“
Größe:	Ōban – Format
Künstler:	Kawanabe Kyōsai
Künstlersignatur:	Kyōsai 暁斎 (am rechten Rand in der Mitte)
Erscheinungsdatum:	1874 (Meiji 7) (Datumsstempel in gelber Kartusche beim Titel des Bildes rechts unten)
Datumsstempel:	Hund – <i>aratame</i>
Verleger:	Sawamura Seikichi 沢村屋 清吉 (Verlegersiegel in gelber Kartusche beim Titel des Bildes links unten)
Besitz:	Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan (Tōkyō Toritsu Chūō Toshokan) ¹³⁹
Literarnachweis:	Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan ¹⁴⁰

4.2.2 Bildbeschreibung

Ein Samurai, der hohe *geta* 下駄 anhat, hält in der rechten Hand, den Arm hochgekremgelt, einen Metallfächer. Vor ihm sind ein Skelett *gaikotsu* 骸骨, das dabei ist auf den Hintern zu fallen, ein Wolf *ōkami* 狼, ein Maulwurf *mogura* モグラ, der die Hände zusammengibt, hinter ihm ein riesiger weißer Orang-Utan *shōjō* 猩々, sechs bzw. eigentlich mehrere davonlaufende Füchse *kitsune* 狐 und ein Affe *saru* 猿 gezeichnet.¹⁴¹

¹³⁹ Haga (1994): 204.

¹⁴⁰ Brandl (2010b).

¹⁴¹ Brandl (2010b), Haga (1994): 204, Tanaka (2008): 67.

4.2.3 Interpretation

Der Schwertkämpfer Sakakibara Kenkichi 榊原 健吉 (1830-1894) der Schule Jikishinkageryū 直心影流, ein Freund Kawanabe Kyōsais,¹⁴² der als Lehrer in einem militärischen Tokugawa-Trainingslager der Bakumatsu-Zeit arbeitete, übersiedelte nach Shizuoka bei der Rückgabe der Regierung an den Tennō durch den Tokugawa-Clan, aber nach der Restauration ging er zum Vergnügen nach Tōkyō und eröffnete ein Dōjō in Kurumazaka 車坂, im Viertel Shitaya 下谷, veranstaltete an jedem Ort Fechtwettkämpfe und stand dazu, ein Samurai zu sein, ohne jemals seine Fechtkarriere aufzugeben.¹⁴³ Im Jahr Meiji 11 (1878) kämpfte Sakakibara in Anwesenheit des Meiji-Kaisers und sein Name wurde dadurch überall bekannt. Im Vordergrund des Bildes steht Kenkichi, der auf einem Bergweg die bösen Geister mit seinem Metallfächer vertreibt, ohne sein Schwert zu zücken, und er wird nach der Art eines Kabuki-Schauspielers prächtig dargestellt.¹⁴⁴ Ist der weiße Orang-Utan *shōjō* 猩々, ein legendäres, menschenähnliches Ungeheuer, das Alkohol liebt, dahinter wohl Kyōsai selbst, der seinen sehrenden Blick auf diesen Kenkichi richtet?¹⁴⁵

Es wird ein Samurai gezeigt, ein wahrer Held, der allen Veränderungen zum Trotz so bleibt, wie er ist, und der alten Schwertkunst folgt. Denn 1871 kam es zu großen Umstrukturierungen in der Verwaltung Japans: die alten Gebietseinteilungen wichen den Präfekturen und die Samurai wurden ihrer Schwerter entledigt.¹⁴⁶ Der Orang-Utan *shōjō* 猩々 - auch ein Name für Geister, die Sake lieben, aus der Mythologie¹⁴⁷ - ähnelt in seinen witzigen Zügen tatsächlich dem Künstler Kyōsai selbst, der lacht und sich amüsiert. Er macht sich auch über ihn ein wenig lustig. Er scheint sich über den Samurai zu freuen, aber auch gleichzeitig über ihn ein wenig zu schmunzeln. Alle Tiere flüchten vor ihm ins schwarze Dunkel der Nacht des Hintergrunds und der Samurai scheint selbst dem Skelett, also dem Tode, mit seinem Fächer ein Schnippchen zu schlagen. Alles, was den Samurai umgibt, ist in eine unheimliche Atmosphäre gehüllt. Trotzdem bewahrt dieser Kämpfer eisern die Nerven. Dieses Bild zeigt meiner Meinung nach eindeutig, dass Kyōsai eigentlich doch für Veränderung im Denken ist, aber eben nicht einverstanden, wie diese Veränderung von der Regierung bewerkstelligt wird,

¹⁴² Clark (1993): 27.

¹⁴³ Oikawa (1996): 294.

¹⁴⁴ Osterloh-Gessat (1997): 51, Oikawa (1996): 294.

¹⁴⁵ Brandl (2010b), Haga (1994): 204.

¹⁴⁶ Jordan (1993): 120.

¹⁴⁷ Clark (1993): 17-18.

wie von Forrer bereits vermutet wurde.¹⁴⁸ Denn er bewahrt den Stolz und die Würde des Samurai, zeigt seine Muskeln, seine Stärke, sein Temperament, seine zeitlose Eleganz, die er nicht missen möchte. Einerseits soll der Mensch Tradition bewahren, die alte Geheimnisse und Wahrheiten des Lebens in sich birgt, andererseits soll er sich doch auch weiterentwickeln und neue Erkenntnisse gewinnen. Was bringt es, wenn die Tiere davonlaufen und sich fürchten, wenn man sie doch nicht versteht? Was bringt es, wenn man den Tod ignoriert, obwohl er doch direkt vor einem liegt und Teil des Lebens ist? Wie auch Ionesco und viele andere Künstler betont Kyōsai mit diesem Bild die Absurdität des menschlichen Daseins und zeigt gleichzeitig auf, wie man leben soll.

Interessant ist, dass in diesem Bild so viele verschiedene Tiere vorkommen, vor allem unter dem Gesichtspunkt, dass Kyōsai ja später zwei Bilder aus der Welt der griechischen Fabeln Aesops bringt: Affe, Fuchs, Wolf, Maulwurf, Orang-Utan. Kyōsai war ja ein Experte von Tierdarstellungen und übte täglich auch an lebenden Objekten (*shasei*). Er soll sogar Vögel und einen Affen in seinem Atelier zu diesem Zwecke gehalten haben.¹⁴⁹ Welche symbolische Bedeutung haben diese Tiere in der japanischen und östlichen Mythologie? Für welche stereotypen Eigenschaften stehen sie im Vergleich zur europäischen Mythologie? Abgesehen davon muss man dabei immer auch bedenken, wie die Tiere sich in die buddhistische Doktrin eingliedern. Eine Person, die ein schlechtes Karma im Leben erworben hat, könnte in das Königreich der Tiere wiedergeboren werden, das zwei Ebenen unter der der Menschen liegt in den sechs Welten der Existenz *rokudō* 六道. Die Beziehung zwischen Tier und Mensch ist in Japan einzigartig.¹⁵⁰

Außerdem gelten ja Berge im Buddhismus und im Taoismus als heilig und als Aufenthaltsorte von *kami* 神, allerlei Gottheiten und mächtigen übernatürlichen Wesen. Wenn man einen Berg besteigt und spezielle Zeremonien durchführt, so könne man magische und übernatürliche Kräfte erwerben.¹⁵¹ Religiöse Wallfahrten und Askesepraktiken in den Bergen waren bereits in der Heian-Zeit weit verbreitet. Während man einen Berg besteigt, passiert man mehrere Stationen, die den Weg aus der Hölle zur Buddhawerdung symbolisieren.¹⁵² Auch in der japanischen Unterwelt muss der Tote über einen Fluss reisen, mehrere Stationen

¹⁴⁸ Forrer (1996): 69, Jordan (1997): 110.

¹⁴⁹ Jordan (2003): 91-92, Yoshida (1987): 37.

¹⁵⁰ Pflugfelder (2005): 12-15, Graf (1925): 8-9, Lewinsky-Sträuli (1989): 9-12.

¹⁵¹ Figal (1999): 86.

¹⁵² Fister (1985): 106-107 und Clark (1993): 76 .

von Prüfungen passieren und schließlich einen Berg des Todes (*shisen*) besteigen, um weiterzukommen und vielleicht wiedergeboren zu werden.¹⁵³

Fuchs und Wolf sind auch in den europäischen Geschichten, Fabeln und Märchen häufig vertretene Gestalten, während Maulwurf und Orang-Utan in japanischen und europäischen Geschichten eher seltener vorkommen. Der Affe kommt in japanischen Geschichten häufig vor. Dabei ist der Fuchs in Europa die positivere Gestalt, er gilt hauptsächlich als schlau. Der Wolf wird eher als böse, hinterlistig und gewalttätig wahrgenommen.¹⁵⁴

Füchse *kitsune* 狐 gelten in Japan als Begleiter der Gottheit Inari, die über fünf Arten von Getreide herrscht, als Boten des Reisgottes, als mäusevertilgende Fruchtbarkeitsgötter, eher als Glücksbringer - an die 40 000 Shintō-Schreine sind ihnen gewidmet-, aber sie haben in Geschichten und Märchen auch andere Seiten. Es gibt auch Fuchsgespenster, Fuchsdämonen und Füchse, die sich in Frauen verwandeln können, aber sie verhexen und verwandeln auch Menschen, nicht nur sich selbst.¹⁵⁵ Sie sollen mächtig und durchaus auch gefährlich sein. Diese *kitsune* können Männer hypnotisieren, sie verführen, Illusionen schaffen und sie in Fallen locken. Sie gelten aber auch zusammen mit dem *tanuki* 狸 (Marderhund) als Betrüger und Schwindler, die dann aber auch selbst betrogen werden können. Sie spielen Menschen Streiche. Bei allen „Wandelwesen“ (*bakemono* 化け物 oder *henge* 変化) nimmt die Schlaueit und Verwandlungskunst mit dem Alter zu, junge Füchse verraten sich gelegentlich noch durch einen Schwanzzipfel.¹⁵⁶ Aber alle Versuche der Tiere, Mensch zu werden, schlagen schließlich fehl: sie können ihre Welt, *chikushō-dō*, nicht verlassen. Diese *kitsune*-Geschichten treten vor allem bei unerwarteten, traurigen Schicksalen und Ereignissen auf oder bei Verbrechen, die niemand versteht, die aber irgendwie erklärt werden müssen. Der wirkliche Betrüger der Sinne scheint bei all dem aber oft unser eigenes Unterbewusstsein, das nicht auf Logik und Vernunft hört.¹⁵⁷

Wölfe *ōkami* 狼 sind auch in Japan böse,¹⁵⁸ aber die wilden Tiere gelten zudem als Diener der Berggottheiten und werden als solche ebenfalls verehrt. Die Papieramulette aus ihren Schreinen sollen vor Diebstahl und Unfällen schützen. Es gibt überall in Japan verschiedenste Bräuche, die mit Wölfen zusammenhängen.¹⁵⁹

¹⁵³ Scheid (2004): 215.

¹⁵⁴ Irmischer (1991): 10, 17, Von der Leyen (1985): 208-210, Hausrath (1940): 147-150, Perry (1952): 723-733, 741-750.

¹⁵⁵ Iwasaka (1994): 67, Lewinsky-Sträuli (1989): 25-26, Graf (1925): 6, 8-9, Kojima (1968): 458.

¹⁵⁶ Graf (1925): 19-27, Jordan (1985): 129, 132, 134, 135-137, Lewinsky-Sträuli (1989): 25-38.

¹⁵⁷ Yamamoto (1985): 173, Jordan (1985): 137.

¹⁵⁸ Iwasaka (1994): 88.

¹⁵⁹ Ōtō (1968): 368.

Affen *saru* 猿 gelten als lustige Gestalten, auch in Zusammenhang mit Dämonen: in populärer Folklore bilden die *sarugaku*, sogenannte „Affentänze“, den Abschluss einer Zeremonie an einem Tag.¹⁶⁰



161

Es gibt einen legendären Affen aus der chinesischen Mythologie namens *shōjō* 猩々, der bekannt ist für seine Liebe zu Sake wie eben auch Kyōsai selbst, mit roten Haaren, einem menschlichen Gesicht und einer Stimme, die klingt wie ein schreiendes Baby, welcher auch die menschliche Sprache verstehen kann.¹⁶² Kyōsai trank immer vor dem Zeichnen seiner Bilder. Deshalb signierte er auch unter anderem mit *shuransai* 酒乱齋 („gemeiner/schrecklicher Trinker“), *raisui* 雷酔 („betrunken wie Donner“) und *beijūan* 米汁庵 („Sake Liebhaber“).¹⁶³

Welche Bedeutung hat der kleine Maulwurf *mogura* vorne im Bild? In der japanischen Mythologie heißt es, dass *mogura* sterben, wenn sie in die Sonne gehen und daher dazu verdammt sind, unter der Erde zu leben. Angeblich sollen sie auf die Sonne geschossen haben und dafür bestraft worden sein. Weil Maulwürfe mit ihren Hügeln Schäden auf dem Feld und bei Feldfrüchten anrichten, gibt es in Japan den Brauch des „Maulwurfschlagens“ *mogura-uchi* モグラ打ち, bei dem Kinder mit einem Stab aus Bambusstroh auf den Boden schlagen, um sie zu vertreiben.¹⁶⁴ Vielleicht wurde sogar der Maulwurf von all dem Tumult der davonlaufenden Tiere, der auf dem Bild herrscht, aufgeschreckt. Blind and hilflos, wie er ist, kann er aber nichts zu der Situation beitragen, also dem Samurai helfen und Japan retten.

¹⁶⁰ Wolfgram (1985): 96, Oikawa (1996): 128.

¹⁶¹ Abb. 5: Oikawa (1996): 181.

¹⁶² Ōtō (1969): 424, Clark (1993): 62, Conder (1911): 8.

¹⁶³ Oikawa (1996): 181.

¹⁶⁴ Kojima (1971a): 456.

Dass sogar ein blinder Maulwurf aus der Erde hervorkriecht und überrascht und verblüfft ist, kann man als weiteren komischen Effekt des Bildes sehen.¹⁶⁵

Auch vom Aufbau her hat das Bild einiges zu bieten: der Blick des Betrachters richtet sich von rechts unten nach links oben. Dadurch kann der Samurai besonders mächtig und groß im Vordergrund stehen, aber gleichzeitig die Hektik der Bewegung gut ausgedrückt werden und dem Bild wird eine enorme Tiefenwirkung verliehen. Es gibt drei Hauptgestalten, wobei die wichtigste - ähnlich wie auch bei der Laokoon-Gruppe, eine typische Konstellation im westlichen Bildaufbau und in der Skulptur, die Kyōsai sehr genau studierte¹⁶⁶ - am größten dargestellt ist: der Samurai, der Orang-Utan und das Skelett, also sein Freund, Kyōsai und der Tod – eigentlich ein berührendes Zeichen dafür, wie wichtig Kyōsai diese Freundschaft war. Die obere Hälfte des Druckes ist schwarz, die untere in Grau gehalten, was den Sog der Gestalten in das Dunkel der Nacht verstärkt. Befindet sich in der Mitte oben am Rand des Orang-Utans noch der Umriss der Gestalt eines Skeletts? Es scheint so. Auch rechts hinter dem Samurai sieht man noch weitere Füchse. Das Fuchs-Rudel bewegt sich sozusagen von der Mitte rechts bis zur linken oberen Ecke, entlang der Grenze zwischen dem schwarzen Hintergrund und dem grauen Vordergrund. Sie trennen den Orang-Utan vom Samurai, auch fast so als ob sie den Samurai vor dem Orang-Utan mit dem beinahe wahnsinnigen Blick schützen würden. Der Orang-Utan wirkt gleichzeitig recht geisterhaft. Ist er echt? Oder ist er ein Monster der Nacht? Er hat etwas Dämonisches an sich. Er wirkt geradezu grotesk und riesig, unheimlich und gefährlich. Besonders gut ausgestaltet ist dabei seine scharfe Krallen, ein weiteres typisches Merkmal von Dämonen.¹⁶⁷ Es sind jedenfalls keine Füße sichtbar. Man weiß nicht so recht, ob man über ihn lachen soll oder sich gleichzeitig auch vor ihm fürchten soll. Interessant ist, dass sich auch ein Tier, wahrscheinlich ein Wolf, zwischen dem Skelett und dem Samurai befindet. Schützt dieses Tier den Samurai vor dem Tode? Die Tiere laufen natürlich davon. Auch sie haben Angst. Dennoch befinden sie sich immer zwischen dem Samurai und zwischen dem Unheimlichen, Monsterhaften, Geisterhaften. Sie befinden sich sozusagen zwischen *anoyo* あの世 und *konoyo* この世, zwischen einer neuen und einer alten Welt, zwischen der gegenwärtigen Welt und der jenseitigen, fast wie in dem Märchen um Prinzessin Mononoke (もののけ姫).¹⁶⁸ Die Tiere auf diesem Bild scheinen sich genauso zu verhalten, wie in ebendiesem Film von Hayao Miyazaki dargestellt. Besonders unheimlich

¹⁶⁵ Haga (1994): 204, Oikawa (1996): 178.

¹⁶⁶ Jordan (2003): 96-97.

¹⁶⁷ Wolfgram (1985): 98.

¹⁶⁸ Iwasaka (1994): 6.

und gefährlich wirkt das Skelett links unten auch durch die Höllenflammen aus der Unterwelt neben ihm, wie als ob es direkt aus der Hölle vor dem tapferen Kämpfer aufgestiegen wäre.

Würde man dieses Bild religionspolitisch interpretieren, wäre auch gleich klar, um welchen Streitpunkt es geht: anders als im Christentum, in welchem nur der Mensch eine unsterbliche Seele hat, die nach dem Tode weiterleben kann, ist im Buddhismus jedes Lebewesen beseelt und besitzt eine Seele, die nach dem Tode weiterexistiert. Einen Unterschied zu machen zwischen Mensch und Tier bedeutet für einen Buddhisten das Fehlen jeglichen Gewissens.¹⁶⁹ Also beschützt ein gläubiger japanischer Samurai der alten Welt die Tierwelt, sei es im Leben vor der Modernisierung, sei es im Tode vor dem Christentum.

Jedenfalls ist man inmitten einer weiteren Chaos-Szene, sinnbildlich für das Chaos, das Drunter und Drüber, *Sens Dessus Dessous*, das in der Welt herrscht. Dies wird sehr gut durch die Farbkomposition wiedergegeben: die Farben tauchen fleckenhaft verteilt über das ganze Bild in regelmäßigen Abständen wieder auf, wobei aber Grau und Schwarz als Farben der Nacht bestimmend bleiben, sich durch den Zug der Füchse ein Gelb-Braun von rechts nach links hinten zieht und ein Blau in der Kleidung des Samurai als statische Mittellinie von oben nach unten: dieser Samurai steht inmitten des Durcheinanders fest mit beiden Beinen am Boden und ist am besten Weg, ein Buddha zu werden und der Hölle zu entkommen.

¹⁶⁹ Rotermund (2004): 372.

4.3 Die Monsterschule - *Bakebake gakkō* 化々学校



170

¹⁷⁰ Abb. 6: Haga (1994): 24 (Abb.12), siehe auch Shindō (2004): 69, Oikawa (1992): 115, Oikawa (1996): 91, Yasumura (2008): 130 und Clark (1993): 127.

4.3.1 Kommentar zum Bild

Titel der Serie und Nummer:	暁斎楽画第三号 <i>Kyōsai rakuga dai san gō</i> „Kyōsai Rakuga Nummer 3“ (in großer roter Kartusche rechts oben am Rand)
Titel des Bildes:	化々学校 (rechts unten als Schild beim Eingangstor) <i>bakebake gakkō</i> „Die Monsterschule“
Größe:	Ōban – Format
Künstler:	Kawanabe Kyōsai
Künstlersignatur:	Seisei Kyōsai 惺々暁斎 (in einer roten Kartusche links unten)
Erscheinungsdatum:	1874 (Meiji 7) (Datum- und Zensorenstempel rechts unten in der Ecke)
Datumsstempel:	Hund – <i>aratame</i>
Verleger:	Sawamura Seikichi 沢村屋 清吉 (Verlegersiegel rechts unten in der Ecke)
Besitz:	Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan (Tōkyō Toritsu Chūō Toshokan) ¹⁷¹
Literarnachweis:	Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan Sammlung 2 1994: Abbildung 12 ¹⁷²

4.3.2 Bildbeschreibung

obere Tafel

(1. Reihe von rechts nach links): *tetsu no bō* Eisenstangen, *hīragi* Stechpalme, *oni azami* Distel, *hi no kuruma* Feuerwagen, Rashōmon (Name des Haupttores von Kyōto bzw. Heian-kyō, der alten Hauptstadt von Japan, und Nara);

(2. Reihe) *shita nu(ki)* die Zunge herausreißen, *onibi* Dämonenfeuer, *oni no men* Dämonenmaske, *chi no ike* Blutsee, *oni no nenbutsu* betender, scheinheiliger Teufel

¹⁷¹ Haga (1994): 205.

¹⁷² Brandl (2010c).

(3. Reihe) *akai iwashi* eingelegte rote Sardinen, *oniuchimame* Dämonenbohnen (verwendet bei der Teufelsaustreibung am Ende des Jahres im Mondkalender, jetzt wäre es am 1. Februar), *hari no yama* Nadelberg, *jōhari* Spiegel der Unterwelt, *uchide no kozuchi* feiner, kleiner Zauber-Holzhammer, den eigentlich Daikokuten in seiner rechten Hand trägt

untere Tafel

SHIRICOTAMA シリコタマ (ein *shirikotama* 屍子玉 ist ein imaginäres Fleischbällchen im Anus, welches die *kappa* aus einem Menschenkörper herauszogen, wenn man in einen Fluss fiel, und somit ihren menschlichen Opfern die Lebenskraft raubten¹⁷³),

CIOORI キウリ – heute キュウリ *kyūri* (Gurke), *KAWA* (Fluss)

Ganz oben im Bild zeigt ein Shōki 鍾馗 in westlicher Kleidung mit einem Stab, den er in der Hand hält, auf eine Tafel, auf der für Dämonen wichtige Bilder und Zeichen geschrieben sind, für die Dämonen, die an einem Tisch nebeneinander sitzen, und Raijin 雷神 bzw. Raidensama 雷電様, der Gott des Donners, im gelben Mantel kann nichts tun außer verzweifelt zu schauen. Vor der Tafel in der Mitte, auf der Romaji und Katakana geschrieben stehen, erklärt ein *kappa*-Lehrer in westlicher Kleidung den anderen *kappa*-Schülern, die teils westlich teils japanisch gekleidet vor ihm nebeneinander sitzen, wichtige Begriffe für *kappa*.

Unten rechts am Eingangstor ist ein Schild angebracht, auf dem „Monsterschule“ *bakebake gakkō* 化々学校 steht - daher der Titel des Bildes - , ein Gesicht, das von der Mitte des nur seitlich geöffneten Tors herunterlacht, schaut sie an und schon wenden sich die verschiedenen Monster vor dem Tor zur Flucht, betroffen von dem Atem, der von dem Dämonenkopf des Windgottes Fūjin 風神 oberhalb des Tores ausgeströmt ist.¹⁷⁴

4.3.3 Interpretation

Bild 3 der Serie „Schule für Gespenster bzw. Monster“ *bakebake gakkō* ist eine kritische Attacke auf das Schulsystem, das in Japan in genau demselben Jahr eingeführt worden war, in dem der Druck veröffentlicht wurde. Wieder wird der Verfremdungseffekt benutzt, in dem Monster wie die *kappa* die einfachsten Dinge tun, die sonst Menschen machen, um die Aufmerksamkeit des Lesers zu erregen.¹⁷⁵ Das, worauf die neue Meiji-Regierung als Teil von

¹⁷³ Clark (1993): 127, Jordan (1993): 144.

¹⁷⁴ Brandl (2010c), Haga (1994): 205, Yasumura (2008): 130.

¹⁷⁵ Linhart (2004): 359-360, Oikawa (1996): 90.

„Zivilisation und Erleuchtung“ besonders Wert legte, waren die Maßnahmen im Bildungsbereich. Zuerst wurde - abgesehen von der Einführung der westlichen Kultur sowie einem System von Ausbildungsleitern – 1872 ein Plan zur Schaffung von Universitäten entwickelt und ein nationales Schulsystem eingeführt.¹⁷⁶ Im Hintergrund dieses Plans, gab es einen heftigen Wettstreit von drei Schulen, nämlich der japanischen Philologie, des Studiums der chinesischen Literatur und der europäischen Wissenschaften, um die führende Rolle, aber schließlich nahmen dem Zeitgeist entsprechend die europäischen Wissenschaften die führende Position ein und die Richtung zur Gründung von Universitäten, die nach dem Vorbild des Erziehungssystems der westlichen Industrieländer geschaffen werden sollten, wurde festgelegt. Beim Shōki-Lehrer 鍾馗先生 des zentralen Bildes sind die Dämonen *oni* 鬼, eine Studiengruppe von Schülern der klassischen chinesischen Literatur, weiters gibt es eine Gruppe von *kappa* 河童 der europäischen Wissenschaften, und wenn dann diejenigen, die vom Torwächter im Zylinderhut um das Eintreten betrogen werden, mit einer Gruppe der japanischen Philologie von einäugigen Kobolden, dreiäugigen Monstern und Vogel-*tengu* 天狗, eigentlich *karasu-tengu* „Krähen-*tengu*“, und ähnlichen Monstern *made in Japan* selbst konzipiert sind, wird Kyōsais Satire über die Maßnahmen im Bildungsbereich ziemlich deutlich.¹⁷⁷

Was sind eigentlich *bakemono* 化け物, die diese Schule namens *bakebake gakkō* 化々学校, eine Schule, die Japaner in Europäer verwandelt, unterrichten soll? Laut dem berühmten Folklorist Yanagita Kunio 柳田 國男 (1875-1962) sind *bakemono* (in ihrer wörtlichen Bedeutung: „Dinge, die sich verändern“) *yōkai*, also Monster, die an bestimmten Orten im Zwielicht, also in der Dämmerung zwischen Tag und Nacht, erscheinen, im Gegensatz zu den *yūrei*, den Geistern, die nach Mitternacht bestimmte Menschen verfolgen und heimsuchen, wobei diese Einteilung nur eine grobe Unterscheidung darstellt, die von späteren Forschern kritisiert wurde, denn diese phantastischen Gestalten lassen sich nicht immer so klar definieren und einteilen. Sowohl der Name selbst als auch der Zeitpunkt der Dämmerung sind eine Anspielung auf die Neuerungen durch die Meiji-Zeit, einer Zeit im Zwielicht zwischen Alt und Neu, die „Monster“ und allerhand „merkwürdige Gestalten“ hervorbringt.¹⁷⁸

Ganz wie später auch bei Akutagawa Ryūnosuke, der ja ein Buch über sie kurz vor seinem Freitod schrieb, dienen die *kappa* dazu, sich über die moderne japanische Gesellschaft lustig

¹⁷⁶ Jordan (1993): 144.

¹⁷⁷ Brandl (2010c).

¹⁷⁸ Figal (1999): 4-5, Graf (1925): 8-9, Lewinsky-Sträuli (1989): 9-12, 39-40.

zu machen.¹⁷⁹ Elemente der Phantasie und des Volksglaubens, wie Geister, Goblins, Monster, spielten eine fundamentale Rolle in der Erneuerung Japans und wurden auch von vielen Schriftstellern dazu verwendet, auf unterschiedliche Weise - je nach politischer Gesinnung - Irrationalität darzustellen. *Kappa* 河童 („Flusskind“) und andere berühmt-berüchtigte Dämonen lernen, ebenso wie die Meiji-Regierung es in dieser Epoche etablierte, das Leben in einer neuen Moderne kennen unter der Vormundschaft von Dämonen, die westliche Kleidung tragen.¹⁸⁰ *Kappa* werden zur Gruppe der *yōkai* 妖怪 (Monster) gezählt. Der Volksglauben hat ihnen die merkwürdigsten und unterschiedlichsten Charakteristiken gegeben. Sie leben in Seen, Flüssen und Teichen Japans. Als froschähnliches, grünes bis schwärzliches Süßwasser-Wesen haben sie Schwimmhäute zwischen den Fingern und Zehen. Manchmal sind sie aufrecht menschenartig, manchmal vierbeinig schildkrötenartig mit Rückenpanzer dargestellt. Sie zeichnen sich durch ein affenähnliches Gesicht aus, oft mit Schnabel versehen. Ihre Haut soll grünlich-gelb und glitschig sein und sie soll nach Fisch riechen. Auf ihrem Kopf haben sie eine Delle bzw. eine Schüssel (*sara* 皿), in welcher sie Wasser transportieren, aus dem sie ihre magischen Kräfte beziehen, womit sie Männer, Kühe und Pferde ins Wasser ziehen.¹⁸¹ Sie sind recht launisch und dem Menschen eher feindlich gesinnt. Als böswillige Flussgeister spielen sie gerne Streiche und säen Zweitracht. Es heißt, dass sie Menschen, die ins Wasser gefallen sind, die Eingeweide (oder auch die Leber und Blut) aus dem Anus saugen. *Kappa* sind aber nicht besonders schlau, denn verbeugt man sich auf Land vor ihnen, um sie zu begrüßen, sind sie dazu gezwungen, dasselbe zu tun, wodurch sie ihr Wasser auf dem Kopf und damit ihre gesamte Zauberkraft verlieren. Ihre Leibspeise ist die Gurke, die ihnen oft als Opfergabe dargebracht wird von der ländlichen Bevölkerung, die sie verehrt und ihnen eigene Feste und Zeremonien widmet.¹⁸² Was genau erlernen die *kappa* nun in ihrer Schule? Das erste Wort, das in westlicher Schrift, aber auch noch falsch geschrieben und transkribiert ist – wiederum ein lustiger Nebeneffekt –, mit Katakana unterlegt auf der gelben Tafel steht, heißt *shirikotama* 尻子玉, welches die Eingeweide repräsentiert, die ein *kappa* aus dem Anus seiner Opfer herauszusaugen pflegt. *Kyūri* bedeutet Gurke und ist die Lieblingsspeise der *kappa*. *Kawa* heißt Fluss und repräsentiert den Ort, wo sie leben. Es scheint, als ob diese *kappa* die einfachsten Grundbegriffe plötzlich nicht mehr kennen, die ihr tägliches Leben ausmachen, weil sie diese nun in Romaji lernen müssen.

¹⁷⁹ Tsunetō (1949): 1, Hammitzsch (1981): 995.

¹⁸⁰ Figal (1999): 6-7, Pérez (2008): Rokumeikan – 1.2 Josiah Conder, Arquitecto en un Japón cambiante.

¹⁸¹ Tsuboi (1968b): 654.

¹⁸² Lewinsky-Sträuli (1989): 39-45, Shiojiri (1949): 12-23, Hammitzsch (1981): 1947, 1967, 1978-1979.

Shōki 鍾馗, der Dämonen-Bezwinger, chin. Zhong Kui, den man ganz oben im Bild als Lehrer erkennen kann, war ein populärer Hausgott in China. Er wurde sogar noch beliebter in Japan. Er reiste mit einem Freund in die Hauptstadt, um an den imperialen Prüfungen teilzunehmen. Obwohl er die besten Ergebnisse erreichte, wurde er wegen seiner missgebildeten Gestalt nicht vom Kaiser erwählt. Daher beging er Selbstmord an den Palaststufen, in dem er seinen Kopf gegen diese stieß. Er erlöste den chinesischen Kaiser Xuanzong (Tang-Zeit: 685-762) vom Fieber und schrecklichen Albträumen, in welchen er von allerhand kleinen Dämonen gequält wurde. Deshalb gilt er als mächtiger Talisman gegen Krankheiten.¹⁸³ Auch in Kyōsais Werk kommt er immer wieder vor in den unterschiedlichsten traditionellen Topiken oder in ungewöhnlichen Situationen, die der Künstler zum Amusement seiner Fans so sehr liebt.¹⁸⁴ Hier unterrichtet er verschiedene Dämonen, das heißt *oni* 鬼, für sie wichtige Grundbegriffe wie *tetsu no bō* („Eisenriegel“), *oni azami* („Distel“) oder *oni no nenbutsu* („betender Teufel, der so tut, als ob er bekehrt wäre“). Er versucht die unbelehrbaren Dämonen von Japanern zu bezwingen, die in Europäer verwandelt werden sollen, und dem entgegen zu wirken, indem er ihnen die Grundbegriffe der alten klassischen Mythologie und buddhistischen Religion aus China beibringt.

Ein *oni* 鬼 bzw. Dämon ist ein Abkömmling des buddhistischen Teufels und etymologisch auch des Riesen, hat Hörner und ist so groß, dass er Menschen mit einem Bissen verschlingen kann. Er hat eine schreckliche Gestalt und verfügt über übernatürliche Kräfte. Je nach Land und Leute haben die *oni* äußerlich eine ein wenig unterschiedliche Gestalt, allen gemeinsam ist aber die Fähigkeit, ihren Körper durch Magie verstecken zu können. Man glaubt, dass von ihnen das Unglück in der Welt kommt. Sie fassen wohl alle Vorstellungen von schrecklichen, unheimlichen Dingen seit den ältesten Zeiten zusammen, die Angst machen, wie Donner, Wind und Regen, und das bis heute. Daher gibt es auch eine unbegrenzte Anzahl von Geschichten über sie, die überliefert wurden, und verschiedenste Bezeichnungen. Sie stehen in Verbindung mit der Wildheit des Himmels, der Götter und den Naturgewalten. Daher nahmen auch der Wind- und Donnergott früh die Gestalt eines *oni* an.¹⁸⁵ Sie werden als Götter verehrt, haben eine positive und eine negative Seite. Mit der Einführung des Buddhismus kamen auch die *oni* der Hölle nach Japan. Besonders klug ist so ein *oni* allerdings nicht, was die Überlebenschance seiner potentiellen Opfer erhöht.¹⁸⁶

¹⁸³ Tadokoro (1969): 381, Clark (1993): 47, Tanaka (2008): 57, Yasumura (2008): 60-61, Yoshida (2000): 32-33.

¹⁸⁴ Forrer (1996): 66-67, Clark (1993): 47-52, Yoshida (2000): 32-33, Conder (1911): 98, Plate VII.

¹⁸⁵ Hirai (1970): 418.

¹⁸⁶ Kondō (1968): 594-595, Lewinsky-Sträuli (1989): 39.

Was bedeuten nun all die Gegenstände, welche die Dämonen im Bild kennenlernen müssen, im Einzelnen? Sie dienen hauptsächlich zur Folter der Sünder, die in die Hölle kommen:¹⁸⁷ *Oni* tragen immer Eisenstangen (*tetsu no bō*) als Bewaffnung bei sich. Die Dämonen der Hölle zwingen die Sünder auch schwere Eisenbündel auf ihrem Rücken zu tragen und damit über ein Seil zu balancieren, solange bis sie in einen großen Kessel hinunterfallen, wo sie dann verbrannt werden.¹⁸⁸ Die schlechten Menschen werden zudem an den Feuerwagen *hi no kuruma* gekettet.¹⁸⁹ Die *oni* des Rashōmon, des Haupttores von Kyōto, sollen den Menschen in der Gestalt von Räubern das Geld stehlen. Der Ort war berüchtigt für finstere Gestalten und galt als unheimliche Gegend.¹⁹⁰ Andererseits gibt es auch wieder Geschichten, in welchen Dorfbewohner den *oni*, die ihnen bei der Urbarmachung von Land geholfen haben, danken, ihnen Sake und Essen opfern oder Orte und Pflanzen nach ihnen benennen, daher auch Stechpalme (*hiragi*) und Distel (*oni azami*). Sie werden auch mit Shintō-Göttern und Naturgeistern aus den Bergen in Verbindung gebracht.¹⁹¹ Lügnern wird zur Strafe von den Dämonen die Zunge herausgerissen (*shita o nuki*) oder Völlerei und Gier werden so bestraft.¹⁹² Andere Sünder wiederum werden schwertbewachsene Berge hinaufgetrieben (*hari no yama*).¹⁹³ Frauen sind zur Blutteich-Hölle verdammt (*chi no ike jigoku* 地の池地獄) wegen ihrer natürlichen Unreinheit durch Menstruation und Entbindung, eine im Shintō sehr wichtige Vorstellung, die hier mit dem Buddhismus verbunden wird. Nach ihrem Tod werden Frauen von den Höllenwächtern dazu gezwungen dreimal am Tag das Blut des Teiches auszutrinken. Erlösung davon bringt nur das *Ketsubonkyō*-Sutra 血盆経, wodurch im Blutteich Lotusblüten wachsen und sie im Reinen Land wiedergeboren werden.¹⁹⁴ Ein *onibi* ist ein unheimliches, mysteriöses Feuer, ein blaugrünes Irrlicht, das am Himmel schwebt, in einer unheimlichen Situation oder an einem unheimlichen Ort, wo die Welt der *yōkai* der Menschen sehr nahe kommt, wie auf einem historischen Schlachtfeld, oder an einem Friedhof. Außerdem gibt es noch ein Fest in Kyūshū am 7. Jänner, an welchem der Neujahrsschmuck in einem Feuer *onibi* verbrannt wird, um die Dämonen zu vertreiben. Dieses Brauchtum ist verbunden mit der Ahnenverehrung, da man glaubt, dass zu Neujahr die Ahnen zu Besuch kommen und Glück und Segen bringen, oder dass Totenseelen und böse

¹⁸⁷ Formanek (2010): 114-115.

¹⁸⁸ Matsunaga (1972): 85-86.

¹⁸⁹ Law (1998): 98.

¹⁹⁰ Mitani (1971): 156.

¹⁹¹ Tsuboi (1968a): 595.

¹⁹² Matsunaga (1972): 86, Suzuki (1969): 458.

¹⁹³ Formanek (2010): 114-115.

¹⁹⁴ Formanek (2010):127-128.

Geister umgehen, die man besänftigen oder vertreiben muss.¹⁹⁵ In manchen Gegenden gehen junge Leute *wakamono* in Dämonenmasken *oni no men* Gaben heischend und Glück wünschend von Haus zu Haus.¹⁹⁶ *Oni no nenbutsu* ist doppeldeutig zu verstehen: einerseits bedeutet es gehörnte Dämonen in Mönchstracht¹⁹⁷, andererseits gibt es auch ein japanisches Sprichwort *oni no karanenbutsu* 「鬼の空念仏」, was soviel bedeutet wie „leere Phrasen zu dreschen, schöne leere Worte zu finden“.¹⁹⁸ Damit meint Kyōsai sicherlich das Programm der Regierung, das Schlagwort *bunmei kaika* und weitere lächerliche Begriffe, die die Meiji-Regierung ins Leben ruft, um den Leuten ihre Maßnahmen schmackhaft zu machen. *Oniuchimame* bezeichnet die Dämonenbohnen, die am *setsubun*, dem Frühlingsanfang, zum Beispiel auch verstreut werden, eine Zauberpraxis, die zur Abwehr der Dämonen dient, ebenso wie die eingelegten roten Sardinen *akai iwashi*, welche die Dämonen verabscheuen.¹⁹⁹ *Uchide no kozuchi* ist ein Glückshammer, der alle Wünsche erfüllt und den eigentlich Daikokuten in seiner rechten Hand hält. Dieser wurde früher auch als Kriegsgottheit verehrt und hatte ein schreckliches Aussehen, sodass er wohl mit den *oni* in Verbindung gebracht wird.²⁰⁰ *Jōhari* bezeichnet den Spiegel aus Kristall, der alle guten und schlechten Taten der Verstorbenen zeigt, damit König Enma, der König der Hölle, die richtige Entscheidung treffen kann, in welchen Existenzbereich der Verstorbene nun gehen soll.²⁰¹

Die Dämonen, die jedoch im unteren Teil des Bildes versuchen, die Schule zu betreten, werden vom Kopf des Windgottes Fūjin 風神 oberhalb des Tores gemeinsam mit lebendig gewordenen westlichen Regenschirmen weggeblasen, wohl deshalb, weil sie die Aufnahmeprüfung nicht bestanden haben, sich scheinbar nur amüsiert haben und faul waren.²⁰² Fūjin und Raijin gelten auch als Wächtergottheiten der Tempel. Fūjin führt mit blauem Gesicht die Winde an und ist als eine der zwölf Schutzgottheiten (für die acht Himmelsrichtungen und Himmel, Erde, Sonne und Mond) im Mandala der beiden Welten vertreten. Darin wird er als eine Art Schutzgottheit der Pilger dargestellt, die eine Rüstung trägt. Raijin 雷神 ist das Oberhaupt der Donnerschläge, wird normalerweise in der Gestalt eines *oni* begleitet von Blitzen in rötlicher Farbe präsentiert und trägt als Lendentuch eine Tigerhaut.²⁰³ In der traditionellen Höllendarstellung gibt es ein eisernes Tor vor dem Eingang

¹⁹⁵ Inokuchi (1968): 599.

¹⁹⁶ Lewin (1995): 311.

¹⁹⁷ Uryū (1970): 273, Lewin (1995): 333.

¹⁹⁸ Mitani (1968): 595.

¹⁹⁹ Lewin (1995): 96.

²⁰⁰ Lewin (1995): 257, Fujita (1969): 340.

²⁰¹ Watanabe-Rögner (2008): 172.

²⁰² Clark (1993): 127, Haga (1994): 205.

²⁰³ Hirai (1970): 418, Yasumura (2008): 106-107, Yoshida (2000): 18-19.

zum goldenen bzw. farbenprächtigen Palast des Höllenkönigs Enma 閻魔王, das man nach dem Überschreiten von Bergen und zumindest einem Fluss, der die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits markiert, erreichen soll.²⁰⁴ Überhaupt ist in einer richtigen Hölle doch eigentlich alles aus Stein, Eisen, Feuer oder Eis. Die Schulbänke und das Schultor scheinen hingegen aus Holz zu sein wie im alten Japan. Diese Dämonen werden also in einer Schule außerhalb der Hölle unterrichtet, bevor sie reif sind, die echte Hölle zu betreten.

Die japanischen Fabelwesen namens *tengu* 天狗 sind Bergkobelde, die in tiefen Wäldern leben, rote Gesichter und lange Nasen haben.²⁰⁵ Die Bezeichnung kommt ursprünglich aus China, wo eine Art Sternschnuppe so bezeichnet wird, die an ein wildes Tier in den Bergen erinnert. In Japan wird dieses Wesen mit einem alten Wort auch *amatsukitsune* 天津狐 „himmlischer Fuchs bzw. Fuchs im Himmel“ genannt. *Amatsukami* 天神 sind eigentlich höchste Himmels- bzw. Meeresgötter. Manche *tengu* haben lange Schnäbel, andere sind menschenähnlich und haben nur einen Federfächer als Zeichen ihrer Vogelnatur. Es gibt große *tengu* und kleine *tengu*, die auch „Krähen-*tengu*“ *karasu tengu* 烏天狗 genannt werden. Böartige *tengu* verschleppen Kinder und haben es auf Mönche und Tempel abgesehen, denn sie sind Feinde des Buddhismus. Gutartige *tengu* bringen ihren menschlichen Freunden das Fliegen bei und unterrichten sie in Kampfkünsten wie z.B. den Helden Yoshitsune. Jäger und Bergbewohner verehren *tengu* als Berggottheit. Daher werden sie auch oft mit den *yamabushi* 山伏, den Bergmönchen, die Federfächer tragen, identifiziert. In bildlichen Darstellungen tragen *tengu* die besondere Kleidung der *yamabushi*. In Zusammenhang mit diesen satirischen *nishiki-e* Drucken stehen sie aufgrund ihrer langen Nasen für die Ausländer, die nach Japan kommen.²⁰⁶

Was den Aufbau betrifft, so sind die Schulbänke in einer Zickzack-Linie angeordnet, die sich dem Betrachter des Bildes von hinten nach vorne nähert und ihren Abschluss beim Schultor findet, was eine besondere Tiefenwirkung erzeugt, vor allem noch durch das Schwarz im Hintergrund. Im Vordergrund und im Zentrum der Kritik Kyōsais befinden sich die Dämonen, die nicht eingelassen werden. Eine richtige Modernisierung Japans kann seiner Meinung nach nur stattfinden, wenn politisch alle ins Boot geholt werden, wenn möglich auch die Gegner und kritische Stimmen. Die japanische Philologie bzw. das eigentlich Japanische wird nicht zugelassen, obwohl eine eigene Identität für jede Kultur wichtig ist. Der Zickzack-Aufbau wirkt durch die bunte Farbmischung, die auf dem Druck zu sehen ist, noch lebendiger und

²⁰⁴ Scheid (2012c), Wakabayashi (2004): 305-307.

²⁰⁵ Osterloh-Gessat (1997): 85.

²⁰⁶ Lewinsky-Sträuli (1989): 39-40, Ōtō (1970): 693, Usagida (1967): 384, Yasumura (2008): 90.

all die Farben, die gleichmäßig verteilt erscheinen, drücken das Chaos, das in der Schule herrscht, wie die gemischt japanisch-westliche Kleidung auf lustige, humorvolle und fröhliche Weise aus. Das Schwarz des Hintergrunds und die schwarze Kleidung lassen Shōki besonders wild aussehen, der versucht streng zu sein, aber dabei, wenn man in seinen Gesichtsausdruck blickt, nicht ernst genommen werden kann. Die Hauptpersonen bzw. die wichtigen Personen auf dem Bild, die hervorgehoben werden sollen, sind ein weiteres Mal wie bei ägyptischen Wandmalereien größer als die restlichen: der Shōki, der eigentlich ganz hinten steht, ist genauso groß und stark im Bilde wie so manche Dämonen, die ganz vorne am Druck zu sehen sind. Der *kappa*-Lehrer und Raijin, der Donnergott, in einen modischen gelben Mantel gehüllt, sind ungefähr gleich groß. Der Dämon, der als Schulwart beim Tor steht mit seinem gelben Zylinder-Hut, ist hingegen recht klein geraten für einen „Erwachsenen“. Durch seine westliche Kleidung und Bart wird dieser als Ausländer interpretiert.

Was sollen aber all diese Dämonen und alten Fabelwesen im neuen Bildungssystem und in der neuen Schule Japans, die gerade geschaffen wurde? Im modernen Japan soll und darf es keine *tengu* oder *kappa* geben, wie auch offiziell auf öffentlichen Tafeln angeschlagen wurde,²⁰⁷ weder darf es Ausländer geben, die nach Japan kommen, noch sollen alte Traditionen bestehen bleiben. Die westlich und japanisch gekleideten Monster repräsentieren auch die Sehnsucht nach dem idealisierten alten Japan, nach einer Welt der Phantasie, Illusion und Imagination, in welcher die Veränderungen der Moderne und eine jederzeit mögliche Bedrohung von außen den Japanern nicht bewusst war und in der sie ihre eigenen Bräuche pflegen konnten und nicht fremde übernehmen oder sich an die Welt des Westens anpassen mussten. Die Menschen lebten nicht mit einer ständigen Unsicherheit der Veränderung ins Ungewisse. Die Monster sind also das Symbol für das alte Japan, seine alte einheimische Religion und seine Bräuche, die jetzt einfach verboten werden. Kritikpunkt dieses Druckes ist die gerade von der Regierung propagierte allgemeine vierjährige Pflichtschule. Die Grundschule war in der Edo-Zeit von den privaten *terakoya*-Schulen bewerkstelligt worden, in welchen buddhistische Priester oder Samurai unterrichteten.²⁰⁸ Kyōsai stand einerseits den Veränderungen der Zeit kritisch gegenüber, wie man an diesem Druck sieht, andererseits war er zusammen mit Yoshitoshi und Kiyochika ein wichtiger Illustrator von Meiji-Schulbüchern. Er illustrierte nicht nur didaktische Bücher über Moral und Ethik, wozu auch die Aesop-Fabeln zählten, sondern auch Bücher über Essen, Geographie und andere Themenbereiche.²⁰⁹

²⁰⁷ Figal (1999): 78-83.

²⁰⁸ Forrer (1996): 68, Oikawa (1996): 90.

²⁰⁹ Jordan (1993): 145, Osterloh-Gessat (1997): 51, Isao (2000): 48 (三・25-(2)).

4.4 Die Erleuchtung des Paradieses - *Gokuraku no bunmei kaika* 極楽の文明開化

Viel Wirbel um den Berufswechsel in der Welt des Buddhismus -

Bukkyōkai no tenshoku sawagi 仏教界の転職さわぎ



210

²¹⁰ Abb. 7: Haga (1994): 25 (Abb.13), siehe auch Oikawa (1996): 93 und Shindō (2004): 69, Yoshida (1987): 52.

4.4.1 Kommentar zum Bild

Titel der Serie und Nummer:	暁斎楽画第四 <i>Kyōsai rakuga dai yon</i> „Kyōsai Rakuga Nummer 4“ (in großer roter Kartusche rechts oben am Rand)
Titel des Bildes:	極楽の文明開化 (nicht auf dem Blatt) <i>gokuraku no bunmei kaika</i> „Die Erleuchtung des Paradieses“ 仏教界の転職さわぎ (nicht auf dem Blatt) <i>bukkyōkai no tenshoku sawagi</i> „Viel Wirbel um den Berufswechsel in der Welt des Buddhismus“
Besitzersiegel	所蔵水野 <i>shozō Mizuno</i> „im Besitz von Mizuno“
Größe:	Ōban – Format
Künstler:	Kawanabe Kyōsai
Künstlersignatur:	Seisei Kyōsai 惺々暁斎 (links oben am Rand rote Kartusche)
Erscheinungsdatum:	August 1874 (Meiji 7) (Datum- und Zensorenstempel links vom Buddha oben)
Datumsstempel:	Acht – Hund
Verleger:	Sawamura Seikichi 沢村屋 清吉 Verlegersiegel (links vom Buddha oben)
Besitz:	Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan (Oikawa Shigeru) ²¹¹
Literarnachweis:	Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan Sammlung 2 1994: Abbildung 13 ²¹²

4.4.2 Bildbeschreibung

Im oberen Teil des Bildes hält ein Buddha in goldener Farbe, der den *ebōshi* 鳥帽子, die Kopfbedeckung eines Shintō-Priesters trägt und einen Heiligenschein (Aureole, Nimbus) hat, einen Vortrag vor verschiedenen Toten, Menschen, Dämonen, Monstern und Ausländern. Rechts steht ein Mann in westlichem Gewand, vor diesem ein Chinese, davor ein Pferd mit

²¹¹ Haga (1994): 205.

²¹² Brandl (2010d).

einer Tafel, auf welcher Namu Amida Butsu 南無阿弥陀仏 steht. Neben dem Pferd sitzt die Datsueba 奪江波, die ein Schild trägt, auf dem steht „große Begierde, brennendes Verlangen“ *daiyoku* 大欲. Links davor hat ein Pferd, das mit einem Tuch sein Gesicht bedeckt hat, eine Tafel aufgestellt, auf der „Riesenabverkauf“ *ōyasuuri* 大安売り angeschrieben ist, und verkauft nebeneinander Dämoneneisenriegel, Lotussitze, Kopfbedeckungen von Unterweltsbeamten und buddhistische Altargerätschaften. An der Spitze einer hohen Säule sind zwei Köpfe angebracht, die an Auge und Nase ein Seil spannen. Unter einem großen Schirm vor dem Wegweiser, auf dem geschrieben steht „Rechts Westen / Links Asien“ *migi seiyō hidari Ajia* 右西洋・左アジア, ist ein Schild aufgestellt, auf dem man liest „Rinderspezialgeschäft / Ehrliches Rindfleisch“ *gyūseiya shōjiki gyūniku* 牛政屋・正直牛肉 und ein Mensch mit Rinderkopf, der die Rindfleischklöße anfertigt, und davor, von Kindern umgeben, steht der Klößchen essende Jizō. Im unteren Teil des Bildes sind ein Buddha in westlicher Kleidung dargestellt, der einen Spaziergang macht, ein Dämon, der *rikisha* 力車 fährt mit einem Skelett als Passagier, ein Buddha, der mit der Gerte menschenköpfige Pferde antreibt, und ein Lehrling, der Gepäck und Postzustellungen von Dämonen transportiert.²¹³

4.4.3 Interpretation

Druck Nummer 4 der Serie heißt „Die Zivilisation und Erleuchtung des Paradieses“ *Gokuraku no bunmei kaika* 極楽の文明開化 und zeigt die Vergnügungen des westlichen Lebens so wie es die Japaner übernommen haben. Nachdem Japan die Hölle ist, ist es auch kein Wunder, dass viele der Bewohner des Paradieses ebenfalls Dämonen sind. Viele Leute trugen 1874 noch japanische Kleider, aber einige Mitglieder der Oberschicht sind schon in westlichem Stil gekleidet, so wie der Postbeamte, dessen Hörner aus dem Hut herausragen. Direkt neben ihm ist ein dämonisch aussehender Japaner mit einem Überhang, auf dem das Zeichen für den Spitznamen bzw. die Zahl *jūichi* „elf“ steht. Ein Dämon mit Pferdekopf bietet Enmas Ornamente in einem Ausverkauf an, während ein Dämon mit Ochsenkopf passender Weise Rindfleisch zubereitet, ein Scherz, der auch in anderen Werken Kyōsais vorkommt. Jizōsama genießt mit einer Gruppe von Kindern westliche Fleischbällchen statt japanischer Klöße *dango*. Die Mirume Kaguhana 見目嗅鼻, die zwei Köpfe ohne Körper, deren Aufgabe es ist, herauszufinden, welche Sünden auch immer die Toten begangen haben könnten, die in der

²¹³ Brandl (2010d).

üblichen Ikonographie der Hölle auf einem Pfeiler lagern, sind hier an einem Telegraphenpfosten befestigt, die erstmals 1869 eingeführt wurden und Yokohama mit Tōkyō verbanden.²¹⁴ Der Höllenwagen wurde in eine *jinriki-sha* 人力車, einen Riksha-Wagen und somit neue Erfindung um 1870, verwandelt, der von einem Teufel gezogen wurde, während der Pferdewagen von Buddha gefahren wird. Kyōsai scheint damit die Japaner fragen zu wollen, ob sie wirklich so ein verwestlichtes Paradies wollen, das ja auch nichts anderes ist als eine versteckte Hölle.²¹⁵

Dieses Bild („Zivilisation des Paradieses“)²¹⁶ ist eine Fortsetzung des ersten Bildes („Zivilisation und Erleuchtung der Hölle“). Seit der Unterdrückung der buddhistischen Religion wurde es nicht nur für Dämonen unvermeidlich, den Beruf zu wechseln, sondern auch die Seelen der Verstorbenen im Paradies werden direkt vor den Toten, die in Panik geraten, weil sie nicht mehr das Ziel haben, Buddha zu werden, zu improvisierten Shintō-Priestern und sind als Riksha-Fahrer verkleidet.²¹⁷ Himmel *gokuraku* 極樂 und Hölle *jigoku* 地獄 stehen im Buddhismus eng miteinander in Verbindung. Der Eingang der Hölle, der oft symbolisiert wird durch den Palast von König Enma 閻魔王, wird beschrieben als schönes, strahlendes Schloss aus Gold, was an das Paradies bzw. „Pure Land“, „Das reine Land“ *gokuraku jōdo* 極樂淨土 erinnert. Oft werden Himmel und Hölle natürlich auch als Satiren verwendet davon, was gerade in dieser Welt vor sich geht.²¹⁸

Die glückseligen Bewohner der himmlischen buddhistischen Gefilde werden traditionell mit einer goldgelben Aureole dargestellt, die Strahlen aussendet. Der Himmel, der durchaus auch auf Erden in der Wüste sein kann und den man in mehrere Bereiche bzw. Gebiete einteilt, wird als Paradies geschildert, als ein Land, in dem bezaubernde Düfte wie Milch und Honig fließen oder als Land des wallenden Grases. Die Hölle befindet sich unter der Erde. Das Universum des Buddhismus besteht aus vielen Sphären, von welchen jede seine eigene Erde, Sonne, Mond, Himmel und Hölle hat. Die Hölle wird als eine der sechs Formen der Existenz angesehen. Alle Wesen, ob gut oder böse, werden in einer der sechs Formen wiedergeboren. Die Hölle, von welcher es wiederum acht Haupthöllen gibt und mehrere Nebenhöllen, heiße und kalte Höllen, die hungrigen Geister und die Tiere werden den Bösen zugeteilt, die die Konsequenzen ihrer Handlungen zu tragen haben, während gute Menschen in immer höhere

²¹⁴ Jordan (1993): 120.

²¹⁵ Linhart (2004): 358-359.

²¹⁶ Formanek (2010): 136.

²¹⁷ Oikawa (1996): 92.

²¹⁸ Wakabayashi (2004): 298, Formanek (2004b): 338, Yoshida (2000): 28-29, Kamii (2008): 70-71.

Spähren der Existenz aufsteigen, bis sie endgültig erlöst aus der uns bekannten Erfahrungswelt des Seins ausscheiden. Über der Hölle liegt das Königreich der Tiere, darüber der Aufenthaltsort von Pretas, Geistern, Gespenstern.²¹⁹

Ein pferdeköpfiger Wächter-Dämon, der ein böser Dämon der Hölle ist, verkauft billig buddhistische Gerätschaften, Insignien und ein rinderköpfiger Wächter-Dämon verkauft Klößchen, die er aus dem eigenen Fleisch gemacht hat. Normalerweise jagen rinderköpfige 牛頭 (*gozu*) und pferdeköpfige 馬頭 (*mezu*) Wächterdämonen die Sünder zwischen die beiden Eisen-Berge in der Hölle, die sie dann zermalmten.²²⁰ In chinesischen T'ang und Sung Kurzgeschichten werden „Opfer“ erwähnt, die gefoltert und getötet wurden, und schließlich zu König Enma kamen. Diese „Opfer“ erscheinen in menschlicher Form mit dem Kopf eines bestimmten Tieres (Katze, Fisch, Stier, ...) und erzählen dem Höllenkönig von den Sünden, die der Sünder, der gerade beurteilt wird, gegen sie begangen hat. Im *Nihon ryōiki* gibt es eine Geschichte, in welcher ein Mann zu seinen Lebzeiten sieben Stiere als Opfer für einen chinesischen Gott getötet hatte, die dann nach seinem Tod kamen, in Menschengestalt und mit Stierkopf, um ihn zu König Enma zu bringen und ihm dasselbe anzutun, was ihnen angetan worden war. Es handelt sich wohl um einen religiösen Konflikt zwischen der traditionellen Praxis der Tier-Opfer und der buddhistischen Lehre gegen das Töten von Lebewesen. So wurden auch die *gokusotsu* 獄卒, Wächterdämonen der Hölle, die die Sünder zu König Enma 閻魔王 bringen, schließlich verantwortlich dafür, ihm von den Taten der Sünder zu berichten.²²¹ Während es in Westjapan viele Bräuche und Sitten gibt, die mit dem japanischen Rind, das von Korea aus importiert wurde, zusammenhängen, gibt es in Ostjapan solche, die mit dem Pferd in Verbindung gebracht werden., aber dennoch überwiegen die Bräuche um das Rind, weil man sich früher angeblich auch vom Rind tragen ließ.²²² Das Pferd ist wohl enttäuscht darüber, dass es so wenig verkauft, denn beim Fleischverkauf des Rindes sind viel mehr Leute.

Es ist außerdem pure Ironie, dass ausgerechnet der Jizō 地藏 der Kindervorhölle, der den Kindern normalerweise in der *Sai no kawara*-Hölle („Steiniges Flussufer“), der Vorhölle der Kinderseelen, dem Niemandsland zwischen Diesseits und Jenseits, beisteht, derjenige ist, der schmatzend diese Fleischklößchen statt Reisklöße, die als Wegzehrung für die Toten auf dem Weg ins Jenseits gedacht sind, verspeist, während ihm die Kinder auf den Leib rücken. Jizō 地藏 ist eine in Japan populäre Bodhisattwa-Figur. In China ist er ab der Tang-Zeit, in Japan

²¹⁹ Law (1998): 87-91, 92-94, Graf (1925): 6, Kleine (2004): 73-74, Yasumura (2008): 58-59, 68-69.

²²⁰ Wakabayashi (2004): 289, Isonokami (1969): 440.

²²¹ Wakabayashi (2004): 294-295, 299.

²²² Tsuboi (1968b): 654, Tsuboi (1968c): 568-569.

ab der Heian-Zeit populär. Er wird als Statue mit kahl geschorenem Schädel dargestellt, der in der Hand einen Pilgerstab hält, oft auch selbst als Kind. Er begleitet die Seelen in die Unterwelt²²³, weshalb man seine Statuen auf Friedhöfen findet oder an Wegkreuzungen, und daher wird er auch oft zu den Gottheiten der Reisenden und Wege gezählt. Er ist traditionell der Schutzgott der Kinder, die vor ihren Eltern sterben, auch der Totgeborenen, Fehlgeburten und abgetriebenen Föten. In der japanischen Mythologie sind Seelen von ungeborenen und totgeborenen Kindern unfähig, den mythologischen Fluss Sanzu 三途の川 auf ihrem Weg in die Unterwelt zu überschreiten.²²⁴ Jizō soll diese finden und über den Fluss bringen. Jizōs wurden häufig in Höllenszenen abgebildet, um Erlösung und Rettung zu symbolisieren, Buddhas und Bodhisattvas, von welchen man glaubte, dass sie die *honjibutsu* der zehn Höllenkönige (Jūōzu) sind, wurden oft in Bildern der Könige inkludiert, um ihre Güte und das Mitleid zu symbolisieren.²²⁵ Während die religiösen Eliten auch in Japan eine ähnliche Kehrtwende vollzogen wie die christlichen es taten, als sie im Rahmen des zweiten Vatikanischen Konzils die Konzepte der Hölle und der ewigen Verdammnis neu definierten als einen „zweiten Tod“, blieben den Erwachsenen für die Erziehung ihrer Kinder die buddhistischen Höllenvorstellungen zumindest bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs lieb und teuer, denn die Androhung von Strafe bei Fehlverhalten war in Japan wie anderswo eine beliebte Erziehungsmaßnahme.²²⁶

Die beiden Köpfe oben an der Säule, Mirume Kaguhana 見る目かぐ鼻, sind „die Augen, die sehen“ und „die Nase, die riecht“, Diener des Höllenkönigs Enma 閻魔王, beleben das besondere Talent und spannen ein elektrisches Kabel, das mit Augen und Nase Symbol der Kaika-Zeit ist. Ihre Aufgabe ist es eigentlich, die Sünden der Toten zu erschnuppern und zu erspähen. Anstatt auf der üblichen Säule sind sie auf einem Telegraphenmast montiert. Ein Buddha hat die Stelle des Richters der Totenwelt eingenommen, ein anderer drischt brutal auf die als Pferde wiedergeborenen Toten, die das Gespann seiner Kutsche bilden, ein und zwei weitere lassen sich von einem Dämon in zur Rikscha mutierten Höllenfeuerwagen herumkutschieren: das neue Japan als eine verkappte Hölle?²²⁷

Der „shintoistische“ Buddha predigt den Leuten, Monstern und Dämonen etwas von seinem Sitz herunter, die aber nur mäßig daran interessiert zu sein scheinen, ganz ähnlich wie es auch in einer Illustration Kyōsais von 1872 der Fall ist zu Kanagaki Robuns Roman mit

²²³ Scheid (2004): 214.

²²⁴ Formanek (2010): 127-128.

²²⁵ Wakabayashi (2004): 290, Hirai (1969): 539-540.

²²⁶ Formanek (2010): 136.

²²⁷ Brandl (2010d), Jordan (1997): 109-110.

moralischen Anleitungen im Auftrag der Meiji-Regierung. Priester und Mönche mussten zu dieser Zeit in Versammlungen Vaterlandsliebe und Verehrung von japanischen Gottheiten und des Kaiserhauses propagieren und die Menschen aufklären, wie sie unter der neuen Regierung zu leben haben, was aber insgesamt gesehen wenig erfolgreich war. Daher wurden Künstler dazu angehalten, Moralvorstellungen zu verbreiten. Kyōsai tat dies auf gewohnt freche Weise, indem er als Illustration für einen Roman Kanagaki Robuns einen Priester in Gestalt eines Oktopusses zeichnete, der seinem Fischvolk predigt, das sich aber wenig angesprochen fühlt.²²⁸

Die Höllenwächter *gokusotsu* 獄卒 der Hölle des Wehklagens *kyōkan jigoku* 叫喚地獄 werden auch so beschrieben, dass sie Köpfe haben, die gelb sind wie Gold, Augen haben, die Feuerflammen ausstoßen, und ein rotes Gewand tragen. Ihre Arme und Beine sind lang und sie können laufen so schnell wie der Wind. Manchmal werden sie aber auch in ganz einfache Kleidung gehüllt dargestellt oder primitiv gekleidet in Tiger- bzw. Leopardenfelle. Manchmal sind sie auch grotesker dargestellt, in chinesischen Kostümen, mit Waffen und Armreifen und Goldohrringen, mit schnabelartigen Mündern und mehreren Köpfen. In der Höllendarstellung kopierten die Japaner die chinesischen Bilder nicht nur, sondern gingen auch durchaus ihre eigenen abwechslungsreichen Wege.²²⁹ Auch in unserem vierten Bild der Serie kommen Menschen mit goldgelben Gesichtern vor, aber eindeutig als Bodhisattwas: Hölle und Himmel sind ganz gemischt dargestellt.

Vom Aufbau her ist festzustellen, dass das Bild in zwei Hälften geteilt ist durch die Mirume Kaguhana und ihr Telegraphenkabel, wobei wiederum das Wichtige größer dargestellt wird. Im Zentrum des oberen Teiles befindet sich prominent und groß der heilige Buddha-Priester, im Zentrum des unteren Teiles ist das Rind, welches Jizō die Fleischklößchen verkauft. An der Grenzlinie zwischen den beiden Hälften befindet sich der Verkaufsstand des Pferdes. Als besonders verrückte Variation erscheint der Vordergrund des Holzschnitts: nicht nur wird eine Rikscha zum Wagen zwischen Hölle und Paradies, welcher Heilige und ein Skelett der Unterwelt zugleich befördert, alle in westlicher Kleidung, sondern die Pferde des heiligen Kutschers tragen Menschenmasken. Ist das eine Anspielung auf das japanische Theater? Indem man eine Vielzahl von Masken gebrauchte, wurden im *gigaku*, einem archaischen Maskenspiel mit Musikbegleitung, dem *bugaku*, altjapanischer Hofmusik mit Tanz, und dem Nō-Drama ein weites Repertoire von dämonischen Charakteren eingeführt, die aus dem

²²⁸ Osterloh-Gessat (1997): 87, Oikawa (1996): 101.

²²⁹ Wakabayashi (2004): 292-293 und 296, Yasumura (2008): 55, 58-59.

Buddhismus und der populären Folklore kamen.²³⁰ In diesem Bild werden Pferde zu menschlichen Verkäufern und Menschen werden zu Pferden. In der Hölle ist es normalerweise umgekehrt: manche Tote tragen Pferdeköpfe. Die *bunmei kaika* stellt also Hölle und Himmel völlig auf den Kopf.

Von den Farben her erscheint das ganze Bild recht ausgewogen, sie sind gleichmäßig verteilt, was das Chaos, das in der Welt herrscht, verstärkt, bis auf den starken blauen Untergrund, der die gesamte Szenerie in einen schwebenden Zustand versetzt, das Dargestellte hervorhebt und in den Vordergrund rückt. Durch den oberen schwärzlichen Rand erhält man den Eindruck eines oben/unten - Gefälles, das Telegraphenkabel verleiht Tiefenwirkung. Bevor es Telegraphen und Telefone gab war das Ukiyo-e noch ein wichtiges Medium im Alltag der Japaner zur Nachrichtenübermittlung und von kritischen Botschaften.²³¹ Welche Botschaft will uns Kyōsai aber hiermit vermitteln?

Das Bild wird traditionell mit dem Arbeitstitel „Erleuchtung und Zivilisation des Paradieses“ 極楽の文明開化 bezeichnet, aber vom Inhalt des Bildes her müsste es eher heißen „Viel Wirbel um den Berufswechsel in der Welt des Buddhismus“ 仏教界の転職さわぎ.²³² Kyōsai liefert hierbei wiederum einen Druck, der zwischen östlicher und westlicher Tradition steht, denn die japanische Malerei lässt viel Platz offen und frei, während die europäische eher dazu neigt, leere Stellen zu vermeiden.²³³ Das erste Bild der Serie („Zivilisation der Hölle“) 地獄の文明開化 könnte man gleichzeitig als Befreiung der buddhistischen Höllenandrohung deuten, aber dieses Bild lässt keinen Zweifel mehr daran, wie in der Sicht Kyōsais die Verwestlichung Japans der Verwandlung des Paradieses in eine Hölle gleichkam.²³⁴ Interessant ist in diesem Zusammenhang mit der Verwestlichung auch die Vorstellung, dass für Japan das Paradies eigentlich ursprünglich im Westen liegt, für den Westen jedoch das Paradies im Osten.²³⁵ Mittelalterliche Bilder der buddhistischen Höllen als grausame, fremde Gefilde haben auch ein Bild in fremden Ländern entstehen lassen, das sie als von Teufeln regierte und von die Menschen quälenden, kannibalischen Dämonen bevölkerte diesseitige Höllen interpretierte, gegen die notfalls mit Waffengewalt vorgegangen werden muss, und diente Eroberern als willkommene Rechtfertigung für ihr Verhalten.²³⁶

²³⁰ Wolfgram (1985): 95-96, Osterloh-Gessat (1997): 51.

²³¹ Ihara (1996): 5-6.

²³² Brandl (2010d) und Oikawa (1996): 92.

²³³ Oikawa (2011): 217-218, Kamii (2008): 70-71.

²³⁴ Formanek (2010): 136.

²³⁵ Kleine (2004): 73-74, Graf (1925): 6.

²³⁶ Formanek (2010): 137-138.

4.5 Die Erleuchtung des Fudō Myōō - *Fudō Myōō kaika* 不動明王開化



237

²³⁷ Abb. 8: Haga (1994): 22 (Abb.10), siehe auch Oikawa (1992): 114, Oikawa (1996): 95, Yasumura (2008): 130 und Clark (1993): 126, Kobayashi (1998): 150.

4.5.1 Kommentar zum Bild

Titel der Serie und Nummer:	応需暁斎楽画第五号 <i>ōju Kyōsai rakuga dai go gō</i> „Auf Bestellung Kyōsai Rakuga Nummer 5“ (in großer roter Kartusche rechts oben am Rand)
Titel des Bildes:	不動明王開花 (rechts am Rand in der Mitte) <i>Fudō Myōō kaika</i> „Die Erleuchtung des Fudō Myōō“
Größe:	Ōban – Format
Künstler:	Kawanabe Kyōsai
Künstlersignatur:	Seisei Kyōsai 惺々暁斎 (links unten in roter Kartusche)
Erscheinungsdatum:	1874 (Meiji 7) Datum- und Zensorenstempel (links unten direkt über dem Verlegersiegel)
Datumsstempel:	Hund – <i>aratame</i>
Verleger:	rundes Verlegersiegel (in hellblauer Kartusche) Verleger 板元 – Kanda (Stadtviertel in Tōkyō) 神田 Sawamura Seikichi 沢村屋 清吉 Suda-chō (Häuserblock Suda) 湊田丁 (links unten in hellblauer Kartusche)
Holzschnitzer:	Horigin 彫銀 (links unten in gelber Kartusche)
Besitz:	Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan ²³⁸
Literarnachweis:	Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan Sammlung 2 1994: Abbildung 10 ²³⁹

4.5.2 Bildbeschreibung

Ein muskulöser in einen *yukata* 浴衣 gekleideter großer Mann sitzt mit überkreuzten Beinen da und liest die *Shinbun-zasshi* 新聞雑誌, wie man auf dem Blatt lesen kann. Im Feuer, das hinter seinem Rücken über ihm brennt, hängt ein Kessel und ein junger Mann gibt in eine

²³⁸ Haga (1994): 205.

²³⁹ Brandl (2010e).

Sake-Flasche Sake. Außerdem hängt daneben noch ein Kochtopf. Vorne schneidet ein Mann in kurz geschnittenem Haar mit seinem Schwert das herabhängende Kalbfleisch eines Schenkels in Stücke und richtet diese auf einem Teller an.²⁴⁰

4.5.3 Interpretation

Bild 5 zeigt damit die buddhistische Schutz-Gottheit Fudō Myōō 不動明王 bei ihrer Erleuchtung *Fudō Myōō kaika*, die erreicht werden soll, indem man ein modernes Journal *Shinbun-zasshi* 新聞雜誌 liest und Fleisch isst und Sake trinkt, was von seinen zwei Assistenten Seitaka Dōji 制吒迦童子 und Kongara Dōji 矜羯羅童子 zubereitet wird. Sogar der unbewegliche König des Feuers kann nicht der Ankunft der modernen westlichen Zeit Widerstand leisten, und ehemals religiöse Tabus, wie das Essen von Fleisch, haben keine Bedeutung mehr, weil dies nun von der Meiji-Regierung gefördert wird, und werden sogar von den höchsten Gottheiten gebrochen.²⁴¹

Das Bild ist eine Fortsetzung des ersten Bildes („Erleuchtung und Zivilisation der Hölle“ 地獄の文明開化) und des vierten Bildes („Viel Wirbel um den Berufswechsel in der Welt des Buddhismus“ 仏教界の転職さわぎ). Durch die Unterdrückung der buddhistischen Religion der Meiji-Regierung, die den Shintō 1870 zur Staatsreligion erklärte, arbeitslos geworden, übernachtet Fudō Myōō 不動明王, einer der fünf Weisheitskönige, als Obdachloser im Freien, Schwert und *kenjaku* 絹索 hat er auch weggeworfen, trägt einen *yukata* 浴衣 und liest wohl wahrscheinlich die Jobangebote in der *Shinbun-zasshi*. Kongara Dōji 矜羯羅童子 erträgt die Hitze und braut Kenbishishu 劍菱酒 im Feuer der Flammenaureole - links im Bild kann man das Markenzeichen für diese bis heute berühmte Sake-Marke sehen (siehe Photos Abb. 9 und 10) - und mit einem unzufriedenen Gesicht schneidet Seitaka Dōji 制吒迦童子 mit dem Schwert Rindfleisch zur Verwendung für *sukiyaki* 好焼. Die am Seil herabhängende vom Kalbsfleisch zugeschnittene Tierhaxe rechts am Rand erscheint ziemlich unheimlich.²⁴²

Im buddhistischen Glauben ist es üblich, dass die buddhistischen Mönche kein Fleisch essen – das Töten von Tieren ohne Reue ist ja eine Sünde, im frühen Buddhismus waren aber gewisse Sorten von Fleisch durchaus akzeptiert, wenn die Mönche nichts mit dem Tötungsprozess zu

²⁴⁰ Brandl (2010e).

²⁴¹ Linhart (2004): 360, Oikawa (1996): 94, Jordan (1993): 119-120, Haga (1994): 205.

²⁴² Jordan (1993): 120, Brandl (2010e), Kobayashi (1998): 150, Yasumura (2008): 130.

tun hatten: das Ziel war also unnötiges Töten zu vermeiden, nicht das Essen von Fleisch grundsätzlich zu verbieten – und keinen Alkohol, das heißt Sake 酒, auch nicht Kenbishishu, trinken, obwohl eine neue Regulierung im Jahr 1872 den Mönchen erlaubte, Fleisch zu essen, wenn sie es wollten. Daher ist das auch für Fudō Myōō, als Schutzgottheit des Buddhismus, höchst ungewöhnlich. Weiters ist es nicht gerade würdevoll und üblich für eine Gottheit in einer Zeitung nach Arbeit zu suchen.²⁴³



244



245

Auch wenn die Herkunft des Wortes Sake 酒 nicht ganz geklärt werden kann, bezeichnet Sake im Japanischen jede Art von Alkohol, meint aber im engeren Sinne das traditionelle Reisgetränk. Man spricht dann auch von Nihonshu 日本酒 „japanischem Sake“. Dieser gehört zu den gegorenen alkoholischen Getränken, aber nicht zu den Weinen, sondern eher zu den Bieren, aber auch da ist der Prozess der Herstellung etwas anders. Anders als in China existieren in Japan keine Legenden, aitiologischen Sagen oder Mythen zum Ursprung des alkoholischen Getränks. Sake gab es anscheinend vom Anbeginn der Zeit und Welt an. Bereits Susanoo 須佐之男 verwendete den Trank als etwas schon längst Vorhandenes zur Bezwingung des übermächtigen Feindes. Während im Buddhismus Alkohol verboten ist, gibt es eine Beziehung des Shintoismus zum Sake: in Izumo-Fudoki wird von einem Fest der Gesamtheit der Götter berichtet, in dem Sake im Mittelpunkt steht und es existiert eine Anzahl von shintoistischen Schreinen, allen voran der Matsunoo-Schrein in Kyōto, denen

²⁴³ Matsunaga (1972): 83-84, Kleine (2004): 79-80, Clark (1993): 126, Forrer (1996): 68-69.

²⁴⁴ Abb. 9.

²⁴⁵ Abb. 10.

landesweit eine besondere Beziehung zum Sake zugesprochen wird. Es handelt sich um Schutzpatrone des Braugewerbes. Auch heute noch werden diesen Schreinen Opfer dargebracht im Sinne des *do, ut des*. Der Trank dient hier zur Kommunikation zwischen Mensch und Gott.²⁴⁶ Also passt es sehr gut zu den Bestrebungen der Regierung, den Shintoismus zu fördern, dass Fudō nun plötzlich Sake trinkt.

Der Druck wurde am 28. September 1874 in eben einer *Shinbun-zasshi*, in welcher Fudō liest, für seine Neuheit und außergewöhnliche Konzeption gelobt. War die Meiji-Regierung zu dieser Zeit wirklich schon so gefestigt, um über solche Satiren zu lachen? Der wahre Grund wird wohl also die berühmte Geschichte um Kenbishi gewesen sein, der beim Graben eines Brunnens einen Fudō Myōō ausgegraben haben soll und Kenbishishu ist auch bei den Befürwortern des Shogunatsendes, den Meiji-Reformern, ein sehr beliebtes alkoholisches Getränk: daher auch das Bildthema, der Name des Bildes und seine exzellente Doppeldeutigkeit, die allen gefällt.²⁴⁷

In der gängigen Ikonographie wird Fudō Myōō 不動明王 (sanskrit. Acala, ursprünglich eine hindische Hauptgottheit), unbeweglicher König der Weisheit, Zerstörer der Illusion und Hauptschutzgottheit des Buddhismus, auf einem Felsen stehend dargestellt, unbeweglich, stark und fest, umgeben von lodernen Flammen mit wildem, entschlossenem Blick, ein Schwert haltend, um Feinde abzuwehren und mit einem Lasso-Seil, das Böse zu binden und die Dämonen zu fangen.²⁴⁸ Im japanischen Buddhismus gilt er als einer der dreizehn Buddhas und wird als erster für Schutz und Hilfe angerufen. Aus seinem rechten Mundwinkel ragt ein Eckzahn nach oben, aus dem linken ein Eckzahn nach unten. Diese asymmetrischen Raubtierzähne sind eine japanische Innovation. Bemerkenswert ist auch der Zopf, der ihm meist über die linke Schulter hängt. Oft hat er ein drittes Auge auf der Stirn. Seine Statuen trifft man neben Wasserfällen an, tief in den Bergen oder in Höhlen. Seine Verehrung steht in engem Zusammenhang mit Feuerriten. Sie bringt Gesundheit und eine Zunahme von Profit. Daher ist der Glaube an ihn bei den Samurai und auch im einfachen Volk sehr verbreitet. Der in bescheidenes Mönchsgewand gekleidete Schirmherr der buddhistischen Bergasketen *yamabushi* 山伏, die durch Meditation und Abstinenz versuchen, zur Unsterblichkeit zu gelangen, ist auch oft auf einem Felsen sitzend dargestellt.²⁴⁹

Besonders auffällig ist die üppige Haarpracht des Fudō 不動, wenn man das erste Bild der Serie noch im Gedächtnis hat, in welchem König Enma 閻魔王 ja die Haare geschnitten

²⁴⁶ Antoni (1988): 11-13, 64-65, 201.

²⁴⁷ Jordan (1997): 120-121, Oikawa (1999): 40, Clark (1993): 126, Haga (1994): 205.

²⁴⁸ Kanaoka (1970): 642-643, Clark (1993): 126, Yoshida (2000): 99, Jordan (1997): 118-119.

²⁴⁹ Kanaoka (1970): 642-643, Kleine (2004): 76-77, 79-88, Lewinsky-Sträuli (1989): 39-40, Yoshida (2000): 99.

werden. Fudō scheint sich diesem Gebot des westlichen Haarschnitts zu widersetzen und trägt stolz seine Lockenpracht in der Manier eines Shakamuni Buddha. Vielleicht ist das ja ein weiterer Grund dafür, warum er arbeitslos ist. Seine Gefährten Seitaka und Kongara haben einen westlichen Haarschnitt und Seitaka ist westlich gekleidet: er trägt ein weißes Hemd. Auch seine Art dazusitzen, obwohl doch etwas entspannter, erinnert an die Ikonographie des Shakyamuni, der zur Askese sechs Jahre in die Berge ging, um die Gründe für das Leid in dieser Welt zu verstehen. Er lebte von einem Hanf- und einem Reiskorn pro Tag und sein Körper war stark abgemagert.²⁵⁰ Fudō Myōō hingegen wirkt gut genährt. Er ist ja bereits durch westlichen Fleischkonsum gemästet.

Die besondere Plastizität der Gestalt des Fudō ist dem Einfluss der westlichen Malerei auf Kyōsai zu verdanken, die Schattierung im Gesicht und am Körper geht auf den Einfluss Kuniyoshis zurück.²⁵¹ Interessant ist dabei, dass innerhalb des Körpers schattiert wird, aber die Figuren selbst keine Schatten werfen. Es handelt sich wieder um eine geschickte Mischung zwischen westlicher und östlicher Malerei, die eine spezielle Spannung erzeugt.

Was den Aufbau des Bildes betrifft, kann man eindeutig Fudō Myōō als größte und wichtigste Person erkennen, der breit in der Mitte des Holzschnitts dasitzt. Die Flammenaureole, die ihn umgibt, wirkt durch ihre rot-gelbe Wildheit und Größe ebenfalls dramatisch, bedrohlich und gefährlich. Man kann seine Macht als Gottheit und seine Stärke fühlen. In der Dreierkonstellation wirken Seitaka Dōji und Kongara Dōji von den Größenverhältnissen der Perspektive her realistisch und richtig proportioniert, ganz im Gegensatz zu der riesigen typischen Sake-Flasche, die Kongara Dōji gerade in den Kessel gibt, die nach unserem westlichen Verständnis eher so groß wie eine Vase wirkt: da wird wohl viel getrunken werden. Die göttliche Erscheinung der drei bekannten buddhistischen Gestalten wird durch ihre Buntheit in ihrer Lebendigkeit hervorgehoben, während sie auf einem grau-braunen Hintergrund der Wildnis lagern. Das Schwarz am oberen Rand legt durch seine Horizontwirkung über dem Grau ein oben und unten fest. Sein eigenes Schwert hängt über Fudō bedrohlich wie ein Damokles-Schwert.

Auf dem Überhang, dem *haori* 羽織, des Fudō Myōō ist das buddhistische Rad der Wahrheit abgebildet, das ein Symbol ist für die Verkündigung der Lehre Buddhas.²⁵²

Ironischer Weise ist Fudō Myōō erleuchtet, aber nicht im konventionellen buddhistischen Sinn, sondern durch das Schlagwort *bunmei kaika* und die Reformen der Meiji-Regierung.

²⁵⁰ Jordan (1997): 119-120, Clark (1993): 76.

²⁵¹ Haga (1994): 205.

²⁵² Haga (1994): 205.

4.6 Aesop, erstes Buch, Seite 29, Fabel 98: Die Geschichte um die Liebe eines Löwen –
Isoho-monogatari dai ichi no maki nijūkyū maimē ni iwaku: Shishi renbo banashi
 伊蘇普物語第一之卷二十九枚目に曰く獅子恋慕話



²⁵³ Abb. 11: Haga (1994): 23 (Abb.11), siehe auch Yoshida (1987): 25, Kano (2010): 70, Clark (1993): 125, Oikawa (1996): 295 (Abb.196).

4.6.1 Kommentar zum Bild

- Titel der Serie und Nummer: 応需暁齋楽画第六号 *ōju Kyōsai rakuga dai roku gō*
„Auf Bestellung Kyōsai Rakuga Nummer 6“
(in großer roter Kartusche rechts oben am Rand)
- Titel des Bildes: 伊蘇普物語第一之卷二十九枚目に曰く獅子恋慕話
Isoho-monogatari dai ichi no maki nijūkyū maimo ni iwaku
shishi renbo banashi
„Die Geschichte um die Liebe eines Löwen, welche man erzählt
in den Aesop-Fabeln, erste Rolle/Buch, 29. Blatt /Seite“
(in großer roter Kartusche rechts oben am Rand, links von der
Kartusche des Serientitels)
- Größe: Ōban – Format
- Künstler: Kawanabe Kyōsai
- Künstlersignatur: Seisei Kyōsai 惺々暁齋 (links unten in roter Kartusche)
- Erscheinungsdatum: 1874 (Meiji 7) (Datum- und Zensorenstempel rechts unten
direkt über dem Verlegersiegel)
- Datumsstempel: Hund – *aratame*
- Verleger: rundes Verlegersiegel in hellblauer Kartusche rechts unten
Verleger 板元– Kanda (Stadtviertel in Tōkyō) 神田
Sawamura Seikichi 沢村屋 清吉 (der Name Sawamura
さわむら steht in Hiragana auf dem *tabako-bon* rechts unten,
von rechts gelesen und auch rechts unten in der hellblauen
Kartusche) Suda-chō (Häuserblock Suda) 湊田丁
(rechts unten in hellblauer Kartusche)
- Holzschnitzer: Horigin 彫銀 (rechts unten in gelber Kartusche)
- Besitz u. Literaturnachweis: Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan Sammlung 2 1994:
Abbildung 11²⁵⁴

²⁵⁴ Haga (1994): 205, Brandl (2010f).

4.6.2 Bildbeschreibung

Isoho-monogatari dai ichi no maki nijūkyū maime ni iwaku shishi renbo banashi - 29. Blatt der 1. Rolle (Rolle = Buch in der Antike) - Geschichte um die Liebe eines Löwen

Der Löwe, der sich auf das Knie der jungen Frau legt, hängt fest eingeschnürt im Seil, ihm werden von einem Mann die Krallen geschnitten und von einer Frau das Schwanzhaar gezupft.²⁵⁵

4.6.3 Interpretation

In den 1870er Jahren kam Kyōsai in Kontakt mit westlicher Illustration und westlichen Büchern und stellte selbst Buchillustrationen her. 1872 illustrierte er sehr witzig und einfallsreich eine Übersetzung der Äsopischen Fabeln aus dem Englischen von Watanabe Tazunu (1872-1873) – die ersten Übersetzungen dieser Fabeln ins Japanische gehen auf das 16. Jahrhundert zurück – und malte einen Vorhang für ein Theater in Tōkyō.²⁵⁶

Dieses Bild wurde nach der 98. Fabel Aesops mit dem allgemein verwendeten Namen „Der Bauer und der verliebte Löwe“ gezeichnet. Im Blatt der *chūban*-Serie „Aus den Aesop Fabeln“, die zur gleichen Zeit herausgegeben wurde, gibt es keine Dämonen-Helfer *akudama* 悪玉 für das Mädchen, welches bei Aesop ein Bauernmädchen ist, aber durch Kyōsai als schöne Kurtisane in das Milieu der Freudenviertel versetzt wird - leicht ersichtlich durch ihr Gewand und durch die besonders lange *kiseru*, die sie raucht. Die junge Dame ähnelt ebenfalls einem Bösewicht, aber sonst ist es insgesamt beinahe das gleiche Bildmotiv.²⁵⁷

Die Fabel ist auch als 98. Fabel von Babrios bzw. Babrius, wahrscheinlich ein gräzisiertes Römer mit dem Vornamen Valerius, in metrischer Fassung von Hinkjamben überliefert als λέων ἐρασθεῖς, „der verliebte Löwe“, und in Prosazusammenfassung als 140. Aesopische Fabel der *collectio Augustana*, einer Fabelsammlung, deren Urfassung auf die römische Kaiserzeit zurückgeht.²⁵⁸ Die richtige Nummerierung der Fabeln erscheint aber schwierig, da sie in den einzelnen Codices recht unterschiedlich sein kann. Manchmal ist diese Fabel auch als λέων καὶ γεωργός, „der Löwe und der Bauer“ überliefert.²⁵⁹

²⁵⁵ Brandl (2010f), Haga (1994): 205.

²⁵⁶ Jordan (1993): 126-131, Schack (1968): 9, Haga (1994): 205, Johnson (1994): 190-197.

²⁵⁷ Brandl (2010f).

²⁵⁸ Irmischer (1991): 14, Hausrath (1940): 74-77, Perry (1952): 375 und Nickel (2005) 140-141.

²⁵⁹ Perry (1952): 312-317, Hausrath (1956): 192.

Hier der original griechische Text der Fabel und meine Übersetzung dazu:

140

Λέων ἐρασθεῖς

Λέων ἐρασθεῖς γεωργοῦ θυγατρός, ταύτην ἐμνηστεύσατο. ὁ δὲ μὴ ἐκδοῦναι θηρίῳ τὴν θυγατέρα ὑπομένων, μηδὲ ἀρνεῖσθαι διὰ φόβον δυνάμενος, τοιοῦτον ἐπενόησεν. ἐπειδὴ συνεχῶς αὐτῷ ὁ λέων ἐπέκειτο, ἔλεγεν ὡς νυμφίον μὲν αὐτὸν ἄξιον τῆς θυγατρὸς δοκιμάζει· μὴ ἄλλως δὲ αὐτῷ δύνασθαι ἐκδοῦναι, ἐὰν μὴ τοὺς τε ὀδόντας ἐξέλη καὶ τοὺς δυνχας ἐκτέμη· τούτους γὰρ δεδοικέναι τὴν κόρην. τοῦ δὲ ῥαδίως διὰ τὸν ἔρωτα ἑκάτερα ὑπομείναντος, ὁ γεωργὸς καταφρονήσας αὐτοῦ, ὡς παρεγένετο πρὸς αὐτόν, βοπάλους αὐτὸν παίων ἐξήλασεν.

Ὁ λόγος δηλοῖ ὅτι οἱ ῥαδίως τοῖς πέλας πιστεύοντες, ὅταν τῶν ἰδίων πλεονεκτημάτων ἑαυτοὺς ἀπογυμνώσωσιν, εὐάλωτοι τούτοις γίνονται οἷς πρότερον φοβεροὶ καθεστήκεσαν.

Codd. G Pb Pa Pc Pg-(II IV)

1 γεωργοῦ τινος θυγατρίου Pc θυγατρός τινος γ. Pb θ. γ. Pg || ταύτη μνηστευθῆναι ἐβούλετο Pg || ἐκδοῦναι Pa || 2 ἐπιμένων Pg || ἀρνήσασθαι Pa || τὸν φόβον Pb Pg || φόβον τὴν θυγατέρα δ. Pa || δυνάμ.] βουλόμενος Pc || τοιοῦτον τι Pb || 3 ἐπειδὴ δὲ G ἐπεὶ Pg || 3-4 ἔλεγεν-δοκιμάζει] λέγων ὡς νυμφίον με ἀνάξιον τῆς θυγατρὸς ἀποδοκιμάζει, ἔλεγε Pg || μὲν om. Pb || 4 δὲ om. Pg || ἐκδοῦναι φησὶν Pg || τε om. Pb Pg || ἐξέληται Pb Pg || 5 ἐκτέμνη Pg || δεδοικέναι τὴν κόρην] δεδ. ῥαδίως τὴν κ. ἔφη Pb τὴν κ. δεδ. ἔλεγε Pg || 6 ἑκάτερον Pb || ἐκ. ἵπεκσπᾶσαντος Pc ἐκ. καταδεξαμένου Pg || 7 παίων αὐτόν Pb αὐτὸν παίοντα G || ἀπήλασεν Pg || 8 Ὁ-ᾧτι οὕτως Pb || πέλας] ἐχθροῖς Pb Pg || 9 ἀπογυμνάσωσιν G || οἱ pro οἷς G || 10 καθεστήκασιν G Pb Pg Pc

260

Übersetzung: **Der verliebte Löwe**

Ein Löwe hatte sich in eine Bauernstochter verliebt und er bemühte sich sehr um sie. Aber dieser ertrug es nicht, dem wilden Tier seine Tochter zu geben, konnte aber aus Angst auch nicht nein sagen, und hatte daher Folgendes im Sinn: weil der Löwe, der drängte, ihm im Nacken saß, sagte er, dass er zwar billige, dass er seiner Tochter würdig sei, aber er könne sie ihm nur dann geben, wenn er sich sowohl die Zähne ziehe als auch die Krallen abschneide. Denn diese fürchte das junge Mädchen. Ihn aber, der leicht aus Liebe beides ertrug, fürchtete der Bauer nun nicht mehr, und als er zu ihm kam, schlug er ihn mit Stöcken und verjagte ihn. Die Fabelmoral ist eindeutig, dass diejenigen, die allzu leicht jemandem vertrauen, dann wenn sie sich selbst ihrer eigenen Vorteile entledigen, leichte Beute werden für diese, denen sie sich vorher als furchteinflößend präsentiert hatten.

Aesop (jap. Aisopos アイソポス), ein berühmter Dichter von Fabeln, lebte im 6. Jahrhundert vor Chr. in Ionien. Es ist wenig über seine Person bekannt, aber er war Sklave, soll mehreren Herren gedient haben, bis er schließlich freigelassen wurde. Er soll sogar an den Hof des Königs Kroisos gekommen sein und dort eine relativ hohe Stellung inne gehabt haben und mehrere Gesandtschaften für diesen unternommen haben. Schließlich habe er in

²⁶⁰ Abb. 12: Perry (1952): 375.

Delphi sein Ende gefunden, als die Apollonpriester ihn des Religionfrevels anklagten.²⁶¹ Seine Fabeln wurden mündlich überliefert. Eine Sammlung von Fabeln (lat. fabula, griech. μῦθος) - womit zunächst Erzählung schlechthin gemeint ist, aber dann im engeren Sinne auch „kurze Erzählung in Prosa oder Versform mit allgemeingültiger Wahrheit und Belehrungsabsicht“ - soll zuerst Demetrios von Phaleron zusammengestellt haben, die aber verloren ist. Erst später wurden sie metrisch bearbeitet oder in Prosa zusammengefasst festgehalten, wie beispielsweise von Phaedrus, Babrius und Avianus.²⁶² Charakteristisch für diese äsopischen, bzw. ionischen Fabeln, sind: klarer Aufbau, anschauliche Erfassung der Szene und angenehmer Ton. Es wurden viele Fabeln Aesop einfach zugeschrieben oder als solche äsopischen Fabeln bezeichnet, ohne auch tatsächlich von ihm zu stammen, sodass diese Bezeichnung schließlich zu einem Gattungsnamen wurde. In der Frühzeit diente die volksverbundene Fabel als Gefäß sozialer Kritik. Sie bringen mythologische Phantasien, naturwissenschaftliche Hypothesen dar, erklären als aitiologische Geschichten Eigenarten von Tieren und Pflanzen und vermitteln hellenische Moral. Später dienten sie als Quelle der Lebensweisheit, Mittel zur Manipulation von Massen, Übungsstoff für die Rhetorenschule und als Vorwurf poetischer Kreativität.²⁶³

Kyōsai fand in den Fabeln Aesops seinen eigenen Witz wieder und verwendete sie in Aesops Sinn, um Kritik zu üben. Wahrscheinlich hat er diese Geschichten in sein Werk eingebaut, um auch die Aufmerksamkeit der Ausländer für sein Œuvre zu erregen, denn für seine komischen Drucke interessierten sich die Fremden, die nach Japan kamen, sehr. Zudem spielt die Fabel vornehmlich im Lebenskreis der Bauern und Hirten sowie der städtischen Handwerker und spiegelt deren Welt wider, in ähnlicher Weise wie das Ukiyo-e die Welt und die Ideen der städtischen Kaufleute wiedergibt, eine durchaus vergleichbare Situation, denn durch die Tenpō-Reformen und deren Zensur sind die japanischen Blockdruckkünstler wie die griechischen und römischen Fabeldichter gezwungen die Symbolik einer anderen Welt zu verwenden, sei es nun der Tierwelt oder der Welt des Mythos, der Geister und der Hölle.²⁶⁴ Kyōsai haben schon seit frühester Kindheit Tiere fasziniert und er hat sie ausführlichst in ihrem Wesen und in ihren Bewegungen studiert.²⁶⁵ Da er sie ebenso wie Aesop verwendet, um die Gesellschaft zu kritisieren, ist sein Interesse für diesen europäischen Künstler geradezu selbstverständlich.

²⁶¹ Irmischer (1991): 8-9.

²⁶² Irmischer (1991): 5, Perry (1952): 295, Hausrath (1940): 114-116.

²⁶³ Irmischer (1991): 5-9, Hausrath (1940): 140-141.

²⁶⁴ Irmischer (1991): 9.

²⁶⁵ Oikawa (1996): 4, Oikawa (1996): 113.

Aesops Fabeln kamen zum ersten Mal nach Japan mit den christlichen Jesuiten-Missionaren im 16. Jahrhundert - 1593 wurde eine Edition publiziert von der Society of Jesus der christlichen Presse in Nagasaki²⁶⁶ -, aber das Christentum wurde von der Regierung unterdrückt und viele Christen in Japan wurden ermordet. Alle veröffentlichten Materialien wurden zerstört mit Ausnahme der Fabeln Aesops, denn sie hatten angeblich nichts mit dem christlichen Glauben zu tun. So wurden die Fabeln immer wieder publiziert - wie auch 1659 in einem typischen Skript des 17. Jahrhunderts²⁶⁷ und, während die Japaner sich an diese Geschichten gewöhnten, wurden sie sogar schließlich als japanische Fabeln mit Moral weitererzählt und überliefert. Watanabe Tazunu publizierte die allererste japanische Meiji-Übersetzung von den Fabeln Aesops im Jahr 1874, welche am einflussreichsten war und die auf der Übersetzung von Thomas James basiert mit den Illustrationen von John Tenniel, ein britischer Illustrator und Humorist, der auch berühmt war für seine Illustrationen von "Alice in Wonderland" und der auch der politische Karikaturist von Englands Zeitschrift *Punch* war. Watanabe hatte die Befürchtung, dass der Sturz des Tokugawa-Shogunats zu plötzlich war und dass die japanische Bevölkerung ohne klare Regeln für ethischen und moralischen Kondukt zurückbleiben würde. Kyōsai zeichnete Illustrationen für Tazunus Werk und schuf weitere Bilder auf deren Grundlage.²⁶⁸ Zuvor hatte Watanabe bereits eine englische Aesop-Ausgabe herausgegeben, die *Eibun Isoppu monogatari* im Jahre 1872. Der moralisierende Inhalt der Fabeln passte gut mit der positivistischen Gesinnung, die die Regierung förderte, zusammen und bestimmte Geschichten wurden später in ethische Schulbücher für die Grundschule eingefügt. Obwohl Watanabe einige Probleme hatte, Kyōsai dazu zu bringen, die versprochenen Illustrationen anzufertigen, schuf er schließlich 23 von den insgesamt 35 Abbildungen, die auf den Bildern von John Tenniel basieren. Die sorgfältigen Viktorianischen Originale im Chiaroscuro wurden in einfachere Illustrationen verwandelt mit simplen Linien, die mehr in der Tradition des japanischen Holzschnitts stehen.²⁶⁹ Dabei nahm sich Kyōsai aber die größten Freiheiten und reorganisierte die einzelnen Elemente neu und fügte oft ein wenig seinen speziellen Humor hinzu, der in den Originalen nicht vorhanden war. Zwischen 1873 und 1875 schuf Kyōsai auch eine *chūban*-Serie der Aesop Fabeln namens *Isoho-monogatari no uchi*.²⁷⁰

²⁶⁶ Clark (1993): 124, Jordan (1993): 127.

²⁶⁷ May (2005): 27-28, Johnson (1994): 192.

²⁶⁸ Johnson (1994): 190-191, Oikawa (1996): 295, Oikawa (1996) 140, Jordan (1993): 126-131.

²⁶⁹ Jordan (1993): 128-129.

²⁷⁰ Jordan (1993): 129-130, Clark (1993): 124.



271

Kyōsai adaptiert frei die Illustration von John Tenniel, die er bereits in dem Buch *Tsūzoku Isoho-monogatari* kopiert hat, um sie für das japanische Publikum ansprechender zu machen. Die junge Frau wird in ein verführerisches Gewand gehüllt und sitzt auf einem Sessel in westlichen Stil und hält ihre Pfeife in kultiviert weltmännischer Haltung. Der Löwe ist in Seile gebunden, während ihm sein Schwanz kuptiert wird. Im Hintergrund toben *akudama* Figuren der traditionellen moralisierenden Geschichten aus der Edo-Zeit.²⁷²

Warum hat Kyōsai also gerade diese Geschichte für seine Serie *Rakuga* ausgewählt? Wie kann man dieses Bild verstehen und interpretieren? Der Druck wurde wiederum so geschaffen, dass man die Maßnahmen der Regierung als positiv und auch als negativ beurteilen kann. Ein mutiger Löwe, der ein japanisches Mädchen liebt, wird zahm gemacht. Es werden ihm seine Waffen zur Verteidigung genommen. Das Mädchen grinst dabei verdächtig hinterlistig schlaue, was einen Unterschied zu Aesops Fabel darstellt, in der das Mädchen tatsächlich unschuldig ist. Auch muss sich in der originalen Geschichte der Löwe selbst die Zähne und Krallen schneiden, während hier der Löwe ganz Opfer ist. Löwen gelten in Japan und Chinas Volksglauben als Beschützer und als ein solches Symbol der Stärke vertreiben sie böse Geister. Daher werden zu Neujahr auch Löwentänze aufgeführt.²⁷³ Wer ist nun dieser Löwe, mit dem Kyōsai Mitleid hat?²⁷⁴ Wer ist das Mädchen? Der Löwe könnte gleichzeitig mehrere Leute repräsentieren: einerseits kann er verstanden werden als Symbol

²⁷¹ Abb. 13: Clark (1993): 125.

²⁷² Clark (1993): 125.

²⁷³ Kojima (1971b): 115.

²⁷⁴ Oikawa (1996): 295.

für die westlichen Mächte, vor allem die USA, die das Mädchen Japan versucht zu zähmen, er kann aber auch für Japan selbst stehen, das von der Regierung und ihren Maßnahmen hergerichtet wird, um zahm zu werden, oder aber der mutige Löwe symbolisiert Kyōsai selbst, der Japan liebt, aber von ihm zurecht gestutzt wird. Der kritische Kyōsai musste ja angeblich Gefängnisaufenthalte auf sich nehmen und manche seiner Werke wurden von der Zensur konfisziert. Er war – wie man auch bei diesem Druck wieder unschwer erkennen kann – gezwungen, seine Drucke mehrdeutig zu konzipieren. Dennoch ist es für einen Kyōsai-Kenner eindeutig auszumachen, dass der Löwe Japan repräsentieren soll, das durch die ungleichen Verträge mit den Westmächten seit der erzwungenen Öffnung zahm gemacht wird, und das schöne Mädchen mit dem böartigen, hinterlistigen Lächeln der Westen sein soll. Die Liebe macht den Löwen blind. Er leckt zahm wie ein Kätzchen die Hand des hinterlistigen Mädchens. Wiederum kritisiert Kyōsai mit einem seiner Drucke das Übernehmen von westlichen Gebräuchen und Sitten, ohne diese zu hinterfragen und ohne dass diese zu Japan passen würden, und das blinde Vertrauen Japans gegenüber dem Westen. Vor allem durch den Vertrag von Kanagawa (31.3.1854), *Kanagawa Jōyaku* 神奈川条約 oder *Nichibei Washin Jōyaku* 日米和親条約, und dann dem ungleichen amerikanisch-japanischen Freundschafts- und Handelsvertrag (29.7.1858) *Nichibei Shūkō Tsūshō Jōyaku* 日米修好通商条約 wurden die Öffnung der japanische Häfen erzwungen und Silber mit Gold im Vergleich zum Weltmarkt üblichen Preis in einem ungleichen Verhältnis getauscht, was sich als sehr negativ für die Japaner herausstellen sollte.²⁷⁵

Wie müssen Aesops Fabeln auf jemanden wirken, der nicht christliche religiöse Wurzeln hat, sondern Wurzeln in einer synkretistischen Religion aus Shintoismus, Buddhismus und Konfuzianismus bzw. Daoismus? Interessant ist, dass im Westen sich Menschen nur in der Phantasie in Tiere verwandeln können, im Osten aber ist das anders. Durch das Konzept des Karmas und der Wiedergeburt, das Konzept der endlichen Höllenqualen, die als Entwicklungsstufe für das nächste Leben dienen, und das Konzept des unsterblichen Charakters der Seele bzw. des Geistes, worüber Shintō, Buddhismus und Konfuzianismus übereinstimmen in ihrer Meinung, und dadurch, dass auch Tiere in Himmel und Höllen wiedergeboren werden können,²⁷⁶ ist es eigentlich nicht so unwahrscheinlich, dass ein Mensch im nächsten Leben auch als Tier wiedergeboren werden kann.

²⁷⁵ Jordan (1997): 166, Perez (1997): 320-324.

²⁷⁶ Rotermond (2004): 372, 375-377.

Vom Bildaufbau her, sieht man groß im Vordergrund die vier Hauptpersonen, wobei der Löwe und das Mädchen noch größer erscheinen als der Mann und die Frau. Das Mädchen wirkt mit seinem bösen Grinsen sehr unheimlich und verschlagen. Äußerlich erscheint sie als wunderschöne, weltmännische Frau mit Pfeife, aber tatsächlich sitzt sie auf einem sehr unbequemen, schlichten, fast ärmlichen, harten Stuhl, den sie unter ihrem Kimono verbirgt. Die ältere Frau mit sorgenvollem Blick, die dem Löwen die Haare zupft, trägt einen Kimono mit Schneeflocken darauf, der Mann in mittlerem Alter, der seine Krallen schneidet und sehr dämonenhaft aussieht, ein weißes Gewand. Seine Hände wirken groß und rau und so, als ob er hart arbeiten müsste, selbst fast monsterhaft. Wer sind diese beiden Personen, die in Aesops Geschichte nicht vorkommen? Der Mann sieht einem typischen Shōki im Gesicht enorm ähnlich (siehe Druck 3), was passen würde: der Dämonenjäger, der ein Biest zähmt. Die alte Frau soll wohl die Mutter des Mädchens darstellen, die ein schlechtes Gewissen zu haben scheint, während der Vater das Notwendige für seine Tochter tut. Zuerst hatte ich die Vermutung, dass es vielleicht jemand aus der Meiji-Regierung sein könnte. Das hat sich jedoch bis jetzt nicht bestätigt. Jedenfalls stutzen Japaner ihr eigenes Land Japan zurecht, mehr oder minder motiviert, das früher einmal so stark wie ein Löwe war und Dämonen vertreiben konnte. Im Hintergrund sieht man Japaner in einfacher Kleidung laufen, deren Gesicht mit dem Zeichen *aku* 悪 („schlecht, böse“) ersetzt wurde, sogenannte *akudama* 悪玉, die bereits bei moralisierenden Bildern in der Edo-Zeit auftauchen, aber vor allem in der Meiji-Zeit dann sehr beliebt sind. Manche Japaner sind durch ihre unkritische Haltung zu Mitläufern geworden und somit zu *akudama*.

Was die Farben betrifft, so ist der Druck sehr schlicht konzipiert, fast düster: das Braun des Löwen dominiert, die Personen sind hauptsächlich in Schwarz-weiß gehalten bis auf einen *akudama*-Kimono, der ebenfalls braun ist. Die Hintergrundfarbe ist ein mattes Bläulich-Grau, das in ein Grau, welches die Szene in einem Halbkreis von links unten ausgehend nach rechts und dann links oben endend umfasst, und schließlich in ein Schwarz übergeht, hier um dem Druck Tiefenwirkung und Perspektive zu verleihen. Nur wenige rote Flächen sorgen für Abwechslung. Die Schattierung findet wiederum innerhalb der Figuren statt, die Personen werfen keine Schatten.

4.7 Die Verwandlung von Armut in Reichtum - *Hinbuku degawari no zu* 貧福出替り之圖



²⁷⁷ Abb. 14: Haga (1994): 20 (Abb.8), siehe auch Yoshida (1987): 52, Oikawa (1996): 297 (Abb.197), Osterloh-Gessat (1997): 72 (Abb.33).

4.7.1 Kommentar zum Bild

Titel der Serie und Nummer:	応需暁斎楽画第七号 <i>ōju Kyōsai rakuga dai nana gō</i> „Auf Bestellung Kyōsai Rakuga Nummer 7“ (in großer roter Kartusche rechts oben am Rand)
Titel des Bildes:	貧福出替リ之図 <i>Hinbuku degawari no zu</i> „Die Verwandlung von Armut in Reichtum“ (in großer roter Kartusche rechts oben am Rand, links von der Kartusche des Serientitels)
Größe:	Ōban – Format
Künstler:	Kawanabe Kyōsai
Künstlersignatur:	Seisei Kyōsai 惺々暁斎 (rechts unten in roter Kartusche)
Erscheinungsdatum:	1874 (Meiji 7) (runder Datum- und Zensorenstempel rechts am Rand in der Mitte)
Datumsstempel:	Hund – <i>aratame</i>
Verleger:	rundes Verlegersiegel (in weißer Kartusche) Verleger 板元–Kanda (Stadtviertel in Tōkyō) 神田 Sawamura Seikichi 沢村屋 清吉 Suda-chō (Häuserblock Suda) 湊田丁 (rechts am Rand in weißer Kartusche)
Holzschnitzer:	Horigin 彫銀 (in gelber Kartusche, in der Mitte unten)
Besitz:	Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan (Oikawa Shigeru) ²⁷⁸
Literarnachweis:	Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan Sammlung 2 1994: Abbildung 8 ²⁷⁹

²⁷⁸ Haga (1994): 204.

²⁷⁹ Brandl (2010g).

4.7.2 Bildbeschreibung

Das Bild ist von oben nach unten durch eine weiße Wolke geteilt. In das Speicherfenster im oberen Teil des Bildes versuchen sich Bettler zu drängen, die ins Innere hineinsteigen möchten; oben an der Wolke, die sich von dort hinzieht, sind Daikoku 大黒 und Ebisu 恵比寿 und eine weiße Maus gezeichnet; die beiden Hände eines personifizierten *koban* 小判, der die Dachziegel aufbricht und herunterfällt, ergreift schnell ein *koban* auf dem Dach. Aus der Öffnung der Wand, die herunterkommt, kommen auch - wie erwartet - ununterbrochen Leute in Strömen, die Gesichter haben in Form einer Kiste, auf welchen geschrieben steht „1000 Goldmünzen“ *kinsenryō* 金千兩 und Gesichter in Form einer Papierpackung von „100 Goldmünzen“ (*kin*)*hyakuryō* (金)百兩. Außerdem manövriert oben am Dach des Speichers ein Shintō-Mönch, dem das Zeichen „gut“ auf den Kopf geschrieben steht, mit drei Fäden drei Männer unten an der Wolke. Unten in der Mitte der Wolke befindet sich die Gestalt eines Shintō-Priesters, die das Zeichen „gut“ trägt, und zwei Dämonen, die das Zeichen für „böse“ tragen; der Faden des „Guten“ wird angezogen von dem roten Baby der unteren Welt, die unzähligen Fäden, die von dem einen Dämon ausgehen, sind an einer Vielzahl von Männern und Frauen befestigt, die Trinkpartys lieben.²⁸⁰

4.7.3 Interpretation

Über der Wolke des zentralen Bildes ist die Welt der Imagination gezeichnet, unten der Zustand der Realität. Ohne auf den Rat der drei helfenden Menschen zu hören, die mit dem Faden des Guten über dem Lagerdach verbunden sind, werden sie Tag und Nacht von dem Dämon des Bösen manipuliert, und denen, die Geld haben, die großspurig verschwenderische Trinkpartys feiern, laufen die Götter des Glücks, Shichifukujin 七福神, vom eigenen Warenhaus und die Goldschatzkiste weg, und sie werden sich dessen nicht bewusst, dass stattdessen Götter der Armut, Binbōgami 貧乏神, von rechts Einzug halten. Das ist ein Bild mit einer ganz klaren Lektion über gut und böse.²⁸¹

Dieser Druck steht in Zusammenhang mit dem Bild 4 der Serie und mit einem Druck, den Kyōsai angeblich für ein japanisches Schulbuch gestaltet hat, den man in Guimets

²⁸⁰ Brandl (2010g), Oikawa (1996): 296-297.

²⁸¹ Brandl (2010g).

“*Promenades Japonaises*” finden kann, und dem auf ihm dargebotenen kritischen Einblick in die buddhistische Religion: Ein Buddha Shakamuni sitzt auf einer Lotus-Blüte, hinter ihm eine Flammen-Aureole. In seiner rechten Hand hält er wahrhaftig einen ganzen Haufen Geld und von dieser Seite gehen auch Strahlen aus, die auf ein betendes, fröhliches, offensichtlich erfolgreiches Paar treffen. Auf der rechten Seite des Bildes sieht man ein armes Paar, das dem Buddha nur wenig geben kann, und daher auch von ihm nicht so sehr begünstigt zu werden scheint, ja dessen Gaben geradezu abgelehnt werden.²⁸² Wiederum kann man Ähnlichkeiten zur römischen Religion und anderen westlichen Konzepten und ihrer Doktrin des “*do, ut des*” (“ich gebe, damit du gibst”) erkennen. Buddha scheint - wie auf dem Bild in den “*Promenades Japonaises*” gezeigt - diejenigen am meisten zu begünstigen, die ihm Geld in seinen Tempel werfen. Das gleiche Prinzip herrscht auch im Shintoismus vor, in welchem eine harmonische Beziehung mit den Göttern (*kami*) angestrebt wird, die im Gegenzug dazu beschützen, bewachen und Fruchtbarkeit garantieren.²⁸³ Auch gibt es ein japanisches Sprichwort, das besagt, dass der Bericht über sein Leben in der Hölle vom Geld des Sünders abhängt: *jigoku no sata mo kane shidai*. Ein weiteres Sprichwort, das auch auf einer Illustration Kyōsais von Sprichwörtern dargestellt ist, meint, dass das Licht von Amida von deinem Geld abhängt: *Amida no hikari mo kane shidai*.²⁸⁴ Oder wenn das Geld im Beutel klingelt, die Seele aus dem Feuer springt, wie man auch im Christentum sagen würde: ein durchaus provokanter und religionskritischer Ansatz also, im Positiven wie im Negativen. Das Bild ist auch mit dem 1., 4. und 10. Druck inhaltlich und im Aufbau verbunden.

Das Böse kontrolliert die jungen Menschen, die Feste feiern, und das Geld, das die Eltern gespart haben, wird weggetragen. Das Gute schafft es nur einigen zu helfen, aber nicht allen. Während Japan als Kultur der Scham gilt, gilt der Westen als Kultur der Sünde, aber Kyōsai etabliert in diesem Druck wie es üblich ist für die Karikatur allzu offen und ehrlich auch Japan als Kultur der Sünde, die sich eigentlich gar nicht dafür geniert. Aber Kyōsai beschuldigt dabei nicht die junge Generation.²⁸⁵ Dieser Holzschnitt scheint außerdem auch von dem selbstgerechten Menschenverständnis zu handeln, dass derjenige, der ein guter Mensch ist, eigentlich gar nicht arm sein kann, und dass derjenige, der arm ist, selbst daran schuld ist, weil er ja das Geld für Alkohol, Rauchen und Partys ausgibt.

²⁸² Guimet (1883): 179-180, Oikawa (1992): 94.

²⁸³ Formanek (2004a): 13-14.

²⁸⁴ Clark (1993): 107-108.

²⁸⁵ Formanek (2004a): 18, Oikawa (1996): 296.

Wie ist dieser Druck also unter diesen Aspekten zu verstehen? Kyōsai ist selbst dem Trinken und den Partys sehr zugetan, sogar so sehr, dass er deswegen ins Gefängnis kam und daran schlussendlich auch starb.²⁸⁶ Macht er sich hier über sich selbst lustig? Das Motto eines echten *edokkos* bzw. *tsū*, eines echten Tōkyōters, ist es wohl auch sich Reichtum in dieser Welt zu schaffen, um sich den kulturellen Genüssen der Stadt hinzugeben, statt seine Gedanken darauf zu verschwenden, was im Leben nach dem Tode passieren wird.²⁸⁷ Die Jahre seiner Kindheit waren ja auch geprägt von dem Versuch der Regierung die wirtschaftlichen Probleme der Samurai in den Griff zu bekommen und die ökonomische Abhängigkeit von den wohlhabenden Kaufleuten zu überwinden. Kaufleute nahmen hinter Bauern und Handwerkern die niedrigste soziale Stellung ein und waren von politischer Mitbestimmung ausgeschlossen. Sie übten aber einen gewaltigen Einfluss auf die wirtschaftliche Entwicklung aus und bestimmten durch ihren Reichtum auch die urbane bürgerliche Kultur in den großen Städten Edo, Ōsaka und Kyōto. Während so manche Samurai zunehmend verarmten, wurden einige Kaufleute immer reicher.²⁸⁸

Wohl eher ist das Bild so zu verstehen, dass es die Oberflächlichkeit und Selbstgerechtigkeit der Menschen anprangert, die einfache menschliche Gleichungen anstellen. Denn Armut und Reichtum sind schließlich keine unveränderlichen Zustände, sondern die Menschen gehen oft von einem in den anderen.²⁸⁹ Kyōsai malte einmal ein Bild für einen armen Krüppel mit dem Motiv „Armut in Himmel und Hölle“, welches dieser überall zeigte und erklärte und dadurch ein kleines Vermögen anhäufte, von dem er sich ein Haus kaufte.²⁹⁰ Daher kommt wohl auch die extreme Schwarz-Weiß-Malerei mit den Dämonen *akudama*, deren Gesicht entweder aus dem Zeichen für gut oder aus dem Zeichen böse besteht, Dämonen, die die Menschen zum Guten oder Schlechten verführen. Das Gehirn der Menschen funktioniert auch im Erwachsenenalter weiterhin scheinbar in kindlichen Denkweisen und in märchenhafter Logik und Typisierung. Je mehr wir lernen und uns einreden zu wissen, dass Verallgemeinerung und Schwarz-Weiß-Malerei nur in Märchen vorkommen, desto mehr denken wir in allen anderen Bereichen auf diese Weise. Mit diesem Druck macht sich Kyōsai über die offensichtliche Dummheit der Menschen lustig. Wichtig ist nicht, dass man beim Sprechen Verallgemeinerung und Schwarz-Weiß-Malerei unterlässt, sondern dass man dies beim Denken tut. Das schaffen in Wahrheit nur sehr wenige Menschen. Die Qualität der äußeren Welt verwandelt sich nicht automatisch von der Hölle in die Erleuchtung, die wahre

²⁸⁶ Clark (1993): 17-18.

²⁸⁷ Formanek (2004b): 319-322.

²⁸⁸ Fahr-Becker (2000): 17-20.

²⁸⁹ Oikawa (1996): 296.

²⁹⁰ Conder (1911): 6.

Veränderung kann nur im Denken passieren, während man die Welt aufmerksam beobachtet.²⁹¹

Das Haus ist ein Speicher bzw. ein Lagerhaus, ein sogenannter *kura*. In der Edo-Zeit besaß jeder vermögende Haushalt einen solchen feuerfesten Bau, in dem alle Wertgegenstände aufbewahrt wurden. Alle Versuche, das Vermögen darin festzuhalten, schlugen fehl. Die Menschen auf diesem Bild sind den guten und bösen Mächten des Schicksals hilflos ausgeliefert. Zum allerersten Mal stellte vermutlich Santō Kyōden in seinem Werk *Shingaku hayasomegusa* („Lehre des Herzens: früh gefärbte Gräser“) die guten und bösen Seelen als Menschen mit Kugelköpfen, denen ein Zeichen für gut bzw. böse eingeschrieben ist (*zendama*, *akudama*), dar. Mitten unter den Prassern findet sich auch das Kind einer Geisha, das - unschuldig wie es ist - von einer guten Seele gelenkt wird. Diese greift sich wohl an den Kopf und denkt sich, was das Kind, das in dieser Umgebung aufwächst, einmal werden wird. Ein prominent zwischen Guten und Bösen platzierter alter Mann beobachtet mit sorgenzerfurchtem Gesicht die Vergnügungen der Jugend.²⁹²

Ein weißer Rauch geht vom Fenster des Hauses aus, der sich langsam in eine Wolke verwandelt, auf der Daikoku, Ebisu, die Reichtum und Wohlstand garantieren, und eine weiße Maus sitzen. Freundlich lächelnd scheint sie das chaotische Gerangel um das Geld gar nicht zu berühren, als ob sie wüssten, dass die Sorge um das Geld in Wahrheit vollkommen nichtig ist. Unter den sieben Göttern des Glücks, den Shichifukujin 七福神, die immer wieder auch in sehr ungewöhnlichen Situationen von ihm dargestellt werden, zeigt Kyōsai oft auch in anderen Serien und Werken Daikoku mit seiner Schatztasche, wenn er die Goldstücke einsammelt, die ihm die Ratten bringen.²⁹³ Wie auch weiße Schlangen oder Drachen, Boten der Götter, eine weiße Wolke ausstoßen oder auf ihr reiten, so scheinen dies hier diese drei Gottheiten zu tun. Wie wenn *aodaishō*, eine riesige Schlange, die in jedem alten Haus als Wächterin lebt, dieses verlässt, und dies als unheilvoll für die gesamte Familie gilt, so verlassen hier direkt die Götter des Glücks das Haus. Die weiße Wolke schlängelt sich aus dem Bild heraus und wieder hinein - wie eine lange Schlange.²⁹⁴

Im Allgemeinen sind die Shichifukujin 七福神, Daikoku 大黒, Ebisu 恵比寿, Benzaiten 弁才天, Bishamon 毘沙門, Fukurokuju 福祿寿 (bzw. Kisshōten 吉祥天), Jurōjin 寿老人 und Hotei 布袋, ein Thema, das ab der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts häufig gefunden werden kann und öfter noch auf Drucken des 19. Jahrhunderts. Die aus Indien stammenden

²⁹¹ Matsunaga (1972): 106.

²⁹² Osterloh-Gessat (1997): 72.

²⁹³ Osterloh-Gessat (1997): 72, Clark (1993): 56-57, Forrer (1996): 65.

²⁹⁴ Lillywhite (1985): 140.

Schutzgötter der Lehre Buddhas bringen am Neujahrstag auf ihrem Schatzschiff sieben immaterielle Güter, langes Leben (Jurōjin), Wohlstand (Daikoku), Beliebtheit (Fukurokuju), Aufrichtigkeit (Ebisu), Liebenswürdigkeit (Benzaiten), Autorität (Bishamonten), Großmut (Hotei) und fünf materielle Schätze, den unerschöpflichen Geldbeutel, den unsichtbar machenden Hut, den Glücksmantel, den hölzernen Hammer des Reichtums und die geisterjagende Ratte. Besonders die Fischer verehrten ursprünglich die Glücksgötter als Gesamtheit, ab der Heian-Zeit war der Glaube an jeden von ihnen als individuelle Gottheit dann weit verbreitet. In China waren vor allem Hotei, Fukurokuju und Jurōjin populär. Von der Kamakura-Zeit an entstanden die ersten schwarzen Tuschebilder von ihnen. In der mittelalterlichen Handelsgesellschaft waren diese Götter, die Vermögen und Geld bringen, natürlich sehr beliebt. Auch später galten sie als Symbol für Gutes und als gutes Omen und es wurden viele Bilder und Drucke von ihnen hergestellt.²⁹⁵



Daikoku 大黒, „Großer Schwarzer“, ist wie die meisten Glücksgötter ein wohlbeleibter stets lächelnder Mann mit dicken Ohrläppchen, ein Merkmal Buddhas. Er stammt aus dem ältesten Indien und hatte ursprünglich drei Gesichter und sechs Arme und eine furchterregende Gestalt. Daher wurde er zunächst als Kriegsgottheit verehrt, dann aber als eine Gottheit, die für Essen und Trinken zuständig ist. In Japan ist er ab der Heian-Zeit in den verschiedensten Tempeln als Küchengottheit beheimatet. Er trägt eine rote Kappe und traditionelle japanische Kleidung. In der rechten Hand hat er einen Glückshammer *kozuchi* 小槌, der alle Wünsche erfüllt, in der linken einen Sack mit Reichtümern.²⁹⁷ Meist steht oder sitzt er auf zwei Reissäcken, welche mit dem buddhistischen Wunschjuwel verziert sind. Als tierischen Gefährten hat er auf vielen

²⁹⁵ Forrer (1996): 66, Yamaguchi (1969): 562-563, Scheid (2012b), Osterloh-Gessat (1997): 44.

²⁹⁶ Abb. 15: Yamaguchi (1969): 562.

²⁹⁷ Fujita (1969): 339-340, Yoshida (2000): 40.

Darstellungen eine Maus bzw. Ratte bei sich, die mit ihm in der Küche wohnt und die im chinesischen Horoskop ebenfalls mit Reichtum assoziiert wird.²⁹⁸ Er ist eine Gottheit der reichen Ernte, der reichen Nahrung und der Küche, steht für Erde, Wohlstand, Landwirtschaft und Hochwasserschutz. Sein Hammer ist ein in japanischen Legenden immer wieder auftauchendes magisches Werkzeug, mit dem man Wünsche erfüllen kann. Zu Neujahr gab es früher den Brauch, dass Straßenmusikanten, die als Daikoku verkleidet waren, Tänze aufführten und den Leuten Glück wünschend von Haus zu Haus zogen.²⁹⁹

Ebisu 恵比寿 ist der Gott der Fischer, des Handels und des Glücks, der gerne neben Daikoku gestellt wird. Er wird oft als bärtiger Mann mit einer Angelrute und einem Brassen (*tai*) gezeigt. Alles, was vom Meer angespült wird, wird als besonderes Geschenk von Ebisu gedeutet und entsprechend verehrt. Er wird auch gleichgesetzt mit Hiruko 蛭子, dem erstgeborenen, verkrüppelten Sohn und Blutegelkind von Izanagi und Izanami.³⁰⁰

Als Gegensatz zu den Shichifukujin stehen auf diesem Druck die Binbōgami 貧乏神, die Götter der Armut, die aus dem Volksglauben stammen. Sie haben oft die Gestalt von bettelnden Wandermönchen, blau-schwarze Gesichter, eingefallene Augen und abgemagerte Körper. Außerdem lieben sie den Geruch von Verbranntem. Daher soll man auch auf keinen Fall eine Feuerstelle ausgehen lassen, sonst halten die Götter der Armut Einzug ins Haus.³⁰¹

Was den Aufbau des Druckes betrifft, so ist das Bild wiederum grob in zwei Hälften geteilt durch die Wolke bzw. den Rauch der Glücksgötter, der sich von links aus dem Warenhaus bis in die rechte obere Ecke hinzieht, und die Wolken in Bodennähe, die bis nach links unten gehen, während von rechts schon die Götter der Armut, ausgemergelte Binbōgami 貧乏神, ebenfalls auf einer Wolke hereindrohen. Das Bild umfasst drei Bereiche: den Speicher, die riesigen Wolkenansammlungen, auf welchen der Austausch der Götter stattfindet, die von links nach rechts hinausgehen und von rechts hereinkommen (Rauch und bodennahe Wolke), und die feiernden Menschen des Vordergrunds, die Suppe schlürfen, Sake trinken, flirten, Shamisen spielen und üppig speisen. Auffällig am Speicher ist der Dachfirst in der Form eines Dämonen und seine enorme Größe: obwohl er weiter hinten im Bild sein soll, nimmt er fast den gesamten Holzschnitt ein. Je größer der Speicher, desto größer der Reichtum, der weggetragen werden kann. Von den Personen her stechen am meisten die Glücksgötter und

²⁹⁸ Oikawa (1992): 45, Scheid (2012b), Osterloh-Gessat (1997): 44.

²⁹⁹ Tsuboi (1969): 340, Yasumura (2008): 128, Oikawa (1996): 244-245.

³⁰⁰ Yamaguchi (1969): 562-563, Fujita (1969): 340, Scheid (2012b), Conder (1911): Plate VI, Yasumura (2008): 88-89, Oikawa (1996): 290, Osterloh-Gessat (1997): 44.

³⁰¹ Inokuchi (1970): 372.

die beiden Dämonen *akudama* – der eine hat eine enorme Eisenstange in der Hand, der andere hält die Intrigenfäden der Feiernenden wie eine Parze fest – in der Mitte des Bildes hervor. Die anderen gehen in der Masse und dem Tumult unter, weil sie ungefähr gleich groß sind und nicht durch Wolke und Rauch in Szene gesetzt wie auf einer Bühne.

Auf dem Holzschnitt dominiert die Farbe Grau bzw. Graugrün, nur ein paar rote, gelbe, braune und schwarze Akzente sind gesetzt, abgewechselt von einer ziemlich großen weißen Fläche in den Wolken und im Speicher. Der Druck geht oben wieder in das Schwarz des Hintergrunds über, das den scheinbaren Horizont markiert.

Warum aber sollten Menschen völlig obsolet gewordene religiöse Normen weiterhin beachten, weiterhin Paradies- und Höllenmetaphern verwenden in Kunst und Literatur? Selbst wenn manche Menschen der Edo-Zeit und ausgehenden Edo-Zeit, Anfang der Meiji-Zeit nicht mehr an gewisse religiöse Vorstellungen glaubten, so wurde dennoch trotz all des Vergnügens und des Amusements Moral und ein gewisser Standard im Kondukt hoch geschätzt.³⁰² Kann man mit einem Fuß in der traditionellen Welt leben und mit einem in der modernen, oder wird man den Preis dafür zahlen müssen, das Beste aus beiden Welten ergattern zu wollen und das Unmögliche möglich zu machen?³⁰³

Auch wenn Kyōsai selbst Trinkpartys liebte und kein Kind von Traurigkeit war und dennoch nicht verurteilen wollte, so kritisierte er trotz allem Verfehlungen in der Politik und der Gesellschaft. In diesem Sinne ist auch dieser Druck wieder mehrdeutig zu sehen. Außerdem kritisiert Kyōsai mit den Leuten, die nur Partys feiern und ihre wahre Bestimmung und Aufgabe vergessen, seine eigene Samurai-Klasse, die langsam während der Edo-Zeit in andere Berufe aufgegangen war, und die sich offensichtlich aus einem Zustand der Resignation heraus, verschiedensten Vergnügungen und einer Welt der Phantasie hingab, statt sich um die Realität zu kümmern, dass Japan von fremden Mächten aus dem Westen zunehmend in allen Lebensbereichen umgewandelt und eingenommen wird und vieles kritiklos übernimmt. In diesem Druck geht es auch um die ungleichen Verträge, die Japan vom Westen aufgezwungen bekam. Während die Samurai teils resignieren, merken sie nicht, wie ihr Geld beim Speicher hinauswandert. Bitterster Zynismus ist es, dass die Götter des Glücks statt Reichtümer über das Meer zu bringen, Menschen aus dem Westen landen lassen, die das Geld der Japaner öffentlich und offiziell mit Erlaubnis der Regierung hinaustragen.

³⁰² Formanek (2004b): 339-340.

³⁰³ Jordan (1997): 110.

4.8.1 Kommentar zum Bild

- Titel der Serie und Nummer: 応需暁齋楽画第八号 *ōju Kyōsai rakuga dai hachi gō*
„Auf Bestellung Kyōsai Rakuga Nummer 8“
(in großer roter Kartusche rechts oben am Rand)
- Titel des oberen Bildes: 三巻目録第百十三に曰く 伊蘇普物語之内蝦蟇の売薬話
Sankanmokuroku dai hyaku jūsan ni iwaku: Isoho-monogatari no uchi: Gama no baiyaku banashi
„Aus den Aesop-Fabeln: Die Geschichte um den Verkauf des Krötenmedikaments, welche man erzählt in den Aufzeichnungen des 3. Bandes (Rolle = Buch), als Nummer 113“
(in großer roter Kartusche links oben am Rand)
- Titel des unteren Bildes: 同三巻目十六に曰く 神仏天上に会合の話 *dō sankanme jūroku ni iwaku shinbutsu tenjō ni kaigō no hanashi*
“Die Geschichte vom Zusammentreffen der Shintō-Götter und Buddhas im Himmel, die man auf demselben 3. Band als Nummer 16 erzählt“
- Aufschrift Krötengeschäft 沢村 Sawamura (Name des Verlags)
薬種 *yakushu* „Kräutermedizin / Naturheilmittel“
新版 *shinpan* „neue Ausgabe“
- Größe: Ōban – Format
- Künstler: Kawanabe Kyōsai
- Künstlersignatur: Seisei Kyōsai 惺々暁齋 (links unten in roter Kartusche)
- Erscheinungsdatum: 1874 (Meiji 7) (Datum- und Zensorenstempel links am Rand unter Titel des oberen Bildes)
- Datumsstempel: Hund – *aratame*
- Verleger: rundes Verlegersiegel (in weißer Kartusche links unten)
Verleger 板元 – Kanda (Stadtviertel in Tōkyō) 神田
Sawamuraya Seikichi 沢村屋 清吉

	Suda-chō (Häuserblock Suda) 須田丁 (links unten in weißer Kartusche)
Holzschnitzer:	Horigin 彫銀 (links unten in hellblauer Kartusche)
Besitz:	Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan (Tōkyō Toritsu Chūō Toshokan) ³⁰⁵
Literaturnachweis:	Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan Sammlung 2 1994: Abbildung 9 ³⁰⁶

4.8.2 Bildbeschreibung

oberes Bild

Eine Riesenkröte, die im Schneidersitz vor einer Hausapotheke sitzt, bereitet, während sie mit drei in *yukata* gekleideten Füchsen plaudert, Medikamente zu.

unteres Bild

Ein japanischer Philologe *kokugakusha* 国学者, ein Shintō-Priester *shinkan* 神官 und ein Stockkampfmeister bzw. Kung-Fu-Meister *bōjutsushi* 棒術師 üben einem Wandermönch gegenüber Gewalt aus. Über der Wolke, die vom Mund des Mönches ausgeht, öffnet ein Mann mit nacktem Oberkörper, Bart, den er wachsen ließ, und typisch japanischem Haarzopf vor einem Phantasietier ein Fenster in seiner Brust. Dorthin zieht ein Arbeiter einen geschmückten Festwagen mit einem westlichen Gebäude darauf.³⁰⁷

4.8.3 Interpretation

Die Geschichte, die Grundlage des oberen Bildes ist, heißt „Der Krötenarzt“ *gama no ishi* 蝦蟇の医師 bzw. ist sie als „Der Froscharzt“, *βάτραχος ἰατρός*, als 15. Fabel Avians überliefert³⁰⁸, der sich auf eine lateinische Prosafassung des Babrios stützte und der 42 Fabeln

³⁰⁵ Haga (1994): 204.

³⁰⁶ Brandl (2010h).

³⁰⁷ Brandl (2010h).

³⁰⁸ Küster (1970): Tafel 5 (17), Irmischer (1991): 409.

in vornehmen Distichen wiedergab³⁰⁹, in den Aesopica ist sie als Fabel 289 zu finden und bei Babrius unter der Nummer 120.³¹⁰

Eine alte Kröte, *gama* 蝦蟇 bzw. *hikigaeru* ヒキガエル, prahlt vor einer Unzahl von Tieren darüber, dass sie selbst der beste Arzt auf der Welt sei und dass sie Leute, die von welcher Krankheit auch immer befallen sind, heile, worauf einer der Füchse antwortet: „Ohne die eigene hinkende Art, dich fortzubewegen, und deine Falten am eigenen Körper heilen zu können oder deine Warzen, kannst du wohl gut solch Angeberei ausspucken, nicht wahr, ne?!“ und alle brachen in Gelächter aus. Wenn man in Japan von Kröten spricht, so verbindet man sie mit dem sogenannten „Kröten-Öl“, das gut bei Schnittwunden helfen soll, eine milchige Flüssigkeit, die aus einer Ohren-Drüse am Rücken abgegeben wird. Diese ist eigentlich giftig und dient zur Abwehr von Feinden, wird aber in der altchinesischen Medizin eingesetzt, da sie die Stärkung des Herzens bewirken soll.³¹¹ Aber bei Äsop tritt die Kröte als ihr eigener Arzt auf. Die Riesenkröte des Bildes bereitet wohl, während auf sie von den Füchsen gezeigt wird, trotzdem arrogant wie sie ist, nun welches Medikament zu?³¹²

Hand in Hand mit einem neuen Bildungssystem geht auch die Einführung der westlichen Medizin während der Meiji-Zeit, wofür die Geschichte mit der Kröte symbolisch auch steht. Die medizinische Versorgung wurde von lokalen, privaten Stellen in öffentlich administrierte Kliniken verlegt und verschiedenste volkstümliche Heilmittel, unter anderem auch von Heilern und Schamanen, die meist weiblich und blind waren, wurden automatisch stigmatisiert. Während diese Schamaninnen jedoch trotzdem für ihre trainierte geistige Disziplin bewundert wurden, galt das abnormale Verhalten einer Besessenheit von einem Fuchs-Geist *kitsunetsuki* 狐憑 als psychische Krankheit, die Schamanen normalerweise behandelten. Die erste wissenschaftliche Untersuchung einer Fuchs-Besessenheit, der Alopekantrophie (von griech. ἀλώπηξ „Fuchs“) wurde von Erwin Baelz, Kyōsais Freund, durchgeführt. Laut den Dorf-Schamanen war diese Art von Krankheit heilbar, in der frühen japanischen Psychiatrie der Meiji-Regierung galt sie als unheilbar und die Betroffenen wurden in Slums und Irrenanstalten weggesperrt, um die Gesundheit des Staates zu bewahren. Die Psychiater der Meiji-Zeit hielten die Schamanen und ihre Patienten für geistesgestört. Dennoch hörte der Schamanismus nicht auf, in ländlichen Gegenden fortzubestehen.³¹³

³⁰⁹ Irmischer (1991): 14.

³¹⁰ Perry (1952): 433-434.

³¹¹ Kanbara (1970): 114.

³¹² Brandl (2010h), Oikawa (1996): 298-299.

³¹³ Figal (1999): 92-104, Kojima (1968): 458.

Hier der original griechische Text der Fabel und meine Übersetzung dazu:

289
(Babrius 120)
Βάτραχος ἰατρός

Ὁ τελμάτων ἔνοικος ὁ σκιῇ χαίρων,
ὁ ζῶν ὀρυκτοῖς βάτραχος παρ' εὐρίποις,
εἰς γῆν παρελθὼν ἔλεγε πᾶσι τοῖς ζῴοις·
“ἰατρός εἰμι φαρμάκων ἐπιστήμων,
ὅ οὔων ταχ' οὐδεὶς οἶδεν, οὐδ' ὁ Παιήων,
ὃς Ὀλυμπον οἰκεῖ καὶ θεοὺς ἰατρεύει.”
“καὶ πῶς” ἀλώπηξ εἶπεν “ἄλλον ἴησθι,
ὃς σαυτὸν οὔτω χλωρὸν ὄντα μὴ σῶξεις;”
[Πρὸς ἄνδρα ἀμαθῆ καὶ ἀπαίδευτον, ἄλλους παιδεύειν ἐπαγγελλόμενον.]
Codd. A (B V in paraphrasi)
4 εἰμι B V εἶναι A || 8 χλωρὸν V

314

Übersetzung: **Der Froscharzt**

Ein Frosch, der in Sümpfen lebte, sich am Schatten erfreute und in ausgegrabenen Wasserpfüten verweilte, kam einmal an Land und sagte zu allen Tieren:

„Ich bin ein Arzt, der sich auf die Heilmittel versteht, wie vielleicht niemand von den anderen es weiß, nicht einmal Paian, der den Olymp bewohnt und die Götter dort ärztlich betreut.“

„Und wie“, sagte der Fuchs, „willst du einen anderen heilen, der du dich selbst, obwohl du ja so blass bist, nicht heilst?“

(Zu dem ungelehrten und ungebildeten Menschen, der sich bereit erklärt, die anderen zu belehren.)

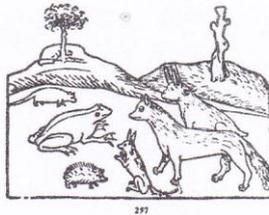
Ein unsterbliches Wesen ist in den taoistischen Legenden aus China und in der japanischen Folklore oft begleitet von einer magischen dreifüßigen Kröte, der *gama* 蝦蟇, die übernatürliche Kräfte besitzt. Sie hilft den Menschen auf der Erde, repräsentiert auch den Lebensatem, der jedes Lebewesen mit Energie erfüllt.³¹⁵ Frösche dienen im Allgemeinen oft dazu, menschliches Verhalten zu parodieren. Sie stellen uns in unserer Selbstgefälligkeit und Aufgeblasenheit dar, im Westen wie im Osten.³¹⁶ Sie gelten auch nicht gerade als besonders intelligent, bedenkt man die japanische Fabel von den beiden Fröschen, die jeweils auszogen,

³¹⁴ Abb. 17: Perry (1952): 433-434.

³¹⁵ Addiss (1985a): 23.

³¹⁶ Addiss (1985a): 26.

um entweder Kyōto oder Ōsaka zu sehen und sich in der Mitte des Weges trafen.³¹⁷ Oft verwendet Kyōsai Frösche, um seine Themen in Szene zu setzen.³¹⁸ Einer seiner berühmtesten Blockdrucke, mit welchem er aktuelle politische Ereignisse satirisch darstellte, der sogleich vom Markt genommen wurde und dessen Blöcke konfisziert wurden, ist ein Triptychon, das zwei Gruppen von Fröschen darstellt, die sich im Kampf miteinander befinden: *kawazu kassen no zu* 不可和合戦之図. Das Datum der Herausgabe 1877 (Meiji 10) verweist auf den Monat der Satsuma Revolution, in welchem es ja erschien. Auf den ersten Blick wirkt die Schlacht der Frösche, in der die Tiere mit Lotusblättern statt mit Gewehren aufeinander losgehen, amüsant und wirkt so, als ob er sich über die gesamte Situation lustig machen wollte, aber die Tatsache, dass Kyōsai in seinem Blockdruck weder die Gewinner der Schlacht hervorhebt, noch sich auf die Seite der Rebellen schlägt, spielt auch auf die Sinnlosigkeit eines jeden Krieges an.³¹⁹ Man denke dabei zudem an die berühmten Fabeln des Phaedrus (15 v. Chr. - 55 n. Chr.), eines griechischen Freigelassenen von Augustus, vom zerplatzten Frosch und dem Ochsen („*Rana rupta et bos*“) und von den Fröschen, die einen König wollten („*Ranae regem petierunt*“).



17) Avian Nr.15: Froscharzt und Fuchs (Pl.206b)

320

Interessant ist das kleine Bildnis, das man zu dieser Geschichte in einer illustrierten Aesop-Ausgabe aus Ulm um 1476/77 (Kat.Nr.8) finden kann. Ob Kyōsai auch Zugang zu solchen Ausgaben hatte? Auf diesem Bild ist allerdings nur eine Kröte bzw. ein Frosch zu sehen und ein Fuchs und dafür mehrere andere Tiere, die der Szene beiwohnen. Liest man die griechische Fabel, so kommen darin überhaupt nur ein Frosch und ein Fuchs vor unter anderen anonymen Tieren, während hier eigentlich zwei Kröten und drei Füchse zu sehen sind. Handelt es sich um eine andere Version der gleichen Fabel? Oder hat Kyōsai die Geschichte etwas umgestaltet? Er scheint die Geschichte erweitert zu haben. Warum wird in der japanischen Überlieferung eine Kröte genannt, wenn diese Fabel in der europäischen

³¹⁷ Leyen (1985): 80-81.

³¹⁸ Kobayashi (1998): 146-147, Satō (1993): 23 (Abb.31), Clark (1993): 150.

³¹⁹ Oikawa (1992): 66-67, Clark (1993): 151.

³²⁰ Abb. 18: Küster (1970): Tafel 5 (17).

Überlieferung einen Frosch bezeichnet? Die Frage nach den Vorbildern stellt sich als schwierig dar.³²¹

Die Geschichte des unteren Bildes ist ein wenig komplex. Als die drei Gottheiten, die Göttin der glücklichen Himmelsrichtung Saitokushin 歳徳神, die Inkarnation des Meereskönigs Kaiōgongen 海王権現 und der Bodhisattwa der Intelligenz Saichibosatsu 才知菩薩 sich im Himmel trafen, beschlossen sie jeder für sich kraft der buddhistischen Lehre eine Sache zu schaffen. Die Göttin der glücklichen Himmelsrichtung schuf den Menschen, die Inkarnation des Meereskönigs die Kuh, der Bodhisattwa der Intelligenz das Haus und sie beschlossen einen humorvollen Mönch von höchster Tugend, der zufällig gerade eben des Weges kam, entscheiden zu lassen, wessen Erfindung die beste sei. Als er das tat, sagte der Mönch: „In der Brust des Menschen fehlt ein Fenster, damit man besser seine schlechten Ideen sehen kann, die Hörner der Kuh sollten unter den Augen sein, damit sie den Feind besser sehen kann, und es sollte einen Wagen geben, um sich mit dem Haus besser zu bewegen!“³²² und kritisierte damit die drei Dinge. Die Göttin der glücklichen Himmelsrichtung, die das gehört hatte, schimpfte den Mönch: „Eine Person, die nur Fehler kritisiert, wird gehasst. Man kritisiert andere Menschen nur, nachdem man selbst eine gute Sache geschaffen hat.“ Auf dem Bild wird eine Szene dargestellt, in der ein Shintō-Priester *shinkan* 神官, ein japanischer Philologe *kokugakusha* 国学者 und ein Stockkampfmeister bzw. Kungfu-Meister *bōjutsushi* 棒術師 den buddhistischen Mönch verprügeln, und damit werden die Maßnahmen im Bereich Religion zur Isolierung des Buddhismus von der damals neuen Regierung satirisch dargestellt. Es ist auch ironisch, dass das Haus, das von den Göttern im Himmel gebaut wurde, ein westliches Haus ist.³²³

Was die Farbgebung des Druckes betrifft, so ist das Blatt hauptsächlich in Gelb getunkt, das die beiden Szenen, um die es geht, in den Vordergrund rückt und betont. Die Personen und Kimonos sind insgesamt in Grau- und Weißtönen gehalten, in beiden Szenen gibt es aber rote, braune und grüne Akzente. Auf der weißen Wolke aus dem Mund des urteilenden weisen Mönchs schweben die Gegenstände, über die er urteilt wie in einer Sprechblase nach rechts gehend hinaus.

³²¹ Johnson (1994): 199.

³²² Oikawa (1996): 298.

³²³ Brandl (2010h).

Während in der ersten Darstellung einer griechischen Aesop-Fabel auf dem gesamten Druck nur ebendiese eine Fabel gezeigt wird, wird hier eine westliche Fabel, eine Kröte, die sich selbst nicht heilen kann, einer östlichen gegenübergestellt, die aber beinahe an das Paris-Urteil und weitere ähnliche antike Mythen erinnert: drei Götter schaffen etwas und lassen einen Weisen entscheiden, was das Beste ist, aber dieser ist mit nichts zufrieden, da es natürlich überall Vor- und Nachteile gibt. Eine philosophische Erkenntnis, die auch beispielsweise bei Cicero vorkommt (z.B.: Cic.rep.1,42ff.), in seiner politisch-philosophischen Schrift um den Staat, gerät dem armen Mönch so zum Nachteil, dass ihm sogar Gewalt angetan wird. Vom Aufbau her ist der Holzschnitt also in zwei große Szenen genau in der Mitte geteilt, die miteinander in Beziehung gesetzt werden.

Wie hängen die beiden Aesop-Bilder in dieser Serie zusammen? Strukturiert erscheinen beide Bilder in Vierer-Formationen, das heißt, es gibt immer drei Leute bzw. Tiere, die eine Person bzw. ein Tier zurechtweisen. Im ersten Druck findet sich das Ganze einmal, im zweiten Aesop-Bild zweimal und in der Verbindung West-Ost. Kyōsai steigert also die Episode.

Wie bedeuten nun diese westlichen Geschichten in Verbindung mit der Weisheit der moralischen Geschichte aus dem Osten? Was will Kyōsai uns damit sagen? Die Kröte kann zwar allen anderen helfen, aber nicht sich selbst, weil man eben - wie ein altes griechisches Sprichwort sagt, welches ebenfalls im *Corpus Fabularum Aesopicarum* als volkstümliche Geschichte geschildert wird³²⁴ - auch nur die Fehler der anderen allzu leicht sieht und nicht die eigenen. Wenn die Kröte nun Japan repräsentiert, wäre die Modernisierung wieder positiv zu sehen, denn es ist gut, dass Japan nicht isoliert ist, sondern auch von den Fehlern der anderen lernt. Wenn die Kröte nun die Regierung repräsentiert, so macht sich Kyōsai über ihre verzweifelten Versuche lustig, Japan zu "heilen". In Aesops Geschichte auf diesem Holzschnitt sind es drei Füchse, die sich über die Kröte und ihre Maßnahmen zur Modernisierung Japans lustig machen. Ebendiese drei Füchse aber findet man in der Geschichte darunter wieder, die als Götter den Mönch verprügeln. Sie schaffen etwas selbst, aber natürlich sind auch in ihren Werken überall Fehler zu finden: der eine (der Himmel) schafft einen Menschen, in den man nicht hineinsehen kann, der andere (das Meer) ein merkwürdiges Fabeltier von einer Kuh, ja fast ein gefährliches Monster, und der dritte (die Intelligenz) schafft ein westliches Haus, unbeweglich, stur zuerst, das mit seinen Maßnahmen aber trotzdem dann über alle drüberfährt – wieder ein Symbol für die Modernisierung. Und der Mönch schließlich könnte wohl wieder Kyōsai selbst sein, der verprügelt wird, weil er das Offensichtliche zu sagen wagt. Schließlich kommt er ja aufgrund seiner Kritik ins Gefängnis.

³²⁴ Lachawitz (1999): 24 (H) und 88.

Egal, was man tut, man macht es falsch. Egal, was man erschafft, es werden sich immer Fehler finden.

Wenn allgemein ein japanischer Philologe, ein Shintō-Priester und ein japanischer Kungfu-Meister einen buddhistischen Mönch verprügeln, so wird man dabei auch wieder an die radikalen Maßnahmen der Regierung erinnert, die den Buddhismus versuchen zu unterbinden und den Shintō fördern wollen, wie es bereits im ersten Druck der Serie beschrieben ist, und um den alten japanischen Buddhismus mit neuen alten westlichen Ideen und Konzepten zu ersetzen, die nicht zu Japan passen, Japan eigentlich mehr Schlechtes als Gutes und viel Sinnloses und Nutzloses bringen.³²⁵

Bedenkt man nun tatsächlich beispielsweise Ciceros politisch-philosophische Schrift *De re publica*, in welcher er die drei Staatsformen Monarchie, Aristokratie und Demokratie diskutiert, und in welcher er meint, dass alle irgendwie funktionieren, solange nicht einer oder eine Gruppe von Menschen besonders egoistisch wird, in Bezug auf dieses Bild und Japan, so wird schnell klar, dass auch alle drei Dinge, die die Götter schufen, alle irgendwie funktionieren, aber alle nicht perfekt sind. Das gilt auch in der Politik Japans, sei es, dass sie Häuser in westlichem Stil baut, Menschen schafft, die stumm sein sollen, aber innerlich aufschreien und nichts sagen dürfen, wie auf dem Druck gezeigt, oder aber Tiere bringt, die man nie zuvor gesehen hat.

Die Füchse wirken auch nur oberflächlich schlau, denn sie lachen zwar jetzt in dieser Szene darüber, dass die Kröte nicht einmal sich und ihre Falten richtig heilen kann, rauchen aber und leben selbst ungesund und machen sich sozusagen krank, sodass sie früher oder später auf die Kröte und ihre Heilkunst angewiesen sein werden. Dann wird wohl sie ein wenig kichern. Interessant ist auch, dass der Himmel den Menschen schafft, das Meer die Kühe und die Intelligenz das westliche Haus. Was könnte das bedeuten? Mit dem Himmel könnte die Regierung Japans gemeint sein, die den Menschen ihre Maßnahmen von oben übermittelt, die sie stillschweigend ertragen und hinnehmen sollen, über das Meer werden nun auch westliche Kühe nach Japan gebracht, das eigentlich auch eigene Kühe hat - sogar *ushi oni* 牛鬼, die vom Meer aus erscheinen -, für all den Fleischkonsum, der nach westlichem Vorbild nun noch propagiert wird,³²⁶ und die Intelligenz, wiederum die Regierung Japans, baut auch westliche Häuser.

Bewertet Kyōsai nun in diesem Holzschnitt die Maßnahmen der Regierung positiv oder negativ? Beides ist wohl richtig, denn das Bild ist aufgrund der Zensur wieder mehrfach

³²⁵ Brandl (2010a).

³²⁶ Tsuboi (1968c): 568-569.

doppeldeutig gestaltet. Man kann es eindeutig mehrdeutig interpretieren. Aber ist - philosophisch gesehen - so nicht auch das Leben selbst, mehrfach doppeldeutig? Die Maßnahmen der Regierung haben wohl ihre guten wie auch ihre negativen Seiten. In einer Gesellschaft mit so vielen Faktoren und Menschen, in die man ja nicht hineinsehen kann, kann man nie alle Seiten gleichzeitig bedenken. Man kann sich nur der Gerechtigkeit, Fairness, Logik und dem Praktischen immer mehr annähern und, auch wenn manchmal nichts einen Sinn zu haben scheint, es nur weiterhin versuchen.³²⁷

Kyōsai will uns mit westlicher und östlicher Weisheit belehren, ohne dabei zu verurteilen. Dennoch kritisiert er eindeutig unter dem Deckmantel der Doppeldeutigkeit scharf die seiner persönlichen Meinung nach falschen Maßnahmen der Regierung (der Kröte), Japan zu modernisieren: den Fleischkonsum, die lächerlichen westlichen Häuser, die nicht nach Japan passen, und in der Mitte des Bildes hat er einen Menschen gezeichnet, der innerlich aufschreit. Außerdem prangert er mit den Füchsen die Untätigkeit der restlichen Japaner und vor allem seiner Klasse der gebildeten Samurai aus den Städten an, die zwar jammern und lachen und die Kröte verspotten, aber selbst eigentlich nichts bzw. zu wenig zur Verbesserung der Situation beitragen.

³²⁷ Jordan (1997): 110.

4.9 Tayū der Hölle – *Jigoku Tayū sieht im Traum das Spiel der Knochenskelette*

Jigoku-dayū gaikotsu no yūgi o yume ni miru zu

地獄太夫がいこつの遊戯ヲゆめニ見る図



328

³²⁸ Abb. 19: Haga (1994): 16 (Abb.4), siehe auch Oikawa (1992): 158, Oikawa (1996): 274, Suzuki (1982a): 23, Yasumura (2008): 131, Yoshida (1987): 24, Graf (1925): 104, Satō (1993): 27, Clark (1993): 103, Osterloh-Gessat (1997): 40.

4.9.1 Kommentar zum Bild

Titel der Serie und Nummer:	応需暁斎楽画第九号 <i>ōju Kyōsai rakuga dai kyū gō</i> „Auf Bestellung Kyōsai Rakuga Nummer 9“ (in großer roter Kartusche rechts oben am Rand)
Titel des Bildes:	地獄太夫がいこつの遊戯ヲゆめ二見る図 <i>Jigoku-dayū gaikotsu no yūgi o yume ni miru zu</i> „Jigoku Tayū sieht im Traum das Spiel der Knochenskelette“ (zwischen den Skeletten oberhalb der Höllenkurtisane)
Besitzersiegel	所蔵水野 <i>shozō Mizuno</i> „im Besitz von Mizuno“
Größe:	Ōban – Format ³²⁹
Künstler:	Kawanabe Kyōsai
Künstlersignatur:	(Seisei) Kyōsai (惺々) 暁斎 (rechts unten in roter Kartusche)
Erscheinungsdatum:	1874 (Meiji 7) (kein Datum- und Zensorenstempel auf dem Bild direkt, aber links neben dem Bild auf dem Blatt des Druckes) ³³⁰
Datumsstempel:	Hund – <i>aratame</i>
Verleger:	Sawamura Seikichi 沢村屋 清吉 (nicht auf dem Bild) rundes Verlegersiegel (nicht auf dem Bild) Verleger 板元 – Kanda (Stadtviertel in Tōkyō) 神田 Sawamura Seikichi 沢村屋 清吉 Suda-chō (Häuserblock Suda) 須田丁 (alles links neben dem Bild auf dem Blatt des Druckes) ³³¹
Holzschnitzer:	Horigin 彫銀 (nicht auf dem Bild, links davon am Druckblatt in blauer Kartusche)
Besitz u. Literaturnachweis:	Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan Sammlung 2 - 1994: Abbildung 4 (Fukutomi Tarō-Sammlung) ³³²

³²⁹ Clark (1993): 103.

³³⁰ Suzuki (1982a): 23 (nr. 80).

³³¹ Yasumura (2008): 131.

³³² Brandl (2010i), Haga (1994): 204.

4.9.2 Bildbeschreibung

Eine schöne Kurtisane, die den ganzen Körper mit einem roten dünnen *haori*, einem japanischen Überzieher, umwickelt hat, schläft auf einem luxuriösen Sessel sitzend. Auf dem Bild befindet sich die Höllenkurtisane Jigoku-dayū 地獄太夫 mit Totenkopfspangen im Haar, die auf dem Stuhl des Abtes des buddhistischen Tempels eingeschlafen ist. Unschwer zu erkennen ist sie durch den Kopf des Höllenkönigs, der auf dem Futter ihres Gewandes zu sehen ist und an den Totenköpfen auf ihren elfenbeinernen Haarnadeln. Der Fliegenwedel *hossu* 払子 zum Vertreiben von Leidenschaften, der üblicher Weise von Mönchen getragen wird, ist ihr aus der Hand gefallen. Die rote Robe der Höllenkurtisane erinnert an den ersten Patriarchen des Zen-Buddhismus Daruma 達磨 und beschwört zusammen mit den übrigen zenbuddhistischen Accessoires die Erinnerung an ihren Lehrer und Partner im Geiste, den Zen-Mönch Ikkyū Sōjun (1394-1481), der einige Jahre lang Abt des Tempels Daitokuji in Kyōto war. Vom Zwischenraum des Tuches bei den Füßen blickt Höllenkönig Enma 閻魔王 hervor, und in der Nähe sitzt auch eine kleine Prostituierte, *kamuro* 禿, die noch in Ausbildung ist für die Position einer *oiran* 花魁, und ebenfalls schläft. Eine *oiran* war eine sehr gut erzogene Kurtisane, die Musikinstrumente spielen konnte, Gedichte schrieb, Kalligraphie praktizierte und sehr eloquent war in gepflegter Konversation.³³³ Weiters sind im Hintergrund davon unzählige Skelette gezeichnet, die sich unterschiedlich bewegen. Die Skelette *gaikotsu* 骸骨 heben die Grabsteine und Steinstatuen auf und kommen eines nach dem anderen aus den Gräbern heraus, trinken Sake, oder rauchen gar eine Zigarette. Andere füllen eine Reisweinschale aus rotem Lack und bereiten so ein großes Bechern vor, spielen *koto* 琴 oder *shamisen* 三味線, singen und tanzen, spielen Go 碁. Wo so ausgelassen gefeiert wird, ist es kein Wunder, wenn die einen oder anderen morschen Knochen in Stücke splintern. Einige besonders energiegeladene Skelette, die mit einem um den Hals gelegten Band (*kubi hiki*) oder beim Grabsteintragen ihre Kräfte messen, fordern einen Knochenbruch heraus. Feinsinnigere Skelette arrangieren da lieber Blumen oder rauchen in aller Ruhe ein Pfeifchen. Ein jedes Skelett *gaikotsu* 骸骨 amüsiert sich so gut es eben kann, wie eben auch der Mensch, über den es sich lustig macht. Und diejenigen, die streiten, starrt Höllenkönig Enma 閻魔王, der bei den Füßen der Jigoku Tayū versteckt ist, mit großen geöffneten Augen lachend an.³³⁴

³³³ Oikawa (2011): 213, Clark (1993): 103.

³³⁴ Osterloh-Gessat (1997): 40, Brandl (2010i), Haga (1994): 204, Yasumura (2008): 130.

4.9.3 Interpretation

Wie es im Titel steht, ist eine Szene dargestellt, in der die Jigoku Tayū 地獄太夫 (die Höllenkurtisane), die in der Literatur als Geliebte des buddhistischen Mönchs Ikkyū 一休 überliefert wird, in einem Traum die Vergnügungen der Skelette sieht. Kyōsai hat schon zuvor öfter König Enma 閻魔王 gemeinsam mit einer Schönheit gezeichnet wie zum Beispiel in seinen *harimaze-e*. Wie bei ihrem vom Mönch inspirierten Erleuchtungserlebnis sieht die Höllenkurtisane im Traum Skelette bei bacchantischem Treiben. Es handelt sich um eine Karikatur, in welcher durch die religionspolitischen Maßnahmen zur Betonung des Shintoismus der neuen Regierung die Welt des Buddhismus verschwindet und die Toten, die ihre Aufenthaltsorte verloren haben, aus ihren Gräbern herauskommen und die Oberwelt zu einem großen Durcheinander wird.³³⁵

In der schönen Literatur, der bildenden Kunst und der buddhistischen Literatur erscheint das Motiv des Skeletts *gaikotsu* 骸骨 als Symbol der Vergänglichkeit und der Nichtigkeit menschlichen Strebens. Kyōsai fertigte zahlreiche Zeichnungen von Skeletten an,³³⁶ denn Josiah Conder gab ihm ein englisches Malbuch, das solche anatomischen Zeichnungen des Menschen enthielt. Wie sein Freund, der Arzt Erwin Baelz, interessierte er sich sehr für die menschliche Anatomie. Das Thema Leben und Tod faszinierte ihn.³³⁷ Er fertigte ja sogar Skizzen vom toten Körper seiner Frau an.³³⁸ Das Kawanabe Kyōsai Memorial Museum besitzt eine Zeichnung von dieser Arbeit, die datiert ist mit 9. September 1883, aber die Signatur auf diesem Druck deutet darauf hin, dass er das Design schon vor 1870 geschaffen haben muss. Früher war die allgemeine wissenschaftliche Meinung, dass er Werke dieser Art mit Schönen und Skeletten erst später in seiner Künstlerkarriere anfertigte.³³⁹ Skelette sind die Grundform der menschlichen Existenz, die Essenz des Körpers, die er in ungeschminkter Realität abbildete und gleichzeitig in natürlicher Bewegung ihrer lebenden Gestalt festhielt. Oft ist das Skelett einem schönen Mädchen gegenübergestellt, als Symbol der Fruchtbarkeit und des blühenden Lebens, das vom Tod in der Form eines Skeletts bedroht wird.³⁴⁰

³³⁵ Oikawa (1996): 32-33, Brandl (2010i).

³³⁶ Clark (1993): 74, Satō (1993): 25, 72, Yoshida (1987): 78, Yasumura (2008): 84, Oikawa (1996): 150-154.

³³⁷ Osterloh-Gessat (1997): 33, Oikawa (1992): 159-163, Conder (1911): VII, Plate I.

³³⁸ Oikawa (1996): 142.

³³⁹ Oikawa (1996): 274.

³⁴⁰ Oikawa (1996): 151-156, Clark (1993): 74, Yasumura (2008): 85, Osterloh-Gessat (1997): 36-37, 39, 73.

Ein songzeitlicher chinesischer Dichter namens Sū Dōngpō 蘇東坡 /苏东坡 (oder auch Sū Shi, 蘇軾/苏轼 1036-1101) schrieb in einem Gedicht: „Die Liebesspiele von Mann und Frau sind wahrlich das gegenseitige Umarmen stinkender Knochen.“ Der Gegensatz von Lust und Vergänglichkeit, Leben und Tod ist eines der großen Themen der Kunst in vielen Kulturen der Erde. Das Motiv des *Memento mori!* hat unseren Künstler Kyōsai geprägt, denn er malte ja die Serie der *Rakuga* nach einer Zeit in seinem Leben, in der er mehrere wichtige Mitglieder seiner Familie auf einmal verlor (1859-1862). Trotzdem sah er dem Tod immer mit einem gewissen Humor entgegen.³⁴¹ Der Schriftsteller Santō Kyōden 山東京伝 (1761-1816), der unter dem Namen Kitao Masanobu 北尾政寅 auch als Holzschnittmeister tätig war, zitierte im Nachwort zu seinem eleganten Scherzbuch (*sharebon*) „Achtundvierzig Hände des Kurtisanenkaufs (*keiseikai yonjūhatte*) von 1790 Su Dongpo und machte diesen in Japan bekannt und setzt fort: „Wahrhaftig so ist es: das reizende Mädchen, der geliebte Mann – unter allem Putz und Plunder schließlich doch nur tanzende Skelette. Zieht man die Lügenhaut ab, so ist das eingebildete Gesicht vom Morgen am selben Abend ein bleicher Totenschädel.“

1457 schrieb der exzentrische Zen-Mönch Ikkyū Sōjun 一休宗純 den kurzen Essay *Skelette* (*gaikotsu*), in dem er eine Begegnung mit einer Gruppe von Skeletten beschreibt, welche ihm die Einsicht in die Einheit von Leben und Tod offenbarte. Von Ikkyū, der die Formalisierung der Zen-Lehre und alle konventionellen Mönchsregeln ablehnte, wird in einer Legende berichtet, er habe Beziehungen zu einer hochrangigen Kurtisane in Sakai (Präfektur Ōsaka) unterhalten. Diese unwiderstehliche *Femme fatale*, die einst von Räubern an ein Bordell verkauft worden war,³⁴² nannte sich selbst Jigoku (Hölle) und trug stets Gewänder, auf denen Szenen aus der Unterwelt zu sehen waren und war höchst gebildet, soll nach ihrem Tode Erleuchtung erlangt haben.³⁴³ Die Welt der Prostitution wurde zu Kyōsais Zeiten nicht als etwas Schmachvolles oder Schändliches betrachtet. Viele Prostituierte genossen durchaus auch eine gute Ausbildung. Daher war es kein Problem die Welt der Prostitution mit der Religion des Buddhismus in Verbindung zu bringen.³⁴⁴

Santō Kyōden 山東京伝 berichtet von deren erster Begegnung in einer Erzählung um 1809 und schildert, wie der Anblick des von tanzenden Skeletten umgebenen Ikkyū die Höllenkurtisane Jigoku Tayū zur Erleuchtung führte. In der Folge wurden Ikkyū, Jigoku-dayū

³⁴¹ Oikawa (1996): 142.

³⁴² Satō (1993): 27.

³⁴³ Formanek (2004b): 329.

³⁴⁴ Oikawa (2011): 213-214.

und die Skelette zu einem Standardthema des Genres „Skelette und schöne Frauen“. Der Dramatiker Kawatake Mokuami, mit dem Kyōsai wiederholt zusammenarbeitete, verlieh dem Stoff mit seinem Kabuki-Stück „Die Geschichte Ikkyūs und der Hölle“ *Ikkyū Jigoku banashi* 一休地獄話 1865 neue Aktualität. Im Kabuki Theater spielten Frauen, die von Skeletten bedroht werden, eine bedeutende Rolle. Die Geschichte der Prinzessin Sakurahime 桜姫, die von dem Mönch Seigen 清玄 selbst nach dessen Tod, weshalb er als Skelett auftritt, noch heimgesucht wird, ist beispielsweise in mehreren Fassungen erhalten. Schauspieler des Ichikawa-Clans spezialisierten sich auf diese Rolle und kultivierten den Tanz der Skelette (*gaikotsu odori*) als eine Familienspezialität. Ikkyū ist vielleicht einer der best-bekanntesten Humoristen Japans. Er hatte ein tiefes Verständnis für die Tragödie des Lebens, was wohl notwendig ist für wahren Humor. Sein Leben war voll von Gegensätzlichkeiten. Er war zwar der Sohn eines Kaisers, lebte aber ein Leben in extremer Armut. Angesehen als der lustigste Mann Japans waren seine Texte in Prosa und Vers düster und pessimistisch.³⁴⁵

Dadurch beeinflusst entwickelte Kyōsai das Motiv der von Skeletten bedrohten schönen Frau zu einem eigenständigen Bildthema weiter.³⁴⁶ Laut Graf könnte das Bild auch eine merkwürdige Träumerei von einer Geisha mit „Hungergeistern“, *gakis* 餓鬼 bzw. auf Sanskrit auch Pretas (Abb. 101-103), der ungünstigsten Art der buddhistischen Kategorien des Nachlebens³⁴⁷, sein, eine Geisha also umgeben von Skeletten, mit delikatestem Tusche-Pinsel gemalt. Hungergeister, Wesen voll von Eifersucht und Habgier, bestraft mit unersättlichem Hunger nach Leichen oder Exkrementen nach ihrem Ableben, sind aber oft mit riesigen Bäuchen und schmalen Hälsen dargestellt.³⁴⁸ Die Gerippe scheinen das gespenstische Spiegelbild der Gedanken der Schönen zu zeigen, sie ist umworben und gefeiert von vielen für eine kurze Stunde des Genusses, in der sie alles geben muss außer ihre Seele, und alle, die sich um sie drängen, sind für sie wie die *gakis* bzw. eigentlich eher *gaikotsu*, die mit ewig toten Händen nach ihr greifen. Denselben Gedanken wiederholt Kyōsai mit seinem Holzschnitt (Abb. 104).³⁴⁹

Ungleiche Paare, von der amerikanischen Kunsthistorikerin Brenda Jordan einmal treffend als „Die Schöne und das Biest“ bezeichnet, waren das Lieblingssujet Kyōsais. Dabei wird der

³⁴⁵ Blyth (1957): 40-43.

³⁴⁶ Graf (1925): 58-59 und Abb. 101-103; Yasumura (2008): 84-85.

³⁴⁷ Iwasaka (1994): 12.

³⁴⁸ Blyth (1957): 57.

³⁴⁹ Graf (1925): 58-59.

Kimono der Schönen immer wieder neu und interessant gestaltet, beispielsweise auch mit den Glücksgöttern und Symbolen für ein langes Leben an der Innenseite und Enma als Kontrast an der Außenseite oder Darstellungen vom Paradies.³⁵⁰ Neben dieser Paarung finden sich Schönheiten unter anderem neben dem König der Unterwelt 閻魔大王 (Enma Daiō), Ikkyū und dem stets fremdartig als Inder mit Bart und Ohrringen dargestellten Daruma 達磨 (Bodhidharma)³⁵¹, der als Begründer und erster Patriarch der Zen-Lehre verehrt wird, oder verschiedenen Dämonen.³⁵² Die Gegenüberstellung von Daruma und Kurtisanen hat in der Kunst des Ukiyo-e eine lange Tradition, die zumindest bis ins achtzehnte Jahrhundert zurückreicht. Dabei sind es keineswegs nur Frauen, die sich mit hässlichen Partnern abgeben müssen. Eine Hängerolle zeigt beispielsweise einen jungen Mann als Begleiter einer alten Frau namens Datsueba 奪衣婆, die laut Volksglauben den Toten in der Unterwelt die Kleider raubt.³⁵³ Stilistisch gesehen steht der Teufel im Gegensatz zu der Schönheit, die sowohl thematisch als auch formal der Tradition des Ukiyo-e verpflichtet ist.³⁵⁴

Angeblich erkannte Jigoku Tayū 地獄太夫 eben, als sie eines Tages die Schatten der Musikanten und Freudenmädchen, die Ikkyū 一休 begleiteten, als tanzende Skelette hinter papierenen Schiebetüren sah, die Vergänglichkeit allen menschlichen Treibens. Diese Episode, die 1809 von Santō Kyōden in seiner Erzählammlung „Gesammelte Überlieferungen über betrunkene Erleuchtung in Japan“ (*Honchō suibodai zenden*) erzählt wird, und von dem Holzschnittmeister Utagawa Toyokuni 歌川 豊國 (1769-1825) illustriert wird, inspirierte um die Mitte des 19. Jahrhunderts dessen Schüler und zugleich Kyōsais Lehrer Utagawa Kuniyoshi 歌川 国芳 zu einem Holzschnittdiptychon. Im Gegensatz zu den früheren Darstellungen ersetzt Kyōsai den tanzenden Ikkyū in diesem Holzschnitt durch vermenschlichte Skelette.³⁵⁵ In den anderen Holzschnitten dieser 1874 erschienen Serie *Rakuga* konfrontiert er auf humorvolle Weise klassische Figuren der japanischen Dichtung oder Geschichte mit der gerade im Gang befindlichen Verwestlichung Japans. Möglich, dass er mit diesem neunten Blatt die außer Kontrolle geratenen Vergnügungen seiner Zeitgenossen

³⁵⁰ Clark (1993): 100-102.

³⁵¹ Yoshida (2000): 31, Waseda (2011): Teil 1, Abb.17-20, Oikawa (1996): 272-275.

³⁵² Conder (1911): 118, Plate XXV, Yasumura (2008): 13, 22-23, Oikawa (1996): 167, Osterloh-Gessat (1997): 38.

³⁵³ Clark (1993): 89.

³⁵⁴ Osterloh-Gessat (1997): 38, Yasumura (2008): 24-25.

³⁵⁵ Oikawa (1996): 272-273.

kritisieren wollte. Die Höllenkurtisane sieht aus, als habe sie das ewig gleiche vergebliche Streben der Menschen nach Zerstreung schon längst durchschaut.³⁵⁶

Betrachtet man den Aufbau des Druckes, so sticht Jigoku-dayū sofort durch ihre herausragende Größe hervor. Rechts unten im Vordergrund positioniert, in zartes, wertvoll seidiges Gewand gehüllt, in einen Hauch von Nichts zwischen Leben und Tod, schläft sie auf ihrem kostbaren Thron wie eine Prinzessin, auf dem ein sicherlich teurer Umhang von dickerem Stoffe liegt. König Enma lugt mit fast pervers obszönem Blick unter ihrem Rock hervor. Die kleine Dienerin neben ihr ist ob ihrer Aufgabenlosigkeit ebenfalls bereits eingeschlafen. Wiederum befinden sich drei Personen im Vordergrund, von welchen aber eine besonders deutlich und groß im Bilde ist, wie bei der berühmten Laokoon-Gruppe, die Kyōsai studiert hat. Die ganze Fläche links von der Kurtisane dient den Skeletten für ihre Vergnügungen. Ob sich die Skelette im Traum befinden oder nicht, ist eigentlich nicht ganz klar, auch wenn man genau über das Bild Bescheid weiß: ist es nun ein Traum oder sind die Skelette nur die symbolhafte vergängliche Darstellung der Schattenformen der Bordell-Besucher, die die Kurtisane hinter den Stellschirmen und Papierwänden sieht? Ist die Jigoku Tayū vielleicht eingeschlafen, weil ihr die typischen Amusements der Menschen, die sie in ihrer verzweifelten Vergänglichkeit jeden Tag beobachtet, schon so unglaublich langweilig erscheinen? Dadurch, dass die Kurtisane rechts am Rand sitzt und den Blick links freigibt auf die Skelette, ist es fast so, als könnte man für einen kurzen Augenblick die Gedanken der jungen Frau sehen. Möglich ist, dass sie in ihrer Ironie bereits genug von diesem Leben hat und nicht mehr anders kann als nur schlafen, vergessen und in eine andere Welt gelangen zu wollen. Im Angesichte der bedrohlichen Erkenntnis des Todes bleibt sie dennoch ruhig. Es scheint ihr mittlerweile egal zu sein, ob sie lebt oder stirbt. Die ganze Welt hat sie im Schläfe verträumt und das Leben als sinnlos erkannt.

Was die Farben betrifft, so ist das Bild tatsächlich in einem obskur traumhaften nächtlichen Blau und Grau gemalt, das die größte Fläche im Hintergrund der weißen Skelette einnimmt. Das Gewand der Höllenkurtisane ist ein wahres Kunstwerk, denn man kann wirklich spüren und erkennen, wie leicht und kostbar der rote durchsichtige Stoff und der weiße Blütenkimono darunter sein müssen, fast als ob man sie angreifen könnte. Das warme Rot ihrer Kleidung wird vor dem kalten Blaugrau der Nacht in den Vordergrund gerückt, was die Figur noch näher beim Betrachter erscheinen lässt. Auf ihrem dunklen, schwarzen Mantel sieht man jedoch keine Höllenszenen. Bis auf das gelbe Go-Brett sind nur noch wenige

³⁵⁶ Osterloh-Gessat (1997): 40.

farbliche braune oder blaue Akzente auszumachen. Der obere Rand des Druckes geht wieder langsam in einen Schwarzton über. Tiefenwirkung wird durch grüne Schlieren unter den Skeletten bewirkt, die den Boden darstellen sollen. Die Höllenkurtisane ist innerhalb ihrer Figur plastisch herausgearbeitet, die kleine Dienerin neben ihr nicht mehr.

Eine Atmosphäre von Spiel, Trunk und Amüsement führt zur Erleuchtung, nicht nur der Jigoku-dayū, sondern auch von Kyōsai und anderen.³⁵⁷ Für Kyōsai wird Japan durch *bunmei kaika* 文明開化 und die Modernisierungsmaßnahmen der Regierung in eine Hölle verwandelt. Leicht wird man in Zusammenhang mit diesem Bild an das japanische Sprichwort „Wenn man schläft, ist es das Paradies, wenn man wach ist, die Hölle!“ (*Netara gokuraku, okitara jigoku*. 「寝たら極楽、起きたら地獄。」) erinnert.

³⁵⁷ Formanek (2010): 121-122.

4.10 Durchhalten: Geduld - *Shinbō* しんぼう



358

³⁵⁸ Abb. 20: Haga (1994): 27 (Abb.15), siehe auch Oikawa (1992): 82, Oikawa (1996): 301 (Abb.199), Yoshida (1987): 52.

4.10.1 Kommentar zum Bild

Titel der Serie und Nummer:	応需暁斎楽画第十号 <i>ōju Kyōsai rakuga dai jū gō</i> „Auf Bestellung Kyōsai Rakuga Nummer 10“ (in großer roter Kartusche rechts oben am Rand)
Titel des Bildes:	しんぼふ <i>Shinbō</i> „Geduld“
Größe:	Ōban – Format
Künstler:	Kawanabe Kyōsai
Künstlersignatur:	Seisei Kyōsai 惺々暁斎 (links unten in roter Kartusche)
Erscheinungsdatum:	1874 (Meiji 7) (kein Datum- und Zensorenstempel auf dem Bild direkt, aber links neben dem Bild auf dem Blatt des Druckes)
Datumsstempel:	Hund – <i>aratame</i>
Verleger:	rundes Verlegersiegel (nicht auf dem Bild) Verleger 板元 – Kanda (Stadtviertel in Tōkyō) 神田 Sawamura Seikichi 沢村屋 清吉 (nicht auf dem Bild, aber auf dem Blatt neben dem Bild) Suda-chō (Häuserblock Suda) 須田丁 (alles links neben dem Bild auf dem Blatt des Druckes) ³⁵⁹
Holzschnitzer	Horigin 彫銀 (nicht auf dem Bild, aber auf dem Blatt neben dem Bild) ³⁶⁰
Besitz:	Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan (Tōkyō Toritsu Chūō Toshokan) ³⁶¹
Literarnachweis:	Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan Sammlung 2 - 1994: Abbildung 15 ³⁶²

³⁵⁹ Oikawa (1992): 82.

³⁶⁰ Oikawa (1992): 82.

³⁶¹ Haga (1994): 205.

³⁶² Brandl (2010j).

4.10.2 Bildbeschreibung

An der Spitze einer prächtigen roten Säule im oberen Teil des Bildes, auf welche geschrieben steht „Ausdauer“, wurde „Herz“ als dekoratives Zeichen und ein Henkel in der Form eines Drachen angebracht, und von dort gehen viele Seile hinunter. Am Ende der Seile, von oben rechts, sind eine Frau, die einen Faden vom Seil aufspult, Männer und Frauen, die Reisdreschen, Frauen, die Reis pflanzen, ein Mann, der einen Pflug mit einem Pferd zieht, ein einfacher Arbeiter, der Gepäck trägt, ein Händler, der ein Notizbuch anlegt, gezeichnet; von oben links, mitten im Schnee ein Nudel- und ein Gemüseverkäufer, ein Bauer, der ein Feld pflügt, ein Gipser, der die Wand anstreicht, ein *tatami*-Handwerker, ein Schmied und ein Zimmermann. Im unteren Teil des Bildes wird von Bösewichten von allerhand Menschen ein Lied angestimmt, in *yukata* 浴衣 gekleidete Männer tanzen und singen passend zum *shamisen*-Spiel 三味線 der Geishas und amüsieren sich mit Freudenmädchen. Im Zentrum ist gezeichnet, wie ein Mann, der Schuhe anhat, westliche Kleidung trägt, mit Kopf in kurzgeschnittenem Haar, zusammen mit seinem europäischen Regenschirm hinfällt, was den Faden von den Dämonen *akudama* 悪玉, die die Menschen zum Bösen verführen, abgetrennt hat.³⁶³

4.10.3 Interpretation

Was das Menschenleben betrifft, so ist es das Wichtigste, dass man Ausdauer hat und seine eigene Arbeit zu Ende bringt, und wenn man den Versuchungen des Bösen unterliegt und wilde Verschwendungssucht durchmacht, so ist das nur menschlich. Darüber hinaus ist das noch eine Karikatur darüber, dass, wenn man in der Bunmei-Kaika-Zeit 文明開化時代 zu oberflächlich- selbstgefällig nur Vorteile sieht, man zum Stolpern gebracht wird, resigniert aufgeben muss und degeneriert, verdorben zu etwas wird, was man vorher nicht war.³⁶⁴

Denn es gibt die schöne Kultur des alten Japan aus der Edo-Zeit 江戸時代 nicht mehr. Die Meiji-Restauration 明治維新 werde nach der Meinung Kyōsais von Bauern-Samurai aus Chōshū oder Satsuma ohne jegliche Kultur vorangetrieben.³⁶⁵ Die Jahre seiner Kindheit waren geprägt von dem Versuch der Regierung die wirtschaftlichen Probleme der Samurai in den Griff zu bekommen und die ökonomische Abhängigkeit von den wohlhabenden Kaufleuten zu überwinden. Kaufleute nahmen hinter Bauern und Handwerkern die niedrigste

³⁶³ Brandl (2010j), Oikawa (1996): 300-301.

³⁶⁴ Brandl (2010j).

³⁶⁵ Oikawa (2011): 204.

soziale Stellung ein und waren von politischer Mitbestimmung ausgeschlossen. Sie übten aber einen gewaltigen Einfluss auf die wirtschaftliche Entwicklung aus und bestimmten durch ihren Reichtum auch die urbane bürgerliche Kultur in den großen Städten Edo, Ōsaka und Kyōto.³⁶⁶ Die Samurai in diesem Bild amüsieren sich oberflächlich, blicken nicht mit einem kritischen Auge in die Realität ihrer Zeit und vergessen auf ihre Pflichten. Sie haben längst resigniert, kämpfen nicht mehr und geben sich sinnlosen Vergnügungen hin.

Während seiner Studienzeit lernte Kyōsai das Nō, Kyōgen und Kabuki kennen, deren Szenen und auch Tänze ihn zu einigen Bildern inspirierten.³⁶⁷ Was bedeutet hier aber dieser „Tanz“? Das Leben als „Tanz um eine römisch anmutende Säule“? Wie die unheimlichen Totengeister beim Bon-odori 盆踊 scheint Kyōsai gemeinsam mit dem Betrachter in diesem Druck beinahe tanzend vom Jenseits ins Diesseits zurückzukehren. Statt einer viereckigen *yagura* 矢倉, einem hölzernen Gerüst, auf dem sich die Musiker aufstellen, finden wir eine runde, westliche Säule vor. Das Wort *shinbō* ist auch doppeldeutig zu verstehen, denn es heißt nicht nur „Ausdauer“ 辛抱, sondern bedeutet auch „Achse“ 辛抱, um die sich alles dreht, wie eben um diese römische Säule. Es ist doch ein sehr merkwürdig gestalteter und eigenwilliger Druck. Meiner Meinung nach handelt es sich bei der Bewegung der arbeitenden Menschen um die Säule um die Darstellung des Lebens der vier Stände *shinōkōshō* 士農工商: Samurai, Bauern, Handwerker und Händler. Die guten Menschen arbeiten geduldig und ausdauernd, von ihnen werden durch das Drachenherz oben an der Säule die Dämonen ferngehalten. Dazwischen wird aber unabhängig davon im unteren Teil des Bildes gefeiert und getanzt, angestachelt von verschiedenen *akudama*. Unter die Menschen gemengt, die arbeiten und feiern, befinden sich auch immer wieder einige Dämonen.

Verschiedene Leute leben unter einer Säule, die „Geduld“ heißt. Diejenigen, die mit Seilen an sie gebunden sind, arbeiten ernst und fleißig, sehen aber gemäßigt zufrieden bis eher unglücklich dabei aus. Die anderen genießen ihr Leben und scheinen oberflächlich gesehen glücklicher zu sein.³⁶⁸ Tritt Kyōsai hier für ein „*Carpe diem!*“ ein? Auch Kyōsai ist ja dafür bekannt, dem Feiern nicht abgeneigt gegenüber zu stehen. Dennoch bedeutet manchmal exzessives Feiern auch Hoffnungslosigkeit, Leere und Ausweglosigkeit aus seinem eigenen Leben.

Die römische Säule mit dem dunklen Rot-Purpur als erhabene Farbe der hohen Beamten und Kaiser dient als Symbol für die Errichtung der befremdlichen westlichen Gebäude, um die

³⁶⁶ Fahr-Becker (2000): 17-20.

³⁶⁷ Osterloh-Gessat (1997): 51, Conder (1911): 6-7.

³⁶⁸ Oikawa (1996): 300.

herum sich nun das japanische Leben entspinnt. Die Männer tragen bereits einen Kurzhaarschnitt, ebenfalls ein Zeichen der neuen Zeit. Eine so eigenartige Säule, an die die Japaner durch die gelben Seile angekettet sind und sich auch nur in einem gewissen Umkreis um sie herum bewegen können, passt so ganz und gar nicht in das japanische Leben. Man wird unweigerlich an „2001 – A Space Odyssey“ von Stanley Kubrick erinnert, ein Film, bei welchem plötzlich ein riesiger, glatter, faszinierender Monolith erscheint, der nicht in die jeweilige Szenerie passt und mit dem niemand etwas anfangen kann, weil niemand versteht, wozu der Monolith gut ist, und so um ihn sofort ein heftiger Streit entbrennt. Trotz der Tatsache, dass sie so sehr aus einer anderen Kultur und Zeit stammt, hat Kyōsai die römische Säule eigentlich ganz gut gezeichnet, denn man weiß ja, dass die heute weiß erscheinenden römischen und griechischen Tempel früher ganz bunt bemalt waren, fast als ob auch er Respekt und Ehrfurcht vor dem kulturellen Erbe des Westens hätte und eine gewisse Neugierde, so falsch und fehl am Platz dieses auch in seiner Heimat Japan eingesetzt würde. Kyōsai entwickelte ein großes Interesse für die westliche Kunst, studierte europäische Gemälde und Skulpturen. Dadurch bekam er neue Inspiration und es tat sich ein neuer Horizont auf für seine japanische Malerei und Blockdruckkunst. Er hatte häufig Kontakt zu Leuten aus dem Westen und auf diese Weise Zugang zu verschiedensten Materialien, was bewirkte, dass er und seine Schüler mehr als andere japanische Künstler westlichen Einflüssen ausgesetzt waren.³⁶⁹

Viele Japaner versuchen auch noch in der modernen Zeit ihr Leben so weiterzuleben wie bisher, fleißig zu sein und einander zu helfen, jedoch werden sie von den Modernisierungsmaßnahmen eingeschränkt in ihrem Bewegungsfreiraum, kontrolliert, umerzogen zu etwas, das nichts mit ihrer Kultur zu tun hat und das sie nicht verstehen können, von Menschen, die kritiklos die Neuerungen annehmen und wiederum einfach alles aus dem Westen gut heißen. Ein anderer Teil der Bevölkerung, nämlich die Samurai, hat aufgehört an sein Land zu glauben und feiert nur noch, weil er nichts mehr hat, um das es sich zu kämpfen lohnt. Dieser Druck zeigt wiederum das ambivalente Verhältnis Kyōsais zum Westen: einerseits bewunderte er das Gute, die Kunst und Kultur, andererseits stand er dem Westen auch nicht völlig kritiklos gegenüber. Wahre buddhistische Erleuchtung und Genie bringt die Erkenntnis und das Verständnis der gegenseitigen Abhängigkeit.³⁷⁰

Interessant ist auch das chinesische Schriftzeichen für „Herz“, 心 (*kokoro*), das an der Säule oben angebracht ist. Es scheint sich hier um eine religiöse Anspielung zu handeln, denn das

³⁶⁹ Jordan (2003): 102-103, Conder (1911): 14.

³⁷⁰ Matsunaga (1972): 87, Jordan (1997): 109-110.

Bild erinnert vom Aufbau her an ein *Kumano-kanshin-jikkai-mandara* 熊野観心十界曼荼羅 der frühen Edo-Zeit.³⁷¹ In einem solchen Mandala, welches den Gläubigen wie andere buddhistische Malereien von sogenannten *etoki* erklärt wird, sind die Jahreszeiten im umgedrehten Halbkreis um das Zeichen *kokoro* angeordnet und oben befindet sich der Himmel und die Welt der Menschen, während sich im unteren Teil des Bildes die Hölle befindet. Das Zeichen *kokoro* ist ein wichtiges Symbol innerhalb des buddhistischen Weltbildes und seiner Kosmologie. Auch auf einem Mandala gehen Verbindungen vom Herzen zu den zehn verschiedenen Welten. Alle Welten sind eins und gleichzeitig und alle Welten sind in den Herzen aller Menschen: ein Symbol dafür, dass jeder gewöhnliche Mensch Buddha werden kann, es hängt aber von jedem einzelnen individuell ab, ob er Buddha werden wird oder in die Hölle fällt.³⁷² Das Herz symbolisiert gewissermaßen das Zentrum des Universums, das aber gleichzeitig überall ist, denn alles ist relativ. Das Mandala dient dazu, den Gläubigen die buddhistische Kosmologie näher zu bringen und ihre Pflichten gegenüber den Verstorbenen aufzuzeigen und deren Zweck. Mit Hilfe des Mandalas begeben sie sich selbst für einige Zeit mit Phantasie auf ihre eigene Reise durch ihr Leben und auf den Weg der Erkenntnis. Der grüne Drache in der Form eines römischen Lorbeerkranzes unter dem Herz ist das ironische Symbol für Stärke und Kraft und der göttlichen Verbindung zum Kaiserhaus.³⁷³

Was den Aufbau angeht, ist der Holzschnitt also in zwei große Hälften geteilt, wobei die obere Hälfte mit der Säule, obwohl sie weiter im Hintergrund sein sollte, größer und gewichtiger wirkt. Die Menschen im Vordergrund sind proportional richtig größer gezeichnet als die Leute, die rund um die Säule versuchen einer Arbeit nachzugehen. Auf den ersten Blick sticht niemand besonders hervor, auf den zweiten Blick jedoch sind direkt unter der Säule zwei Personen, eine Geisha und ein singender Verehrer, auszumachen, die mitten im Bild wie auf einer Bühne stehen und beinahe von dem Mann mit westlicher Kleidung, westlichem Haarschnitt und Schirm, der von den Fäden der Säule abgetrennt wird und stolpert, getroffen werden. Fast wie in einem Zeitsprung der Geschichte zwischen Hinter- und Vordergrund, wobei im Hintergrund das Stände-System, das in der Edo-Zeit langsam aufbricht, gezeigt wird und im Vordergrund die Vergnügungskultur der Meiji-Zeit mit all den modischen westlichen Kurzhaarschnitten, stolpert der vollständig westlich gekleidete Japaner zwischen neuer und alter Welt und stürzt.

³⁷¹ Kuroda (2004): 106.

³⁷² Kuroda (2004): 109-110, Formanek (2010): 124-125.

³⁷³ Kuroda (2004): 102-115, Scheid (2012a).

Die Säule spaltet das Bild oben in zwei Hälften, was sich auch farblich niederschlägt: Oben rechts endet der Druck in einem bläulich schimmernden Schwarz, oben links schneit es Schneeflocken direkt unter schwarzem Horizont. Der Blick des Betrachters wandert von hinten im Halbkreis um die Säule nach vorne, wo eine gelbe Bühne die Shamisen spielende Geisha und ihren Minnesänger in den Mittelpunkt rückt, rechts davon auf grünem Untergrund weitere Besucher des Vergnügungsviertels. Insgesamt gesehen sind die Farben aber ziemlich gleichmäßig über den Holzschnitt verteilt, was Chaos erzeugt, überall verschiedenste kleine bunte Farbflächen, gelbe, grüne, schwarze, blaue, rote. Obwohl die Säule versucht farblich nicht aufzufallen und sich quasi inkognito in die japanische Welt mischt, sticht sie doch eigenartig hervor und ragt vor allem sogar aus dem Bild heraus, als ob man selbst als Betrachter entweder im nächsten Moment Teil des Bildes würde, oder die Personen und Gegenstände des Bildes in die Welt der Realität versetzt werden. Plastizität und Tiefenwirkung wird hier durch mehrere kleine versetzte und im Bild verstreute Szenen erzeugt. Man scheint von rechts in das Bild hineinzusehen. Im Vordergrund liegt die gelbe Bühne auf grünem Untergrund, die zweite hintere Bildhälfte liegt auf hellem, weißen Grund, was mit seinen vielen leeren Flächen, die so entstehen, an die alte japanische Malerei anklingen lässt.

Kyōsai machte oft aus traditionellen Bildern mit typischem Aufbau etwas Neues, indem er seltsame und humorvolle Elemente einfügte, die den Betrachter erstaunen sollten.³⁷⁴ Er zeigt auf seiner Parodie dieses typischen buddhistischen Mandalas eigentlich nur einen Ausschnitt des religiösen Bildnisses, welcher auf das Diesseits ausgerichtet ist, fast so als ob es bereits durch die Bunmei-Kaika-Reformen 文明開化の改革 kein buddhistisches Jenseits mehr gebe. Dieses parodierte Mandala soll uns zur Erkenntnis über die Missstände der Reformen führen, aber nicht nur im Bereich der Religion, sondern hier vor allem, was die Gesellschaft betrifft. Kyōsai kritisiert also damit wiederum die Modernisierung Japans und zeigt die Einschränkungen in der Bevölkerung und die sozialen Folgen für den Stand der Samurai auf, durch die Politik der damaligen Zeit. Alles in allem liefert der Druck eigentlich trotz oder gerade wegen der exzessiv feiernden Menschen ein düsteres Bild von der Gegenwart Japans dieser Zeit. Die Sorgfalt, mit der jedoch die Säule dargestellt ist, lässt aber auch die Neugier Kyōsais, was die westliche Kultur und ihre Geschichte betrifft, erahnen. Auch wenn Kyōsai die Maßnahmen der Regierung scharf kritisiert und die Modernisierung auf falsche Weise passiert, so ist er nicht grundsätzlich gegen Neues, sondern kritisiert vor allem, wie vorgegangen wird und dass man nicht alles kritiklos übernehmen soll.

³⁷⁴ Oikawa (1996): 37, Conder (1911): 12.

4.11 Ein gewisser Trompeter wird zu einem Gefangenen -

Aru rapa no mono toriko ni natte 或る喇叭の者とりこになって



375

³⁷⁵ Abb. 21: Haga (1994): 26 (Abb.14), Oikawa (1996): 302 (Abb.200).

4.11.1 Kommentar zum Bild

Titel der Serie und Nummer:	応需暁斎楽画第十一号 <i>ōju Kyōsai rakuga dai jū ichi gō</i> „Auf Bestellung Kyōsai Rakuga Nummer 11“ (in großer roter Kartusche rechts oben am Rand)
Titel des Bildes:	或る喇叭の者とりこになって <i>Aru rappa no mono toriko ni natte</i> „Ein gewisser Trompeter wird zu einem Gefangenen“
Größe:	Ōban – Format
Künstler:	Kawanabe Kyōsai
Künstlersignatur:	Seisei Kyōsai 惺々暁斎 (links unten in roter Kartusche)
Erscheinungsdatum:	Oktober 1874 (Meiji 7) Datum- und Zensorenstempel ³⁷⁶
Datumsstempel:	Hund - Zehn
Verleger:	rundes Verlegersiegel (in gelber Kartusche links unten) Verleger 板元 – Kanda (Stadtviertel in Tōkyō) 神田 Sawamura Seikichi 沢村屋 清吉 Suda-chō (Häuserblock Suda) 湊田丁 (links unten in gelber Kartusche)
Holzschnitzer:	Horigin 彫銀 (links unten in hellblauer Kartusche)
Besitz:	Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan (Tōkyō Toritsu Chūō Toshokan) ³⁷⁷
Literarnachweis:	Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan Sammlung 2 - 1994: Abbildung 14 ³⁷⁸

³⁷⁶ Newland (2005): 562 und Suzuki (1982b): 132.

³⁷⁷ Haga (1994): 205.

³⁷⁸ Brandl (2010k).

Bildtext:

Aru rappa no mono toriko ni natte „watashi wa goran no / gotoku teki o korosu dōgu o nani hitotsu demo mochima / senu yue dōzo oyurushi kudasare“ to wabi / kereba „onore wa jibun ni tatakawazu shite / hito o odateru yatsu nareba ika de / yurusu mono ka to iitsumeshi“ to iu.

Ein gewisser Trompeter wird zu einem Gefangenen und sagt: „Ich habe - wie Sie sehen - keine einzige Waffe, womit ich den Feind töten könnte! Bitte lasst Gnade walten!“ Der Soldat aber antwortet: „Nein, ich werde niemals Gnade walten lassen, weil du selbst nicht kämpfst und die anderen nur zum Kämpfen aufhetzt und genauso schlecht bist.“³⁷⁹

4.11.2 Bildbeschreibung

Vor den Leichenteilen eines abgeschnittenen Kopfes und eines entzwei geteilten Torsos wird einem Mann, der eine große Trompete hält, der Kopf von einem Samurai mit Löwenhelm niedergedrückt. Daneben möchte ein Samurai mit über der Rüstung getragendem Wams den Kopf des Trompetenbläusers abschlagen und hebt gerade das Schwert in die Höhe. Auf der linken Seite des Bildes befindet sich eine Sitzstatue des Buddhas der Heilung, Yakushi Nyorai 薬師如来 bzw. Bhaisajyaguru oder auch Medizin-Buddha, und im Hintergrund lodern die Flammen.³⁸⁰

4.11.3 Interpretation

Das ist ein Bild, das die Situation des erbitterten Kampfes am Ueno-Berg der Armee der neuen Regierung und der Unterstützungsgruppe des *bakufu* 幕府, der letzten Schlacht des Bürgerkriegs in Edo am 15. Mai 1868, darstellt.³⁸¹ Es ist eine grausame Szene, in der jemand sogar einen Trompeter töten möchte, der keine Waffe trägt und nicht einmal Widerstand leistet, und wenn man nur die Erläuterung zu dem Bild liest, ist nicht klar, zu welcher Gruppe diese alle jeweils gehören. Aber das Muster der Hose, die der Mann trägt, der das Schwert erhoben hat, deutet daher, dass es einen Schmetterling 蝶 (Symbol für Chōshū 長州) zeigt und auf der Rückseite des über der Rüstung getragenen Wams das Zeichen Zehn in einem

³⁷⁹ Brandl (2010k).

³⁸⁰ Brandl (2010k).

³⁸¹ Thompson (1991): 74, Yasumura (2008): 128, Oikawa (1996): 302.

Kreis ist (als Symbol für Satsuma 薩摩), daraufhin, dass es die Armee der neuen Regierung ist, die den Trompeter töten möchte. Es heißt, dass dieser am nächsten Tag auf das Schlachtfeld ging, um um seine Soldaten zu trauern. Als ob er die Sünden der Menschen unverwandt ansehen würde, ist symbolhaft die geweihte Buddha-Statue des Kan´ei-Tempels 寛永寺, der Buddha der Heilung Yakushi Nyorai 薬師如来, dargestellt. Weiters ist eine Ausländerin, deren blond-goldenes Haar an der Vorderseite des Löwenhelms gekraust ist, wohl die Ironisierung einer verwestlichten Person der neuen Regierung zu jener Zeit, die damit ebenfalls auf das Bild gezeichnet ist.³⁸²

Die neue Meiji-Regierung machte im Jahr 1870 eine besonders schwierige Zeit durch. Es gelang ihr nur schwer die gewünschte Kontrolle auszuüben und sie brauchte die volle Unterstützung der Provinzen Satsuma und Chōshū, die über bedeutende militärische Macht verfügten. Sie versuchte also die Soldaten der Armee von Chōshū neu zu organisieren, was 1869 in einer Rebellion endete, und die Gespräche mit den *daimyō* von Satsuma und Chōshū in Tōkyō führten zu keinem Ergebnis. Die Anti-Ausländer-Stimmung wuchs und ausländische Gäste wurden attackiert. Die Mordanschläge setzten sich fort: Mitglieder der neuen Regierung waren das Ziel. Es gab Gerüchte von einer Verschwörung, die die Regierung in einem Staatsstreich zu Fall bringen sollte. Daher wurde Kyōsai mit seinen scharfen Satiren auch verdächtigt, ein Teil dieses Komplotts zu sein und schlussendlich verhaftet. Die viel zu harte Bestrafung von 50 Peitschenhieben und der dreimonatige Aufenthalt im Gefängnis gingen nicht spurlos an ihm vorüber, denn die Zustände in Japans Gefängnissen zu dieser Zeit waren unhygienisch und unmenschlich und so kam es, wie es kommen musste: er wurde krank und sein Körper war in einem desolaten, menschenunwürdigen Zustand. Dies machte ihn nicht gerade aufgeschlossener gegenüber den Reformen und der neuen Regierung.³⁸³

Kyōsai empfindet das Verhalten des Trompeters als feige und unfair und stellt ihn provokant neben die aufgerissene Leiche eines standhaften, tapferen Kämpfers.³⁸⁴ Die Begründung für die Höllenvorstellung wird in diesem Bild auf besonders düstere Weise klar: die Menschheit ist wie Buddha letztlich der Zeuge für seine eigene Moral und Taten. Er mag den Rest der Welt um sich herum täuschen, aber schließlich wird er die Konsequenzen seiner eigenen Handlungen unter dem Gesetz des Karmas zu tragen haben, denn die Welt ist und bleibt ein Kreislauf, in welchem etwas wieder zu einem zurückkommt, ob man will und sich dessen

³⁸² Brandl (2010k) und Oikawa (1996): 302.

³⁸³ Jordan (1993): 112-115, Botsman (2005): 165-175, Johnson (1994): 193.

³⁸⁴ Oikawa (1996): 302.

bewusst ist oder nicht.³⁸⁵ Kyōsai setzte trotz Gefängnisstrafe, die ihn krank machte und auch als Mensch veränderte, seine kritischen, satirischen Bilder unermüdlich fort, denn ein wahrer Samurai gibt nicht auf und ist nicht feige, eben anders als der Trompeter auf dem Bild. Er kritisiert also mit diesem Druck die Grausamkeit der Meiji-Regierung und die Feigheit mancher Japaner.

Was den Aufbau des Bildes betrifft, ist hier nur eine einzige Szene groß in den Vordergrund gerückt, in der es drei Protagonisten gibt, abgesehen von der Buddha-Statue. Die beiden Soldaten sind prachtvoll und aufwendig gekleidet, der Trompeter trägt nur einfache Kleidung. Im Hintergrund, der wieder oben im Schwarz endet, sieht man riesige rote Flammen wüten, die bedrohlich wirken wie das Höllenfeuer, und ein paar Soldaten umhergehen. Der Boden ist grau. Ganz im Vordergrund befinden sich eine schrecklich aufgerissene Leiche und ein abgetrennter Kopf, was direkt und ohne Umschweife die Grausamkeit des Krieges zeigt. Das Bild zeichnet sich durch wenige Farben aus, die dominieren: Schwarz, Rot und Grau. Verstreut werden gelbe Akzente gesetzt.

Nach Kyōsais Meinung scheint die Zeit gekommen zu sein: die Meiji-Regierung hat es nun endgültig geschafft aus seinem Japan eine Hölle zu machen, ausgedrückt vor allem durch die Höllenflammen, die in der ganzen Gegend bereits brennen. Was aber ist an diesem Holzschnitt eigentlich noch lustig, eigentlich noch Karikatur? Das kann nur die Buddha-Statue des heilenden Buddha links im Bild sein, die heilig, golden und friedlich glänzt. Sie ist aus Stein, unbeweglich, das einzige, was von dem alten Japan noch übrig ist, und sie kann nichts ausrichten, obwohl soviel Grausamkeit direkt vor ihren Augen vor sich geht, was wahrlich lächerlich ist. Vielleicht setzt bei dieser Karikatur auch der Effekt ein, bei dem man lachen muss, weil einfach so extreme Grausamkeit gezeigt wird, dass es nur noch lächerlich ist wie bei Filmen wie *Dead Snow* beispielsweise. Ein solches Benehmen kann man schon gar nicht mehr ernst nehmen, daher muss man lachen und Ungehorsamkeit an den Tag legen, wozu uns Kyōsai aufzurufen scheint: Widerstand bedeutet trotzdem zu lachen, obwohl es nicht lustig ist.

Außerdem ist es ironisch, dass gerade diese grausamen Satchō-Krieger, die Modernisierung, Fortschritt und *bunmei kaika* propagieren, so lächerlich primitiv und rückständig sind, selbst einen wehrlosen Trompeter zu töten, nur weil er zu den politischen Gegnern und Feinden gehört.

4.12 nicht vorhanden

4.13 nicht vorhanden

³⁸⁵ Matsunaga (1972): 106.

4.14 Das langhalsige Monster - *Rokurokubi* ろくろ首 (下絵)

nicht vorhanden – Zeichnung in der Sammlung des Nationalmuseums für Ethnologie, Leiden



386

4.14.1 Kommentar zum Bild

Titel der Serie und Nummer: 応需暁斎楽画第十四号 *ōju Kyōsai rakuga dai jū yon gō*

„Auf Bestellung Kyōsai Rakuga Nummer 14“

(in einer Kartusche am rechten oberen Rand)

Bildformat: Zeichnung des 14. Druckes: 337 x 230 Tinte auf Papier
shita-e 下絵 – Konzept oder Entwurf,
den aber der echte Künstler noch abändert und variiert³⁸⁷

Künstler: Kawanabe Kyōsai

Künstlersignatur: (Seisei) Kyōsai (惺々) 暁斎 (links unten in einer Kartusche)

Besitz: Nationalmuseum Leiden - Ethnologie

Literarnachweis: Nationalmuseum Leiden - Ethnologie³⁸⁸

4.14.2 Bildbeschreibung

Man kann eine Art Monster-Malparty sehen, in welcher das Langhalsmonster als Künstler unten vorne im Zentrum des Bildes Kyōsai selbst darstellt. Scheinbar ist auch viel Alkohol im Spiel. An einem Pult des Restaurants sind Monster zu sehen, die sich um Organisatorisches zu kümmern scheinen wie Beamte. Dahinter entnehmen weitere Monster einer Art Monsterfass Alkohol, auf dem Kenbishi 剣菱 steht, eine berühmte Sake-Marke (Abb. 9 und 10, S.70), ohne auf die Zeichnungen zu achten. Rechts im Bild scheinen einige Tiere – es sind wohl Mäuse – wirklich an den Zeichnungen interessiert zu sein.³⁸⁹

4.14.3 Interpretation

Kyōsai ist laut dem an Anekdoten reichen Buch *Gadan* 画談 berühmt für seine Leistungen, aber auch Provokationen auf den zu dieser Zeit populären Malpartys. Für einen Fauxpas wurde er angeblich sogar schließlich eingekerkert.³⁹⁰ Auch auf Partys seiner Künstlerkollegen

³⁸⁷ Conder (1911): 35-36.

³⁸⁸ Abb. 22: Oikawa (1996): 187.

³⁸⁹ Oikawa (1996): 186.

³⁹⁰ Goldman (1988): 178, Hofmann (1997): 14-17, Waseda (2011), Conder (1911): 12.

wütete der Party-Tiger bekannter Maßen als Malmonster. Immer wieder hat man gesagt, dass Kyōsai seine besten Bilder in der Trunkenheit gemalt habe.³⁹¹

Auf den Malpartys, *shogakai* 書画会 „Kalligraphie- und Malpartys“, konnte er sowohl seine Kunst als auch seine Person präsentieren, während er in höchster Geschwindigkeit malte und trank. Solche performance-artigen Malvorführungen fanden häufig in Restaurants seit dem späten 18. Jahrhundert statt und wurden für ein zahlendes Publikum veranstaltet, die ebenso *in-promptu* - Arbeiten (lat. *in promptu esse* – „in Bereitschaft sein für Improvisation“ oder „öffentlich vor aller Augen sichtbar sein“)³⁹² von den Künstlern verlangen konnten für ein kleines „Trinkgeld“ *o-rei* お礼, welche wiederum so zu einem Extra-Einkommen kamen. Im 19. Jahrhundert wurden diese Veranstaltungen namens *shogakai* 書画会 vor allem für Drucke sehr üblich und populär und stellten einen wichtigen Teil des kulturellen Lebens in Edo dar. Den Malern boten sie Gelegenheit, sich einen Namen zu machen oder ihre Bekanntheit noch zu steigern und für illustrierte Bücher zu werben, die sich an ein Massenpublikum wandten. Die Zuschauer konnten hier die Stars der Kunstwelt hautnah erleben und Werke von Malern und Kalligraphen erwerben.³⁹³ Außerdem trafen sich dabei verschiedenste Maler, Kalligraphen, Amateure und professionelle Künstler und hatten die Möglichkeit, sich auszutauschen, gemeinsam und getrennt Kunstwerke zu schaffen in einer entspannten sozialen Atmosphäre. Unter Baelz' Kyōsai Bildern sind solche, die vermutlich bei öffentlichen Malvorführungen entstanden sind: „In drei Stunden fertigten die Männer fast zwanzig je ein Quadratmeter große Bilder: Tiere, Pflanzen, Genre, Landschaft, Karikatur, alles mit fabelhafter Geschwindigkeit.“³⁹⁴

Kyōsais *sekiga* 席画 („vor Ort gemalte Bilder“) sind eine einzigartige Kombination von Trunkenheit, Schnelligkeit, Energie und Witz. Normalerweise waren solche Partys aber dominiert von Künstlern, die im gelehrten chinesischen Nanga-Stil malten, offiziell war es der Kanō-Schule verboten daran teilzunehmen, aber Kyōsai war auch in ihren Reihen willkommen, und in der Meiji-Zeit war die Mischung der Maler ohnehin bunter.³⁹⁵ Die einzige von ihm selbst veranstaltete Malparty fand in Kawachi-rō Restaurant in Ryōgoku am 11. Mai 1873 statt. Er gab damit an, 1000 Bilder zu malen, aber tatsächlich wurden bei dieser Veranstaltung „nur“ 200 Werke, sogenannte *sekiga*, auf einer Party gezeichnete Bilder,

³⁹¹ Oikawa (1999): 40, Schack (1968): 18, Waseda (2011): Teil 4, Abb. 31.

³⁹² Georges (2004): 45.415.

³⁹³ Clark (1993): 26-27, Clark (1993): 36-37, Yoshida (2000): 86.

³⁹⁴ Jordan (2003): 106, Tanaka (2008): 37, Osterloh-Gessat (1997): 13.

³⁹⁵ Tanaka (2008): 31, Clark (1993): 26, 37.

vollendet.³⁹⁶ Kyōsai malte mehrere Bilder, die solche Malpartys zeigen und auch solche, auf welchen er zu sehen ist. Entscheidend ist dabei auch die Hierarchie der Maler und, welche Maler auf diesen zu sehen sind.³⁹⁷

Aufgrund seines ausschweifenden Alkoholgenusses kam er auch 1870 angeblich für mehrere Monate, ungefähr drei, ins Gefängnis und wurde mit 50 Peitschenhieben in aller Öffentlichkeit bestraft, als er in zutiefst betrunkenem Zustand Ausländer satirisch darstellte, aber auch zu anderen Gelegenheiten, beispielweise als er das Gesicht des Druckkünstlers Toyohara Kunichika 豊原 国周 (1835-1900) mit Tinte bespritzte, worauf dessen Schüler sehr wütend auf ihn wurden, oder den Maler Kawabata Gyokushō 川端 玉章 (1842-1913) und einige Beamte beleidigte. Es heißt, Kyōsai habe zudem betrunken und sein Gewand in Farbe getunkt auf Kunichikas Hauseinweihungsparty die neuen weißen Wände mit Karikaturen bekritzelt.³⁹⁸

Kyōsai illustrierte und verarbeitete seine negativen Erlebnisse im Gefängnis im *Kyōsai gadan*.³⁹⁹ Er benutzte daher eben auch Siegel, die auf seine Trinkerei anspielten: „berauschter Maldämon“ *shuchū gaki* 酒中画鬼 (Wortspiel: *gaki* Homonym kann stehen für 餓鬼 „Schelm, Teufelsbraten“, aber auch für den buddhistischen „Hungergeist“, eine Form der Wiedergeburt aufgrund von schlechtem Karma), „erleuchtet“ *seisei* 惺々 und *shōjō* 猩々, den Namen für Geister, die Sake lieben, aus der Mythologie.⁴⁰⁰ Mit diesem Holzschnitt drückt er auch besonders deutlich und bildlich aus, was sein Künstlername „Maldämon“ 画鬼 (*gaki*) bzw. „betrunkenener Malteufel“ 酒中画鬼 (*shuchū gaki*) wahrhaftig bedeutet.⁴⁰¹

Der Glaube an unheimliche Gestalten war unerschüttert, auch wenn man nicht mehr von deren göttlichen Ursprung überzeugt war. Eine von ihnen war *rokurokubi* 轆轤首 („eigentlich Kopf, der sich dreht“), ein Nebelfalk, der manchmal über drei Arme verfügt, chinesischen Ursprungs ist und unter Kaiser Wu Ti im Königreich In ansässig. Sein Kopf begibt sich von Zeit zu Zeit allein nachts auf Wanderschaft, ähnlich wie der nachlaufende Waldgott in Hayao Miyazakis Anime *Mononoke hime* もののけ姫. Dann zeigt sich vorher ein blutroter Streifen am Halse. Einige leben von Schlangen, die sie nachts jagen.⁴⁰² Er zählt zur Gruppe der *yōkai*

³⁹⁶ Clark (1993): 27 bzw. 74, Yoshida (2000): 86, Tanaka (2008): 29.

³⁹⁷ Kano (2010): 92-94, Tanaka (2008): 38-43.

³⁹⁸ Oikawa (1999): 40, Conder (1911): 12.

³⁹⁹ Jordan (1993): 103-109, Botsman (2005): 171-172.

⁴⁰⁰ Segi (1982): 23, Clark (1993): 17-18, Conder (1911): 8, 86 (Abb. Nr.17-21).

⁴⁰¹ Clark (1993): 38, Tanaka (2008): 37, Conder (1911): 79-93.

⁴⁰² Graf (1925): 12.

妖怪, schaut bei Tag wie ein normaler Mensch aus, aber in der Nacht kann er seinen Hals unglaublich in die Länge strecken. Einige *rokurokubi* zeigen sich nur Betrunkenen, Dummen, den Schlafenden oder den Blinden, die sie in Angst und Schrecken versetzen und ausspionieren. Sie versuchen ihre dämonische Gestalt so gut es geht zu verheimlichen. Einige sind sich nicht einmal dessen bewusst, dass sie diese dämonische Natur in sich haben und denken, sie seien normale Menschen. In manchen Geschichten waren *rokurokubi* einst normale Menschen, die aber durch ihr Karma transformiert wurden, weil sie sich nicht an die Gebote des Buddhismus gehalten hatten. Die ursprünglich aus China kommenden Erzählungen waren bis in die Edo-Zeit, als Gespenstergeschichten besonders populär waren, sehr beliebt, und wurden auch mit dem Handwerk der Töpferei in Verbindung gebracht (*rokuro* „Töpferscheibe, Rolle, Winde“) und daher auch auf Töpferwaren dargestellt.⁴⁰³

Zur Auswahl der Farben, ihrer Bedeutung und Kombination lässt sich leider wenig sagen, da nur die Zeichnung als Material gefunden werden konnte. Das chaotische Treiben und die Betrachtung der restlichen Drucke dieser Serie lassen aber darauf schließen, dass die Farben ausgewogen und bunt über den Holzschnitt verteilt angelegt sein mussten, wie in Bild 3, das diesem überhaupt sehr ähnlich ist im Aufbau, in Holzschnitt 4 oder Druck 7.

Der Aufbau geht dennoch klar aus der Skizze hervor. Kyōsai ist rechts unten im Bild mit seinem Körper zu sehen, sein langer Hals als *rokurokubi* geht von rechts nach links in einer Kurve bis beinahe in die Mitte des Bildes der Malparty. Er scheint von oben einen guten Blick über sein Kunstwerk zu haben. Er hält eine Schale in Händen, in die wohl Sake gefüllt wird, wie bei dem feiernden Mann, der in Bild 7 aus einer ebensolchen Schale trinkt. Andere Monster, beziehungsweise Gäste und Maler bestaunen sein Werk. In den Szenen dahinter, die wieder abwechselnd verrückt positioniert sind und somit Tiefenwirkung in dem Holzschnitt erzeugen, kann man weitere Maldämonen und Monstergäste erkennen, die mit ihrer Leidenschaft, der Kunst, beschäftigt sind.

Warum setzt Kyōsai diesen Druck an die 14. Stelle seiner Serie? Er hat wohl seine Gefängnisstrafe noch nicht ganz psychisch überwunden und verarbeitet, und weil Humor alle Wunden heilen soll, lacht er nun darüber und macht sich eigentlich auf zynische Weise über seine betrunkenen Fauxpas auf den Malpartys lustig. Als Teil der alten Welt und Gegner der Meiji-Reformen, aber harmloser Trunkenbold, Karikaturist und Maler, ist er selbst nun zum *yōkai* geworden, vor allem nachdem er so viel zu hart und sinnlos bestraft wurde.⁴⁰⁴

⁴⁰³ Inokuchi (1971): 549, Oikawa (1996): 178.

⁴⁰⁴ Jordan (1993): 112-115, Botsman (2005): 165-175, Johnson (1994): 193.

4.15 Die Auslese der Schüler -

Okina shachū o atsumete waza no jōge o mitamau no zu nari

翁社中ヲ集テ業ノ上下ヲ見玉ウノ圖なり



405

⁴⁰⁵ Abb. 23: Haga (1994): 17 (Abb.5), siehe auch Oikawa (1996): 303 (Abb.201).

4.15.1 Kommentar zum Bild

Titel der Serie und Nummer: 応需暁齋楽画第十五号 *ōju Kyōsai rakuga dai jū go gō*

„Auf Bestellung Kyōsai Rakuga Nummer 15“

(in großer roter Kartusche rechts oben am Rand)

Titel des Bildes:

翁社中ヲ集テ業ノ上下ヲ見玉ウノ圖なり

Okina shachū o atsumete waza no jōge o mitamau no zu nari

„Das ist ein Bild, das eine Schülergruppe von einem alten Lehrer versammelt und geruht Gutes und Schlechtes in ihren Werken zu sehen“

Beschriftung der Personen (von rechts nach links)

嵐雪 – Ransetsu (in gelber Kartusche), 芭蕉翁 – Bashō *okina*

(in blassrosa Kartusche), 秋色 – Shūshoku 千代能 – Chiyono

(in hellblauen Kartuschen), 其角 – Kikaku (in blassrosa

Kartusche)

Größe: Ōban – Format

Künstler: Kawanabe Kyōsai

Künstlersignatur: Seisei Kyōsai 惺々暁齋 (links in roter Kartusche am Rand)

Erscheinungsdatum: Oktober 1874 (Meiji 7) (kein Datum- und Zensorenstempel direkt auf dem Bild)

Datumsstempel: Hund – Zehn (nicht auf dem Bild)

Verleger: Sawamura Seikichi 沢村屋 清吉 (Name nicht auf dem Bild) nur rundes Verlegersiegel⁴⁰⁶ (links am Rand)

Holzschnitzer: Horigin 彫銀 (rechts unten in blassrosa Kartusche)

Besitz: Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan⁴⁰⁷

Literaturnachweis: Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan Sammlung 2 - 1994: Abbildung 5⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ Newland (2005): 569 (nr. 99), 571.

⁴⁰⁷ Haga (1994): 204.

⁴⁰⁸ Brandl (2010).

4.15.2 Bildbeschreibung

Der Dichter Kikaku 其角 siebt lachend eine Menge von langnasigen kleinen Menschen aus, die wie *tengus* aussehen, lässt sie fallen und der alte Bashō 芭蕉 im Reisegewand sieht mit seiner Brille zu. Daneben kehrt Ransetsu 嵐雪 die durchsiebten kleinen Menschen wie Schmutz mit einem Bambus-Besen weg. Da ist auch ein kleiner Mann, der sich seine lange Nase selbst absägt. Die Dichterinnen Shūshoku 秋色- „Herbstliche Stimmung“ - und Chiyono 千代能 - „1000 Jahre Nō-Spiel“ - zeigen auf die Szene und lächeln.⁴⁰⁹

4.15.3 Interpretation

Das Bild ist entsprechend dem Thema so, dass Takarai Kikaku 宝井 其角, einer der zehn besten aus der Bashō-Gruppe von den zahlreichen Schülern des glänzenden Haiku-Dichters Matsuo Bashō 松尾 芭蕉, diejenigen Schüler, die, obwohl sie nur Schüler sind, ihre Nasen hoch tragen, faul und ohne Talent sind, aussiebt und fallen lässt, und Hattori Ransetsu 服部 嵐雪 kehrt sie mit einem Bambus-Besen auf. Die beiden Frauen, die daneben zusehen, waren Schülerinnen des Kikaku und als weibliche Haiku-Dichterinnen berühmt, zusammen mit Shūshoku 秋色, der Tochter eines Süßigkeiten - Geschäfts in Ōsaka, ist Chiyono 千代能, die in einem Volksschullehrbuch vorkommt mit dem Gedicht „Ziehbrunnen vom Trichterwinde-Pflänzchen umschlungen – ich hole mir das Wasser woanders“. Obwohl es eigentlich unbegabte Schüler sind, werden viele davon angesammelt, und eine Satire um Bashō 芭蕉 gemacht, dessen Lebensunterhalt dies darstellt, überall umher zu ziehen und bei seinen Schülern zu leben, oder hier ist nicht nur die Welt von Haiku-Dichtern gemeint, sondern im Vergleich mit seiner eigenen Welt der Malerei, könnte es auch ein Bild sein, das sich lustig macht über unbegabte Vernarrtheit in etwas, über unbegabte Hobby-Maler beispielsweise.⁴¹⁰

Der Meister der Haiku-Dichtung, Matsuo Bashō 松尾 芭蕉 (1644-1694) hatte viele Schüler. Er lässt einmal seine vier besten Studenten, Kikaku, Ransetsu, Shūshoku und Chiyono, die Arbeiten der anderen Schüler beurteilen. Es gibt ein japanisches Sprichwort, das besagt, dass diejenigen, die arrogant sind, lange Nasen haben. Kyōsai nahm dieses Sprichwort hier

⁴⁰⁹ Brandl (2010l).

⁴¹⁰ Brandl (2010l), Oikawa (1996): 303.

wortwörtlich. Er war selbst ein strenger Kunstkritiker.⁴¹¹ Er fertigte auch viele Drucke an, die Sprichwörter in ihrem wortwörtlichen Sinn darstellen und daher humorvoll werden.⁴¹²

Es gibt im Japanischen die Phrase „ein *tengu* werden“ *tengu ni naru* 天狗になる, was eine Person bezeichnet, die besonders gern angibt, so wie eben die schlechten Schüler auf dem Bild, die ausgesiebt werden sollen.⁴¹³ Die japanischen Fabelwesen namens *tengu* 天狗 sind Bergkobolde, die in tiefen Wäldern leben, rote Gesichter und lange Nasen haben.⁴¹⁴ Die Bezeichnung kommt ursprünglich aus China, wo eine Art Sternschnuppe so genannt wird, die an ein wildes Tier in den Bergen erinnert. In Japan wird dieses Wesen mit einem alten Wort auch als *amatsukitsune* bezeichnet. Manche *tengu* haben lange Schnäbel, andere sind menschenähnlich und haben nur einen Federfächer als Zeichen ihrer Vogelnatur. Es gibt große *tengu* und kleine *tengu*, die auch „Krähen-tengu“ *karasu tengu* 烏天狗 genannt werden. Böartige *tengu* verschleppen Kinder und haben es auf Mönche und Tempel abgesehen, denn sie sind Feinde des Buddhismus. Gutartige *tengu* bringen ihren menschlichen Freunden das Fliegen bei und unterrichten sie in Kampfkünsten wie z.B. den Helden Yoshitsune. Jäger und Bergbewohner verehren *tengu* als Berggottheit. Daher werden sie auch oft mit den *yamabushi* 山伏, den Bergmönchen, die Federfächer tragen, identifiziert. In bildlichen Darstellungen tragen *tengu* die besondere Kleidung der *yamabushi*.⁴¹⁵ Außerdem werden die *tengu* auch mit dem Erwerb von besonderen Fähigkeiten (Schreiben, militärische Künste, ...) assoziiert.⁴¹⁶ Das Bild ist wohl auch inspiriert von der Zusammenarbeit Kawanabe Kyōsais mit dem Autor Mantei Ōga, für den er Bücher illustrierte. Dieser teilt die Leute in seinem *Magobē Kakkeiron* („Magobē, der Sohn von Tarobē, verwaltet das Haus“) in solche, die mit ihren Studien angeben, solche, die studieren und nichts lernen, und solche, die wenigsten von allen, die wirklich studieren und lernen. Er deckt in seinem Werk auf, dass die wirklich weisen Männer nur wenige sind und die Welt voller Angeber und Hochstapler ist.⁴¹⁷

Takarai bzw. Enomoto Kikaku 宝井 其角 (1661-1707) war ein japanischer *haikai*-Dichter (*haikai* wurde in der Meiji-Zeit in Haiku umbenannt)⁴¹⁸ und einer der besten Schüler von

⁴¹¹ Oikawa (1996): 303, Conder (1911): 12-13.

⁴¹² Oikawa (1996): 204.

⁴¹³ Figal (1999): 84.

⁴¹⁴ Osterloh-Gessat (1997): 85.

⁴¹⁵ Lewinsky-Sträuli (1989): 39-40, Figal (1999): 83-86, Ōtō (1970): 693.

⁴¹⁶ Figal (1999): 87.

⁴¹⁷ Oikawa (2011): 209, „Magobē, son of Tarobē, running the house“ - Übersetzung nach Oikawa (2011): 209.

⁴¹⁸ Kobayashi (2006): 154.

Matsuo Bashō, obwohl sein Meister immer sehr streng mit ihm gewesen sein soll. Sein Vater war Arzt in Edo. Er wurde berühmt für die Anthologie *Minashiguri* (虚栗, „die Höhlenkastanie“, 1683). 1686 deklarierte er sich zum unabhängigen *haikai*-Meister.⁴¹⁹ Hattori Ransetsu 服部 嵐雪 (1654-1707) galt ebenfalls als einer seiner besten Schüler.⁴²⁰



421



422

Bashōs Schule publizierte zwei Bücher im Jahr 1680, um ihren Erfolg und den Zusammenhalt unter den Studenten zu demonstrieren. Das erste mit dem Titel „20 einzelne *kasen* Sequenzen von Tōseis Schülern“ *Tōsei montei dokugin nijikkasen* war eine Sammlung von 21 *haikai* Folgen – eine wurde später angehängt, wobei jede Sequenz aus 36 Versen bestand, die von einem Schüler allein geschrieben worden waren, darunter auch solche von Matsuo Bashōs besten Studenten: Kikaku, Sanpū und Ransetsu. Das zweite Buch hieß „*Haikai* Wettbewerbe“ *Haikai awase*. Jeder Wettbewerb bestand aus 50 *hokku* (5:7:5 erster Teil eines *renga* 連歌-Kettengedichts) miteinander verglichen und in Konkurrenz gestellt in 25 Runden.⁴²³

⁴¹⁹ Ueda (1992): 53, 138.

⁴²⁰ Ueda (1992): 53.

⁴²¹ Abb. 24: Ueda (1992): II.

⁴²² Abb. 25: Wikipedia Foundation (2012).

⁴²³ Ueda (1992): 53.

Matsuo Bashō 松尾 芭蕉 (1644-1694), eigentlich Matsuo Munefusa 松雄 宗房 - sein Jugendname war Kinsaku 金作 -, gilt als der bedeutendste Vertreter der japanischen Versform Haiku (5:7:5 Silben, über Naturerlebnis, einen Moment in der Zeit). Bashō und seine Schüler erneuerten diese zunächst spielerische Dichtform und hoben sie in die Sphären ernsthafter Literatur. Bereits im Alter von neun Jahren verfasste er seinen ersten Dreizeiler. Bashō wurde in eine Samuraifamilie Uenos von niedrigem Rang geboren. Trotzdem beschloss er Wanderer zu werden, studierte die Geschichte des Zens und wandte sich klassischer chinesischer Poesie zu. Er lernte bei dem Renga-Meister Kitamura Kigin und verbrachte einige Zeit in Kyōto in einem Kloster, um sich dem Zen-Buddhismus zu widmen. Seine Poesie genoss bald hohes Ansehen, er gründete seine eigene Schule und 1680 besaß er bereits 20 Schüler, die ihm schließlich eine Hütte aus Bananenstauden in Edo errichteten – deshalb auch sein Dichter-Pseudonym (芭蕉庵 *bashō-an*: japanische Faserbananen-Hütte).⁴²⁴ Sein berühmtestes Werk war *Oku no hosomichi* 奥の細道 („Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland“), sein berühmtestes Haiku ist das sogenannte „Frosch-Haiku“.⁴²⁵ Hier das Haiku mit meiner Übersetzung:

古池や	5 <i>furu ike ya</i>	Ein uralter Weiher und
蛙飛び込む	7 <i>kawazu tobikomu</i>	ein Frosch springt gerade hinein
水の音	5 <i>mizu no oto</i>	des Wassers Platschen

Alles Erleben findet im Spiegel der jeweiligen Gegenwart statt und kommt im Nu der Besinnung ins Bewusstsein, was die einzige Wirklichkeit darstellt, die es gibt und gleichzeitig in die Ewigkeit des Lebens blicken lässt. Jede Naturerscheinung ist das im Vergehen sich immer wieder erneuernde Bild der Ewigkeit.⁴²⁶

Er machte Zeit seines Lebens zahlreiche Reisen, die ihn inspirierten. Die Struktur seiner Haiku spiegelt die Einfachheit seiner meditativen Lebensweise, Erfahrung von Pilgerschaft, Vereinsamung und Wertlosigkeit wider. Er vertiefte seinen Zen-Gedanken und verstand Dichtung und Poesie an sich als einen ganz eigenen Lebensstil und begriff sie als Weg zur Erleuchtung,⁴²⁷ als „Verfeinerung des Lebens“ *fūga* 風雅, Weg des Künstlers auf der Suche

⁴²⁴ Dombrady (1996): 123-126, Ueda (1992): 17, 23, 85-86.

⁴²⁵ Ueda (1992): 140-142, Barnhill (2004): 8-9.

⁴²⁶ Ulenbrook (2004): 277-287.

⁴²⁷ Ulenbrook (2004): 277-287, Botsman (2005): 165-169.

nach ewiger Wahrheit in der Natur, der Sehnsucht nach *wabi* 詫び und *sabi* 寂び, bescheidener Einfachheit.⁴²⁸

Das berühmte Frosch-Haiku wurde von folgendem *senryū*⁴²⁹ parodiert, hier meine Übersetzung:

芭蕉翁	5 <i>Bashō-okina</i>	Der alte Bashō
ぽちゃんというと	7 <i>pochan to iu to</i>	als es Platsch macht
立ち止まり	5 <i>tachitomari</i>	steht still

Die Künstler wie auch die Dichter setzten trotz der Zensur und trotz Strafen und Gefängnisaufenthalten die frühere Tradition von humorvollen und kritischen Kommentaren zum Zeitgeschehen fort, wie auch die Zusammenarbeit Kyōsais mit Kanagaki Robun zeigt. Die neue Meiji-Regierung profitierte nämlich von den Reformen und Richtlinien, die das Tokugawa-Shogunat bereits in der Edo-Zeit etablierte hatte.⁴³⁰ Die Meiji-Zeit (1868-1912), Zeit der Expansion, des Nationalismus und des Militarismus, war weder für Poesie, noch für Humor eine allzu günstige Periode, außer als Reaktion auf diese. Die Dichtung ging zurück und es gab keine neuen Humoristen. Erst später in der Taishō- 大正時代 (1912-1926) und Shōwa-Zeit 昭和時代 (ab 1926) gab es eine Steigerung. Die Dichter ahmten die englischen und französischen Romantiker nach. Bei Natsume Sōseki gab es ein paar satirische Momente und Witz kommt auch in vielen Werken Akutagawa Ryūnosukes vor. Aber erst gegen Ende der Meiji-Zeit gab es wieder mehr lustige *senryū*-Gedichte 川柳 (5:7:5, über Persönliches) und humorvolle Literatur und Dichtung nimmt wieder zu.⁴³¹ In vielen *senryū* wird das Bild einer Lebenssituation geboten und das Prinzip, auf dem es beruht, die Moral einer Geschichte, was uns an die Fabeln Aesops erinnert, die ja ebenfalls von Kyōsai in dieser seiner Serie dargestellt werden.⁴³² Die Welt der Dichtung und des Humors liegt also sehr nahe bei der Welt der Kunst.

Kyōsai war ja selbst auch Lehrer und als solcher nahm er scheinbar jeden Schüler an, nicht nur männliche Studenten, die aus der Samurai-Schicht kamen, sondern Männer aus allen Schichten, buddhistische Mönche und auch Frauen, Ausländer, solche, die professionelle Maler werden wollten und auch Hobby-Maler, für die Malen ebenfalls eine Berufung und

⁴²⁸ Ueda (1992): 4, Barnhill (2004): 8-11 und Wuthenow (1994): 8-9.

⁴²⁹ Kobayashi (2006): 154-155.

⁴³⁰ Jordan (1993): 124-126.

⁴³¹ Blyth (1957): 180-181.

⁴³² Blyth (1957): 8-11.

Leidenschaft ist. Diese sollen sogar zahlenmäßig die professionellen Künstler, die bei ihm lernten, übertroffen haben. Während des 19. Jahrhunderts war es durchaus zunehmend üblich auch weibliche Studierende in den Studios aufzunehmen. Also wurden auch Töchter und Frauen der Künstlerfamilien zur Malerei ermutigt und motiviert. Es heißt, dass Kyōsai den Unterrichtsstil individuell an seine Schüler anpasste, aber alle wurden dazu angehalten, einerseits vom lebenden Objekt zu malen (*shasei*) und andererseits von den Vorlagebüchern (*funpon*) - wie es immer Tradition war - abzumalen. Das sogenannte *shasei* unterscheidet sich dabei aber vom westlichen Verständnis, da es darum ging, die lebenden Objekte so lange zu beobachten, bis man sie auswendig wiedergeben konnte und nicht versuchte, sie zu malen, während man sie noch betrachtete.⁴³³ Kyōsais japanische Schüler hatten die Chance durch seine vielen Kontakte zum Westen und die vielen Ausländer, die ihn besuchten, die westliche Malerei zu erforschen⁴³⁴ und neue Eindrücke und Inspiration für ihre Werke zu erhalten, seine westlichen Schüler konnten die japanische Malerei erfahren, ebenfalls neue Ideen entwickeln und ihrer Leidenschaft des Japonismus frönen.⁴³⁵ In seinem Studio soll eine familiäre und entspannte Atmosphäre geherrscht haben. In späteren Jahren – sagt man – habe Kyōsai aber doch Studenten abgelehnt, weil sie, sobald sie ein wenig malen konnten, das Studio verließen, um billige Exportware oder Merchandising zu erzeugen. Er weigerte sich Studenten aufzunehmen, die kein wahres Pflichtgefühl an den Tag legten und sicherlich auch solche, die wie die *tengus* auf dem Bild Gegner des Buddhismus sind.⁴³⁶

Betrachtet man Aufbau und Bildgestaltung des Druckes, so erkennt man die bewährte Technik des Künstlers, die innerhalb dieser Serie immer wieder vorkommt, die wichtigen Personen durch ihre Größe im Vergleich zu den anderen hervorzuheben: Ransetsu, Matsuo Bashō und Kikaku sind eindeutig die prominenten Figuren auf dem Holzschnitt. Danach folgen die beiden Damen, die zwar auf diese Szenerie zeigen und darüber lachen, aber fast ein wenig desinteressiert wirken: Shūshoku und Chiyono. Die Schüler mit den *tengu*-Nasen, die ausgesiebt werden, sind beim Sieb am kleinsten, werden dann aber Richtung Vordergrund fließend bzw. fliegend immer größer, bleiben aber dennoch im Vergleich zu den Hauptpersonen klein in ihrer Statur und Höhe. Ein Schüler auf der rechten Seite versucht sich sogar verzweifelt selbst seine zu lange Nase abzuschneiden.

Die wichtigste Farbe des Holzschnitts ist wohl Grün, welches auch in die Kleidung der namentlich beschrifteten Personen übergeht. Der Druck weist oben wieder den berühmten

⁴³³ Yamaguchi (1987): 106, Conder (1911): V-VI, 8, 30-33.

⁴³⁴ Jordan (2003): 102-103.

⁴³⁵ Jordan (1997): 112-115.

⁴³⁶ Jordan (2003): 108-115, Yamaguchi (1987): 105-107.

schwarzen Rand auf, erzeugt aber kaum Tiefenwirkung, bis auf das Ausbiegen selbst und den Kehrvorgang. Der lebendige Schwung des Besens und die Bewegung des Ausbiegens werden gut in Szene gesetzt durch die nach vorne versetzte Position des Ransetsu, womit die Tiefe eines 3-D Effekts angedeutet wird. Die Figuren weisen wiederum keine Schattierung auf und diesmal auch kaum Plastizität und Schattierung innerhalb ihrer Kleidung. Trotz des vielen Grüns werden rote, blaue und gelbe Akzente gesetzt.

Wiederum macht sich Kyōsai mit einem Druck über die Probleme im Bildungsbereich, in Kunst und Literatur lustig. Er zeigt die alten Herren, die fast wie Schulwarte statt Blätter Schüler aufkehren und eigentlich eine Arbeit machen müssen, die nicht nur unter ihrer Würde ist, sondern auch ziemlich sinnlos und Zeitverschwendung. Eindeutig macht Kyōsai sich über sie lustig, denn er soll keinen Schüler abgewiesen haben. Kyōsai ist doch immer auf der Seite der Monster Japans, die es wegen der Meiji-Regierung nicht geben darf. Wer sind diese lächerlichen alten Kerle, dass sie das Recht haben, in ihrer unendlichen Arroganz *tengus* auszubiegen? Er prangert das Schul- und Bildungssystem an, das so etwas Menschen-, nein Monsterunwürdiges, überhaupt möglich macht. Ist es nicht eher so, dass Schüler und vor allem Studenten, die etwas lieben, dies ohnehin mit größtem Fleiß lernen und auf Zeit und Raum vergessen, wenn es von ihren Lebensumständen her möglich ist? Die anderen, die wirklich Desinteresse an den Tag legen oder merken, dass sie tatsächlich unbegabt oder ungeeignet sind, gehen ohnehin von alleine wieder. Wer hat schon die Lust, sein Leben und seine Zeit unnötig zu verschwenden? So wäre Kyōsais Urteil als verständnisvoller Lehrer.

Wer sind die *tengu* auf dem Bild? Weil *tengus* eben lange Nasen haben wie die Ausländer, werden sie auch in den satirischen Drucken als Symbol für Ausländer verwendet.⁴³⁷ Kyōsai hat aber auch Ausländer als Schüler aufgenommen und sich für die westliche Kunst und Kultur interessiert und begeistert. Könnte es sein, dass Kyōsai hier zu starken, übertriebenen Nationalstolz kritisiert? Die Interpretation, dass die ausländischen Schüler als *tengu* nicht mit den Größen der japanischen Kunst und Literatur mithalten können, halte ich für nicht richtig, weil Kyōsai zwar gerne angibt, aber keinesfalls arrogant wirkt und dafür, dass er seinen Nationalstolz übertreibt, ist er viel zu kritisch gegenüber seinem eigenen Land und auch in seiner Art als Künstler viel zu professionell. Gut ist diese Doppeldeutigkeit wohl aber wieder für seine eigene Sicherheit und seine verspielte Überlegenheit gegenüber den Menschen, die er kritisiert.

Das Bild ist wohl auch so zu verstehen, dass Kyōsai als strenger Kunstkritiker meint, dass es nur wenige gute Haiku-Dichter in seiner Zeit gibt, die sich mit den Größen dieser Kunst

⁴³⁷ Yasumura (2008): 90, Oikawa (1996): 183.

messen könnten, was aber an der Meiji-Regierung liegt und ihren missglückten Reformen und weniger an den *tengu*-Schülern, die ja jung sind und noch nicht so viel Erfahrung haben können. Als Künstler, der für seine Leidenschaft lebt, muss er auch die Mittelmäßigkeit anprangern.

5. Abschließende Interpretation der gesamten Serie und weitere Ergebnisse

Sieht man sich die gesamte Serie im Überblick (Abb. 26, S.137) an, fällt sogleich auf, wie Kyōsai bei manchen Drucken die Bildfläche durch einen Gegenstand oder mit einer Person überschreitet: das geschieht bei Druck 2 mit dem Orang Utan Kyōsai, in Holzschnitt 10 durch die römische Säule und bei Bild 15 durch den Stock eines alten Tattergreises, offensichtlich um den Inhalt des Dargestellten auf lebendige Weise noch zu übertreiben, zu steigern und hervorzuheben.

Betrachtet man nun abschließend noch einmal den komplizierten, fast manieristischen, und pathetischen Aufbau so entdeckt man schnell, dass Kyōsai innerhalb der Variatio in der Serie immer zuerst ein Thema auf einem Druck einführt und es dann in zumindest einem oder mehreren Drucken später noch verfeinert, erweitert, ausbaut oder variiert. Die Variatio findet tatsächlich jeweils auf mehreren Ebenen statt: einerseits die bereits besprochene inhaltliche Ebene, andererseits eine gegenständliche Variatio, das heißt man kann Zitate erkennen, Gegenstände, die auf den Drucken immer wieder auftauchen, und zu guter Letzt noch eine Variatio, was den technischen Aufbau betrifft. All diese verschiedenen Variationen überlappen einander, gehen ineinander über und greifen ineinander. Das macht die Serie insgesamt zu einem besonders lebendigen Betrachtungsmoment, ohne dass es dem Kunstinteressierten zunächst oberflächlich bewusst wird. Er weiß, dass etwas passiert, aber zunächst nicht, was alles genau. Verschiedene Assoziationen werden gleichzeitig auf spannende Art und Weise geweckt. Wie Michael Haneke will auch Kyōsai offensichtlich konzentrieren und nicht zerstreuen und konstruiert minutiös, bis ins letzte Detail, aber gleichzeitig so selbstverständlich, als ob er gar nicht darüber nachdenken müsste, wie eine Serie von Bildern in einem Film, in dem jede Szene selbst wieder zu einem gemalten Bild wird. Die Variatio in all ihren Varianten und möglichen Stilfiguren der bildenden Kunst, die an all die Stilfiguren der Sprache und Literatur erinnern und gleichsam wirken, macht die Serie *Rakuga* enorm lebendig, sodass sie den Betrachter schockiert, fasziniert und im Innersten berührt.



⁴³⁸ Abb. 26: Überblick über die gesamte Serie *Rakuga*

Was Giger für die Welt der düsteren Erotik und des Horrors in der Science Fiction, das ist Frida Kahlo für die Welt des menschlichen Leides zwischen Leben und Tod, das bedeutet Kyōsai für die Welt des Unheimlichen und Übernatürlichen im japanischen Blockdruck.

Das wichtigste Zitat, das innerhalb der Serie auftritt, ist Kyōsai selbst. Er kommt im zweiten Druck als Orang Utan zum Vorschein und stellt seine dämonische Natur zur Schau. Nicht anders ist es im 14. Bild, das leider nur mehr als Zeichnung vorhanden ist, in welchem er wenig überraschend als langhalsiges Malmonster auf einer Monster-Malparty erscheint. Er macht sich damit eindeutig über sich selbst lustig. Es heißt ja, dass derjenige besonders weise sei, der gelernt habe, über sich selbst zu lachen. Im zweiten Druck beobachtet er den Samurai aus der alten Zeit, im 14. hat er bereits den Pinsel in der Hand, das heißt auf der Stirn. Er könnte symbolisch auch auf Bild 6 als Löwe zu sehen sein und in Bild 8 vertreten sein als humorvoller, weiser Mönch, der verprügelt wird, vielleicht sieht er sogar in Bild 11 mit den Augen der Buddha-Statue das Schreckliche.

Skelette als Symbol für das Unheimliche und vor allem den Tod kommen vor in den Bildern 2, 4, 9 und eigentlich auch 11, einem besonders grausamen Abschluss dieses wiederkehrenden Themas, indem praktisch ein aufgerissener, gerade getöteter Mensch abgebildet ist. Auf Bild 2 und 4 ist jeweils ein Skelett zu sehen: das Thema des Todes wird eingeführt. Auf Bild 9 hingegen ist praktisch schon jeder Mensch als Skelett dargestellt, als wandelnder Tod: die Realität des menschlichen Lebens wird direkt in Röntgenaufnahme gezeigt, denn der Tod ist immer allgegenwärtig und unabwendbar, auch wenn wir noch so sehr versuchen ihn zu verdrängen, sei es durch Spiel und Trunk oder auch Brot und Spiele. Druck 11 zeigt den Moment des Todes besonders drastisch: der aufgebrochene Rumpf einer frischen Leiche ist zu sehen, mit Knochen und in Fleisch und Blut. Dies scheint eine extreme Intensivierung des zweiten dagegen beinahe unschuldig anmutenden Holzschnitts zu sein, der noch halb der Welt der Phantasie entspringt und humorvolle und amüsierte Gesichter zeigt. Der Samurai lässt zwar alle erschauern und protzt mit seinem Stolz und seiner Kraft, aber er scheint der Typ von Krieger zu sein, der auch mal ein Auge zudrückt und nicht alles zu ernst nimmt. Im elften Bild ist dagegen nur noch harte Realität zu sehen: Verzweiflung, Hass und Grausamkeit. Kyōsai scheint damit zu fragen: Wenn wir ohnehin schon alle sterben müssen, früher oder später, welchen Sinn macht es dann, unschuldige Menschen zu töten?

Ein weiteres wiederkehrendes Motiv ist der Buddha. Man kann ihn auf Holzschnitt 4 und Bild 11 erkennen. Wieder lässt sich die schon erwähnte Verdüsterungstendenz innerhalb der Serie ausmachen: in Druck 4 erscheint die Buddha-Statue noch recht fröhlich lächelnd, der Shintō-Buddha betet seine Sutren vom Altar herunter auf mehr oder minder aufmerksame Menschen.

Er ist in seiner goldenen Pracht dargestellt und leuchtet kräftig mit goldener Aureole. Interessant ist auch, dass auf diesem Bild mehrere Menschen in der gleichen goldenen, ja heiligen Farbe und mit goldenem Heiligenschein bzw. Nimbus dargestellt sind, zwei davon direkt neben einem Skelett, was uns wiederum zu Bild 11 führt: hier sieht man die Buddha-Statue links im Bild stehen, aber sie steht halb im Schatten und ist bereits mehr dunkel als golden glänzend. Der Heiligenschein ist ein dünner Reifen, der nicht mehr viel Kraft hat. Scheinbar hat das Beten vom Holzschnitt 4 nicht viel Sinn gehabt und nicht viel bewirkt angesichts dessen, was hier in dieser Szene passiert. Man kann den Gesichtsausdruck des Buddhas nicht genau sehen, aber er scheint ernst zu sein und seine betenden Hände scheinen nicht mehr zu beten, sondern fast in ihrer Gestik „Halt!“ auszudrücken. Der Buddha ist eine Steinstatue, die die Ermordung dieses Mannes im Bild nicht verhindern kann.

Auffallend ist das Fass Kenbishi-shu, das in Druck 5 vorkommt und wieder in der Zeichnung von Bild 14 auftaucht. Was die Religion betrifft, kann man es in Zusammenhang bringen mit dem Shintō, denn es dient als Weihegeschenk von vielen japanischen Gottheiten. Kenbishi-shu wurde ursprünglich 1505 in Nada, Präfektur Hyōgo, hergestellt, was in Kōbe liegt. Er ist wohl eine Anspielung auf Kyōsais Vorliebe für Alkohol.

Spannend erscheint auch das Zitat des *tabako-bons*, das sich immer wieder zeigt. Das *tabako-bon* tritt erstmals ganz groß in Druck 6 auf, rechts unten. Darauf steht Sawamura geschrieben, der Name des Verlegers. Raucht Sawamura neben dem trinkenden Kyōsai? Dies soll wohl eine Hommage an den Verleger sein und ist der einzige Druck der Serie, auf dem sein Name in dieser Form geschrieben steht. Hat dieser Holzschnitt eine besondere Bedeutung für Sawamura und Kyōsai? Als nächstes ist das *tabako-bon* in Holzschnitt 7 allenthalben zu sehen bei den Menschen, die sich auf Partys amüsieren. Dann erblickt man es in Druck 8, neben einem der listigen und frechen Füchse, die sich über die fette Kröte lustig machen. Auch in Bild 9 ist es zu entdecken, neben all den Skeletten, die sich dem Spiel und dem Sake-Trinken hingeben. Merkwürdiger Weise ist es nicht zu sehen in Bild 10. Auch da amüsieren sich Menschen auf Partys, aber die arbeitenden Menschen nehmen die weitaus größere Bildhälfte ein. Zuletzt erkennt man es auf dem 14. Bild, dem *shita-e*, auf dem es immer wieder zwischen den Malern und den monsterhaften Besuchern der Malparty zu erspähen ist. Das *tabako-bon* kann man also auf 5 Bildern der Serie sehen, die entweder etwas mit Party zu tun haben, Malerei und Schlaueit. Kommt da etwas von der Einstellung des Malers zum Vorschein, der diesem Gegenstand das Image der Kultiviertheit zuschreibt? Jedenfalls ist es ein Symbol des Amusements. Das Rauchen ist eine typische Aktivität, die im ambivalenten Zwiespalt zu „Carpe diem!“ steht: einerseits drückt es die Melancholie des langsamen,

unaufhaltsamen Todes eines jeden Menschen aus und dessen unbewussten Wunsch zu sterben, seinem – aus seiner Wahrnehmung heraus – in Wahrheit miserablen Leben zu entkommen, einen Tod, den es noch beschleunigt, andererseits ist es das Genussmittel der Menschen, die das Leben angeblich doch eigentlich im Jetzt und Hier möglichst lange genießen möchten. Je mehr man dieses genießt, umso schneller stirbt man jedoch. Vielleicht ist es eine der genialst-gemeinsten und gleichzeitig bösesten Erfindungen der Menschheit, direkt aus der Hölle des Rauches und Feuers kommend. Und doch macht es ganz besonders aufmerksam auf Gefühle der Sinnlosigkeit und auf die Absurdität des Lebens.

Füchse treten in der Serie zweimal auf: einmal im zweiten Bild, als sie schüchtern aber doch den Samurai vor dem Orang Utan Monster Kyōsai durchaus auch ein wenig beschützen, sich aber gleichzeitig fürchten, vor beiden davonlaufen, vor allem aber auch vor dem Tod, und einmal, als sie sich über die Kröte lustig machen, in Bild 8. Sie werden also im Laufe der Serie scheinbar selbstbewusster, frecher, betonen aber auch die Sinnlosigkeit des Lebens, denn weder überleben die Samurai der alten Zeit, noch macht scheinbar die Medizin genug Fortschritte, die Menschen von allen Krankheiten zu heilen. Auch die Füchse scheinen zu sagen: eigentlich macht das Leben keinen Sinn. Außer man hat Humor.

Betrachtet man die Tierdarstellungen innerhalb der Serie insgesamt, so stellt man fest, dass die Vermenschlichung der Tiere im Laufe der Bilder zunimmt. Es beginnt mit Druck 2, in dem die Tiere noch bis auf den Orang Utan mit dem sehr menschlichen Gesichtsausdruck auf natürliche Weise und in ihrer natürlichen Umgebung gezeigt werden. Im vierten Bild kann man ein Pferd und eine Kuh schon in einer ziemlich ungewöhnlichen Situation erkennen und wie Menschen bereits als Verkäufer von Fleischklößchen und buddhistischer Gegenstände. Die Aesop-Drucke 6 und 8 bilden als gemalte Wiedergabe von Fabelgeschichten geradezu den Höhepunkt der Vermenschlichung der Tiere. Im letzteren werden auch viel mehr Tiere menschlich dargestellt als je zuvor.

Sieht man sich die Darstellungen von Monstern, ihre Verteilung innerhalb der Serie und die Inhalte der Drucke an, in welchen sie vorkommen, so stellt man fest, dass sie in Bild 1, 3, 4, 14 und 15 erscheinen. An dieser Stelle hat man den Eindruck, dass etwas Entscheidendes fehlt, um eine bessere Interpretation machen zu können. Bild 1 stellt die Hölle dar, Bild 3 die Schule, Bild 4 das Paradies, Bild 14 eine Monster-Malparty und Bild 15 das Aussieben der *tengus*. Bild 14, in welchem das Publikum verschiedene Künstler vor Ort beurteilen kann, scheint inhaltlich eher in Verbindung mit Bild 15 zu stehen, in welchem die besten Dichter ausgewählt werden. Gegen Ende der Serie macht er plötzlich Aussagen über Dichtkunst und

Malerei, die eng zusammenhängen, gerade in Japan und vor allem und besonders zu dieser speziellen Zeit, in welcher Künstler das geschriebene Wort illustrieren. Die Schule und die Ausbildung bedingen, welche Dichter und Künstler einmal sein werden, um die Augen der Gesellschaft auf ihre Probleme zu lenken oder diese die Welt aus einem anderen Blickwinkel sehen zu lassen. Um jedoch Genaueres in diesem Zusammenhang sagen zu können, müsste man nun die Bilder 12 und 13 zur Hand haben.

Abgesehen von all diesen Zitaten gibt es auch eine Variatio im technischen Aufbau der Bildgestaltung innerhalb der Serie. Am häufigsten findet sich in der Bildgestaltung das, was man eine Dreierkonstellation oder auch Laokoon-Gruppe nennen kann. Kyōsai beschäftigte sich offensichtlich mit verschiedenen westlichen Designs und dem westlichen Bildaufbau in der Kunst und kombinierte diese neuen Ideen kreativ mit der östlichen Malerei und Blockdruckkunst.⁴³⁹ Dies lässt sich in sechs Drucken von den insgesamt 13 Bildern finden, wobei auch hier variiert wird: eine reine Dreierkonstellation findet man in Schnitt 2 und 5, in Bild 6 entdeckt man neben der Dreierkonstellation noch eine vierte wichtige Gestalt, ebenso in Bild 8 (+ kleiner Froschkundin) und dies ebenda sogar zweimal, und im 11. und 15. Bild befinden sich zwei zusätzliche große Personen, einmal im Vordergrund, einmal im Hintergrund. Was hat das zu bedeuten? Die Verbindung zwischen Bild 2 und Bild 5 liegt auch inhaltlich auf der Hand: ein Samurai aus der alten Zeit trotz dem sicheren Tod, und Fudō Myōō sucht in der Zeitung nach einem neuen Job – es steht eine große Veränderung ins Haus und Kyōsai selbst betrachtet sie mit skeptischem und gleichzeitig wahnsinnigem Blick, aber zunächst durchaus belustigt. Bild 6 ist als Aesop-Bild eine hervorstechende Ausnahmesituation in der Mitte der Serie. In der Mitte befindet sich ein großer, verliebter, zahmer Löwe, der präpariert wird für sein neues Leben wie eben auch Japan. Bild 8, das zweite Aesop-Bild, steigert das erste Aesop-Bild, verdoppelt das Thema und bildet gleichzeitig einen Kontrast zwischen West und Ost. Bild 11 und 15 zeigen schon negative Auswirkungen der Reformen: Härte, Grausamkeit, Gleichgültigkeit, auch gegenüber der Religion. Sollte nicht Buddha oder der Glaube an ihn den Trompeter retten? Die Kunst leidet im letzten Bild. Viele schlechte Schüler und Künstler entstehen, die ausgesiebt werden müssen, ein mühsames Unterfangen, während die beiden Dichterinnen im Hintergrund etwas teilnahmslos und desinteressiert, aber belustigt an der Situation wirken.

In sechs Bildern der Serie kann man erkennen, dass der Druck in zwei Hälften geteilt ist und zwei Hauptbilder darstellt: Druck 1, 4, 7, 8, 9 und 10, wobei hier aber die Tendenz bis auf das

⁴³⁹ Jordan (2003): 96-99.

erste Bild dahin geht, dass man jeweils teilen kann von der rechten oberen Ecke zur linken unteren Ecke bei den Drucken 4, 7 und 9. Druck 8 und 10 teilen sich ebenfalls, aber so in zwei Hälften, dass in der Mitte eine Person, bzw. eine Säule steht und sich auf einer Zickzacklinie, auf der sich die restlichen dargestellten Personen zu befinden scheinen, der Blick des Betrachters von hinten nach vorne richtet. In Bild 4 mit Jizō und Buddha und in Bild 9 mit Jigoku Tayū geht es um die Gegenüberstellung von Vergnügen und Glauben, in Bild 7 mit Daikoku und Ebisu eigentlich ebenfalls. Es beginnt harmlos: die Leute horchen dem Buddha-Priester nicht mehr so aufmerksam zu und geben sich westlichen Freuden hin, sie versuchen dem Alltag zu entkommen, feiern Partys und verarmen, solange bis sie nur noch Skelette sind und selbst als solche haben sie keine Heimat und Grabstätte mehr, weil sich niemand mehr an die vorgeschriebenen Riten hält: eine Entwicklung wie in einem bösen Traum. In Druck 8 und 10 scheinen die Menschen, die sich Vergnügungen hingeben, ohne selbst etwas zu schaffen, immer mehr abzunehmen. Es scheint zwar keinen richtigen Sinn zu machen, etwas zu schaffen, aber auch nicht zu feiern. Es ist immer leichter zu feiern und nichts zu tun als in mühsamer Anstrengung zu arbeiten und zu schaffen. Vielleicht ist das Ganze aber für einen Maler wie Kyōsai kein Gegensatz.

Kyōsai liebt es auch wichtige Personen oder Gegenstände in den rechten unteren Teil des Bildes groß zu platzieren. Das kann man in einigen Drucken beobachten: Bild 1, 2, 6, 9, 14 und 15. Besonders deutlich aber wird es, wenn man Holzschnitt 6 und 9 miteinander vergleicht, die ganz parallel konzipiert sind: zunächst grinst die Kurtisane noch listig und selbstbewusst, in der späteren Episode hat sie bereits resigniert.

Die Serie durchzieht das, was man eine Verdüsterung nennen könnte und woraus sich eine Verdüsterungshypothese ergibt. Wie schon erwähnt, überwiegen die Darstellungen der Unterwelt 9:2 (Fabeln) + 2, wobei aber selbst drei Bilder von den neun Bildern (Nr. 4, 7 und 10) eigentlich eine Mischung zwischen der Oberwelt der Menschen und der Unterwelt der Hölle und Dämonen darstellen. Aber auch bei diesen Mischungen ist die Tendenz zu entdecken, dass die Menschenwelt und die Realität nach und nach überhand nehmen. Tiere werden immer vermenschlichter dargestellt und schließlich auch die Monster mit den Menschen-„*tengus*“ in Druck 15. Betrachtet man die Reihenfolge der Bilder, so überwiegen im ersten Teil der Serie die Darstellungen aus der Dämonenwelt, Phantasie und Religion und im zweiten Teil der Serie immer mehr die Menschenwelt und grausame Realität der neuen modernen Meiji-Zeit. Während die Bilder am Anfang der Serie noch von Humor durchzogen sind, werden die Darstellungen immer pessimistischer, negativer und grausamer, der Humor

wird immer zynischer und sarkastischer. Jedes Thema, das zunächst eingeführt wird, wird dann immer intensiver ausgebaut und gesteigert, eine altbewährte Technik in West und Ost, wie bei einer Komödie, einem humoristischen Theaterstück, das zuerst Themen und Humorsituationen einführt und diese dann steigert. Hier findet eine Art negative Steigerung statt, eine Verdüsterung des Humors, die in Zynismus und Sarkasmus mündet. Er stellt vieles in Extremen und maßlosen Übertreibungen dar und tut dies in präziser Genauigkeit. Kyōsai zeichnet also innerhalb seiner Serie die geschichtliche Entwicklung Japans zu seiner Zeit nach: Japan soll die alten Bräuche, seine Religion und seinen Volksglauben, seine Vorstellungen von dem Übernatürlichen, seine Magie und Phantasie und seinen ganzen Zauber der idealisierten alten Zeit aufgeben und in der Realität, Nüchternheit und Rationalität der neuen Zeit von seinem langen Schlummer aufwachen.

Am Schluss, in den letzten beiden Bildern, macht der Künstler noch Aussagen über sich und seine Kunst insgesamt. Er vergleicht Malerei und Dichtung. So wie in der japanischen Sprache in Gedichten mit Doppeldeutigkeiten gespielt wird, so ist es Kyōsais Ehrgeiz dies in der Malerei und im Blockdruck zu perfektionieren. Er fordert den Betrachter geradezu auf wie die Dichter den besten Blockdruckkünstler zu wählen. Wählen Sie natürlich mich, Kyōsai! Aber sollten Sie mich wählen, seien Sie mir bitte nicht böse, wenn es mir doch egal ist, denn ich male bereits auf der nächsten Malparty mein nächstes Bild, wilder und größer als je zuvor! Die Serie der *Rakuga* besteht, besieht man sie in ihrer Gesamtheit, aus einer Zusammenstellung der beliebtesten Motive Kyōsais in einer einzigartigen Kombination und stellt einen der Höhepunkte seines künstlerischen Schaffens dar, in dem er, welches Thema er auch immer einführt, es steigert und ausbaut oder variiert. Die Serie ist kunstvoll und lebendig aufgebaut und sucht immer wieder neue Spannung im Betrachter zu erregen.

6. Resümee

Für die Serie der *Rakuga* bot Kyōsai wirklich alles auf, was er an malerischem Können einzubringen vermochte: besonders deutlich kann man erkennen, wie er die westliche Malerei in seinen Bildern verwendete, inhaltlich indem er plötzlich westliche Gegenstände, Kleidung, neue technische Errungenschaften als Akzente oder Reizmittel der typischen Welt des alten Edo, seiner Religion und Kultur gegenüberstellte, technisch, indem er den ganzen Druck ausfüllte und wenig freien Platz ließ, ungewöhnliche Perspektiven verwendete oder seine Studien der menschlichen Anatomie und westlichen Kunst konkret anwandte. Den Stil Kuniyoshis imitierte er insofern technisch, als dass er den Figuren eine Schattierung und

besondere Plastizität einhauchte, und inhaltlich dadurch, dass er Gestalten des Übernatürlichen aus der japanischen Mythologie und Religion verwendete. Diese Figuren setzt er durch sein Studium der japanischen Bühnenkunst so gekonnt auf den Drucken in Szene, dass sie beinahe bei der Betrachtung lebendig zu werden drohen. Der alten japanischen Malkunst der Kanō-Schule erweist er Ehre, wenn er Stellen ganz offen und frei und das Dargestellte keine Schatten werfen lässt oder den altbewährten Kanon einer buddhistischen Figur bis zu einem gewissen Grad einhält.

Der beißend satirische Humor der Karikaturen seiner Serie *Rakuga* ergibt sich daraus, dass er die Japaner mit Monstern, Gespenstern, Skeletten und Figuren der japanischen Unterwelt ersetzt, die nichts mit einem Telegraphenmast, einer römischen Säule, einer *Shinbun-zasshi*, der westlichen Kleidung, Moral, Kultur oder Gesetzen anfangen können. Die scharfe Kritik, die Kyōsai übt, ist, dass die Maßnahmen der Regierung zur Modernisierung nicht gut greifen, zu schnell und unüberlegt passieren und schlussendlich auf Kosten der eigenen Bevölkerung und der japanischen Tradition gehen.

Meiner Meinung nach war er nicht grundsätzlich gegen Modernisierung. Wer freut sich nicht über einen plötzlichen Telegraphen und neue Möglichkeiten der Kommunikation? Dennoch war er wohl immer ein kritischer Mensch, was auch gut ist. Man kann und soll nicht alles einfach annehmen, ohne es zu hinterfragen. Was ihn aber zu einem starken Gegner der Bunmei-Kaika-Bewegung und der Meiji-Regierung machte, war sein unnötiger und sicherlich schrecklicher Gefängnisaufenthalt, der einen Mensch verändern muss. Trotzdem blieb er dem Westen gegenüber aufgeschlossen, denn er hatte viele westliche Freunde und außerdem ein großes Interesse und eine besondere Begeisterung für die westliche Kunst.

Die spezielle Aufmerksamkeit, die er der Religion und Philosophie widmete, seine Gedanken über Leben und Tod münden in der Ironie des Schicksals, dass er durch seinen eigenen übermäßigen Alkoholgenuss nicht nur eingesperrt, sondern schließlich daran gestorben ist. Vieles, das uns schadet, verursachen wir scheinbar selbst. Wie kann man sein Leben sinnvoll nutzen?

Durch das Betrachten einer fremden Kultur und das Erlernen einer neuen, fremden Sprache stellt man auch die eigene Kultur in Frage und sieht sie aus einem neuen interessanten Blickwinkel, der das Selbstverständliche wieder zum Besonderen macht. Ist man anfangs davon überzeugt, die fremde Kultur sei in ihrem Wesen doch recht anders, merkt man bei genauerer Betrachtung, dass dies nur oberflächlich gesehen so ist, und dass es in Wahrheit mehr Gemeinsamkeiten gibt als Trennendes. Interessanter Weise ähneln viele Geschichten

der japanischen Mythologie den Geschichten der griechisch/römischen, das heißt ursprünglichen, europäischen Mythologie. Wenn Izanagi aus Liebe zu seiner Frau Izanami in die Unterwelt steigt, wird man unwillkürlich an Ovids Orpheus und Eurydike erinnert. Die Geschichte um die drei Gottheiten, die Dinge schaffen und dann den Mönch darum bitten, das Beste davon auszuwählen, erinnert stark an das Paris-Urteil. Das muss auch Kyōsai bewusst gewesen sein, als er die Fabeln Aesops in seine Drucke einbaute und für seine Zwecke verwendete. Das Problem ist nicht, wie ähnlich oder unterschiedlich West und Ost tatsächlich sind. Das Problem der Modernisierung ist, welche Geschichten man gegenüberstellt, und ob diese die richtigen Beispiele sind, um daraus aus den Fehlern des anderen zu lernen.

Betrachtet man die Vielfalt der Gestaltungsweise und die thematisch-inhaltliche Tiefe der in der Serie gezeigten Motive so wird schnell klar, wie begabt Kyōsai als Künstler gewesen sein muss. Er war sich sicherlich in vielerlei Hinsicht selbst nicht seines Genies gewahr, mit dem er durch seinen Intellekt bewusst konstruierte, aber ebenso durch sein Temperament, seine Begeisterung und Leidenschaft unbewusst Spektakuläres und Außergewöhnliches schuf. Gerade diese Kombination aus hartem Training und wildem Zufall machen die besondere Lebendigkeit der Bilder aus, die uns bis heute sowohl mit Weisheit belehren, als auch durch ihren Humor begeistern. Kyōsai hat wissentlich oder unwissentlich ein Werk geschaffen, das nicht nur ein humoristisches Meisterwerk ist, kritisch Probleme der Zeit aufzeigt und die Situation Japans beleuchtet, sondern auch philosophisch im Denken eines jeden Menschen das Innerste, Wertvollste und Wesentlichste berührt und zu einer neuen Erkenntnis führt über das Leben und die Welt und dies nicht nur in Asien, denn durch seinen eigenen künstlerischen Synkretismus von West und Ost ist seine Botschaft universell verständlich.

7. Bibliographie

7.1 Literaturverzeichnis

Addiss, Stephen

1985a “Supernatural Art of Japan.”, *Orientalia* 16:6, 18-29.

1985b *Japanese Ghosts and Demons: Art of the Supernatural*. New York: George Braziller.

Antoni, Klaus

1988 *Miwa – Der heilige Trank. Zur Geschichte und religiösen Bedeutung des alkoholischen Getränks (Sake) in Japan*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden.

Barnhill, David Landis

2004 *Bashō's Haiku. Selected Poems by Matsuo Bashō*. New York: State University of New York Press.

Blyth, Reginald Horace

1957 *Japanese Humour*. Tōkyō: Japan Travel Bureau.

Botsman, Daniel V.

2005 *Punishment and Power in the Making of Modern Japan*. Princeton: Princeton University Press.

Brandl, Noriko

2010a „Kyōsai Rakuga 11036-01. Jigoku no bunmei kaika.“, Sepp Linhart *Ukiyo-e Karikaturen 1842-1905. FWF Datenbank*. (10.07.2012)

「暁斎楽画・11036-01・地獄の文明開化」 セップ リンハルト:

『浮世絵木版画の風刺画・1842年-1905年・FWF データベース』

<http://kenyuu.eas.univie.ac.at/karikaturen/detail.asp?docid=1338&lang=j&first=1>

2010b „Kyōsai Rakuga 11036-02. Sakakibara Kenkichi yama naka yūkō no zu.“, Sepp Linhart, *Ukiyo-e Karikaturen 1842-1905. FWF Datenbank*. (10.07.2012)

「暁斎楽画・11036-02・榊原健吉山中遊行之圖」 セップ リンハルト:

- 『浮世絵木版画の風刺画・1842年-1905年・FWFデータベース』
<http://kenkyuu.eas.univie.ac.at/karikaturen/detail.asp?docid=1339&lang=j&first=1>
- 2010c „Kyōsai Rakuga 11036-03. Bakebake gakkō.“, Sepp Linhart, *Ukiyo-e Karikaturen 1842-1905. FWF Datenbank*. (10.07.2012)
 「暁斎楽画・11036-03・化々学校」 セツプ リンハルト:
 『浮世絵木版画の風刺画・1842年-1905年・FWFデータベース』
<http://kenkyuu.eas.univie.ac.at/karikaturen/detail.asp?docid=1340&lang=j&first=1>
- 2010d „Kyōsai Rakuga 11036-04. Bukkyōkai no tenshoku sawagi.“, Sepp Linhart, *Ukiyo-e Karikaturen 1842-1905. FWF Datenbank*. (10.07.2012)
 「暁斎楽画・11036-04・仏教界の転職さわぎ」 セツプ・リンハルト:
 『浮世絵木版画の風刺画・1842年-1905年・FWFデータベース』
<http://kenkyuu.eas.univie.ac.at/karikaturen/detail.asp?docid=1341&lang=j&first=1>
- 2010e „Kyōsai Rakuga 11036-05. Fudō Myōō kaika.“, Sepp Linhart, *Ukiyo-e Karikaturen 1842-1905. FWF Datenbank*. (10.07.2012)
 「暁斎楽画・11036-05・不動明王開花」 セツプ リンハルト:
 『浮世絵木版画の風刺画・1842年-1905年・FWFデータベース』
<http://kenkyuu.eas.univie.ac.at/karikaturen/detail.asp?docid=1342&lang=j&first=1>
- 2010f „Kyōsai Rakuga 11036-06. Isoho-monogatari dai ichi no maki nijūkyū maime ni iwaku – Shishi renbo banashi.“, Sepp Linhart, *Ukiyo-e Karikaturen 1842-1905. FWF Datenbank*. (10.07.2012)
 「暁斎楽画・11036-06・伊蘇普物語第一之卷二十九枚目に曰く獅子恋慕話」 セツプ リンハルト: 『浮世絵木版画の風刺画・1842年-1905年・FWFデータベース』
<http://kenkyuu.eas.univie.ac.at/karikaturen/detail.asp?docid=1343&lang=j&first=1>
- 2010g „Kyōsai Rakuga 11036-07. Hinbuku degawari no zu.“, Sepp Linhart, *Ukiyo-e Karikaturen 1842-1905. FWF Datenbank*. (10.07.2012)
 「暁斎楽画・11036-07・貧福出替り之圖」 セツプ リンハルト:
 『浮世絵木版画の風刺画・1842年-1905年・FWFデータベース』
<http://kenkyuu.eas.univie.ac.at/karikaturen/detail.asp?docid=1344&lang=j&first=1>
- 2010h „Kyōsai Rakuga 11036-08. Isoho-monogatari no uchi – Gama no baiyaku banashi.“, Sepp Linhart, *Ukiyo-e Karikaturen 1842-1905. FWF Datenbank*. (10.07.2012)

- 「暁斎楽画・11036-08・伊蘇普物語之内 蝦蟇ノ賣樂話」
セップ リンハルト: 『浮世絵木版画の風刺画・
1842年-1905年・FWFデータベース』
<http://kenkyuu.eas.univie.ac.at/karikaturen/detail.asp?docid=1345&lang=j&first=1>
- 2010i „Kyōsai Rakuga 11036-09. Jigoku-dayū gaikotsu no yūgi o yume ni miru zu.“,
Sepp Linhart, *Ukiyo-e Karikaturen 1842-1905. FWF Datenbank*. (10.07.2012)
「暁斎楽画・11036-09・地獄太夫がいこつの遊戯ヲゆめニ見る図」
セップ リンハルト: 『浮世絵木版画の風刺画・
1842年-1905年・FWFデータベース』
<http://kenkyuu.eas.univie.ac.at/karikaturen/detail.asp?docid=1346&lang=j&first=1>
- 2010j „Kyōsai Rakuga 11036-10. Shinbō.“, Sepp Linhart, *Ukiyo-e Karikaturen 1842-1905. FWF Datenbank*. (10.07.2012)
「暁斎楽画・11036-10・しんぼふ」 セップ リンハルト:
『浮世絵木版画の風刺画・1842年-1905年・FWFデータベース』
<http://kenkyuu.eas.univie.ac.at/karikaturen/detail.asp?docid=1347&lang=j&first=1>
- 2010k „Kyōsai Rakuga 11036-11. Aru rappa no mono toriko ni natte“, Sepp Linhart,
Ukiyo-e Karikaturen 1842-1905. FWF Datenbank. (10.07.2012)
「暁斎楽画・11036-11・或る喇叭の者とりこになって」
セップ リンハルト: 『浮世絵木版画の風刺画・
1842年-1905年・FWFデータベース』
<http://kenkyuu.eas.univie.ac.at/karikaturen/detail.asp?docid=1348&lang=j&first=1>
- 2010l „Kyōsai Rakuga 11036-15. Okina shachū o atsumete waza no jōge o mitamau
no zu nari“, Sepp Linhart, *Ukiyo-e Karikaturen 1842-1905. FWF Datenbank*.
(10.07.2012)
「暁斎楽画・11036-15・翁社中ヲ集テ業ノ上下ヲ見玉ウノ圖なり」
セップ リンハルト: 『浮世絵木版画の風刺画・
1842年-1905年・FWFデータベース』
<http://kenkyuu.eas.univie.ac.at/karikaturen/detail.asp?docid=1349&lang=j&first=1>
- Casal, U.A.
1958 “Magic Vengeance in Old Japan.”, *Asiatische Studien* 10, 114-129.

Clark, Timothy

1993 *Demon of Painting. The Art of Kawanabe Kyōsai*. London: British Museum Press.

1996 “Kyōsai, Anderson, Morrison.” Shigeru Oikawa (Hg.): *Kawanabe Kyōsai. Kyōsai no giga kyōga ten. Comic Genius*. Tōkyō: Tōkyō Shinbun, 45-47.

クラーク ティモシー

1996 「暁斎、アンダソン、モリソン」茂及川:『河鍋暁斎の戯画狂画展』東京:東京新聞、41-44.

Conder, Josiah

1911 *Paintings and Studies by Kawanabe Kyōsai*. Tōkyō: Maruzen kabushiki kaisha. (Albertina Lesesaal bzw. Link von Baxley George C.)

http://www.baxleystamps.com/litho/ogawa/conder_1911.shtml (25.07.2012)

Davis, Jessica Milner

2006 *Understanding Humor in Japan*. Detroit: Wayne State University Press.

Dombrady, G.S.

1996 *Issa. Mein Frühling*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Dürrenmatt, Friedrich

1986 *Die Physiker. Eine Komödie in zwei Akten. Neufassung 1980*. Zürich: Diogenes.

Duus, Peter

2001 “Presidential Address: Weapons of the Weak, Weapons of the Strong – The Development of the Japanese Political Cartoon.” *Journal of Asian Studies*. Vol. 60, No. 4: 965-997.

Fahr-Becker, Gabriele

2000 *Japanische Farbholzschnitte*. Köln: Taschen.

Figal, Gerald

1999 *Civilization and Monsters. Spirits of Modernity in Meiji Japan*. Durham / London: Duke University Press.

Fister, Pat

1985 "Tengu, the Mountain Goblin", Stephen Addiss (Hg.): *Japanese Ghosts and Demons: Art of the Supernatural*. New York: George Braziller, 103-112.

Formanek, Susanne

2004a „Introduction“, Susanne Formanek (Hg.): *Practicing the Afterlife: Perspectives from Japan*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 7-48.

2004b „Paradise-and-Hell-Metaphors in Edo Gesaku Literature“, Susanne Formanek (Hg.): *Practicing the Afterlife: Perspectives from Japan*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 319-343.

2005 *Written texts - visual texts. Woodblock printed media in early modern Japan*. Amsterdam: Hotei Publications.

2010 Vortragsmanuskript „Gewalt diesseits und jenseits: Zur Entwicklung der buddhistischen Höllenvorstellungen in Japan.“, Lambert Schmidhausen (Hg.), *Gewalt und Gewaltlosigkeit im Buddhismus. Band 10*. Universität Hamburg: Asien-Afrika Institut – Abteilung für Kultur und Geschichte Indiens und Tibets. http://www.buddhismuskunde.uni-hamburg.de/fileadmin/pdf/digitale_texte/Bd10-K07Formanek.pdf (18.08.2011)

Formanek, Susanne und Sepp Linhart

1995 *Buch und Bild als gesellschaftliche Kommunikationsmittel in Japan einst und jetzt*. Wien: Literas.

Formanek, Susanne und William R. LaFleur

2004 *Practicing the Afterlife: Perspectives from Japan*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Forrer, Matthi

1996 "Kawanabe Kyōsai as a humoristic artist", Shigeru Oikawa (Hg.): *Kawanabe Kyōsai. Kyōsai no giga kyōga ten. Comic Genius*. Tōkyō: Tōkyō Shinbun, 62-71.

フォーラー マティ

1996 「ユーモア絵師としての暁斎」 茂及川: 『河鍋暁斎の戯画狂画展』 東京: 東京新聞、48-61.

Foster, Michael Dylan

2009 *Pandemonium and Parade: Japanese Monsters and the Culture of Yōkai*.
Berkeley: University of California Press.

Fujita Kōtatsu

1969 „Daikokuten“, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 11*. Tōkyō:
Shōgakukan, 339-340.

藤田 宏達

1969 「大黒天」相賀徹夫編: 『大日本百科事典 1 1』東京:
小学館、339-340.

Georges, Karl Ernst

2004 „Lateinisch-Deutsch. Deutsch-Lateinisch“, *Digitale Bibliothek (Band 69)*. Berlin:
Directmedia Publishing GmbH (CD-Rom).

Goldman, Israel

1988 „On Kyosai’s Caricature“, Shigeru Oikawa (Hg.): *Kyōsai no giga*. Tōkyō: Tōkyō
shoseki kabushiki kaisha, 178-179.

Graf, Oskar

1925 *Japanisches Gespensterbuch*. Stuttgart: Deutsche Union.

Guimet, Émile Étienne

1883 *Promenades Japonaises*. Paris: Charpentier.

Haga Tōru und Hashimoto Shūhei

1994 *Kawanabe Kyōsai gashū Vol.2. Hanga, hanpon, sashi-e*. Tōkyō: Rikuyōsha.

芳賀 徹・橋本 周平

1994 『河鍋曉斎画集 2. 版画・版本・挿絵』東京: 六耀社.

Hammitzsch, Horst

1981 *Japan Handbuch*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

Hardacre, Helen und Adam L. Kern (Hg.)

1997 *New directions in the study of Meiji Japan*. Leiden, New York, Köln: Brill.

Hashiyama Takashi

1980 *Ukiyo-e de miru bakumatsu Meiji bunmei kaika*. Tōkyō: Kōdansha.

端山 孝

1980 『浮世絵で見る幕末明治文明開化』東京：講談社。

Hausrath, August

1940 *Aesopische Fabeln*. München: Ernst Heimeran Verlag.

1956 *Corpus fabularum Aesopicarum. Volumen prius. Fabulae Aesopicae soluta oratione conscriptae. Fasciculus alter*. Leipzig: Teubner.

Hirai Shunei und Ōtō Tokihiko

1969 „Jizō Bosatsu“, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica* 8. Tōkyō: Shōgakukan, 539-540.

平井 俊栄・時彦 大藤

1969 「地蔵菩薩」相賀徹夫編：『大日本百科事典ジャポニカー8』東京：小学館、539-540。

Hirai Shunei

1970 „Fūjin“, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica* 15. Tōkyō: Shōgakukan, 418.

平井 俊栄

1970 「風神」相賀徹夫編：『大日本百科事典ジャポニカー15』東京：小学館、418。

Hofmann, Alexander

1997 „Kawanabe Kyōsai“, Elke Osterloh-Gessat (Hg.): *Kawanabe Kyōsai. Der größte jetzt lebende japanische Maler. Bilder aus der Sammlung Erwin von Baelz*. Bietigheim-Bissingen: Stadtmuseum Hornmoldhaus, 13-17.

Ihara Yūichi

1996 *Edo no yūmoa*. Tōkyō: Kindai Bungeisha.

伊原 勇一

1996 『江戸のユーモア』 東京: 近代文芸社.

Illerbrunn, Kurt

2010 *The Japanese Political Cartoon. Development and Decline.* Oxford: University of Oxford.

<http://www.ualberta.ca/~illerbru/images/illerbrunj.pdf> (13.01.10)

Inokuchi Shōji

1968 „Onibi“, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 3.* Tōkyō: Shōgakukan, 599.

1970 „Binbōgami“, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 15.* Tōkyō: Shōgakukan, 372.

1971 “Rokurokubi”, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 18.* Tōkyō: Shōgakukan, 549.

井之口 章次

1968 「鬼火」相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー3』 東京: 小学館、599.

1970 「貧乏神」相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー15』 東京: 小学館、372.

1971 「ろくろ首」相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー18』 東京: 小学館、549.

Irmscher, Johannes

1991 *Antike Fabeln.* Berlin: Aufbau Verlag.

Isao Toshihiko und Segi Shinichi

2000 *Utagawa Kuniyoshi ichimon no zenboten. Kuniyoshi kara Kyōsai, Kunitoshi, Kiyokata e.* Asahikawa: Hokkaidōritsu Asahikawa Bijutsukan.

憲 俊彦・瀬木 慎一

2000 『歌川国芳一門の全貌展・国芳から暁斎、芳年、清方へ』 旭川: 北海道立旭川美術館.

Ishikawa Junichi

1997 *Yūrei no shōtai. Nihon no shikisai.* Tōkyō: Heibonsha.

石川 順一

1997 『幽霊の正体・日本の色彩・連載8』東京: 平凡社.

Isonokami Gaiō

1969 “Gozu, Mezu”, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 7.* Tōkyō: Shōgakukan, 440.

石上 害応

1969 「牛頭、馬頭」相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー7』東京: 小学館、440.

Iwasaka Michiko und Barre Toelken

1994 *Ghosts and the Japanese. Cultural Experience in Japanese Death Legends.* Logan, Utah: Utah State University Press.

Johnson, Scott und Yamaguchi Seiichi

1994 “From Aesop to Isoppu”, Haga Tōru (Hg.): *Kawanabe Kyōsai gashū Vol.2. Hanga, hanpon, sashi-e.* Tōkyō: Rikuyōsha, 198-203.

ジョンソン スコット・山口 静一

1994 「イソップから伊蘇普まで」芳賀徹: 『河鍋暁斎画集2. 版画・版本・挿絵』東京: 六耀社、190-197.

Jordan, Brenda G.

1985 “The Trickster in Japan: Tanuki and Kitsune”, Stephen Addiss (Hg.): *Japanese Ghosts and Demons: Art of the Supernatural.* New York: George Braziller, 129-137.

1993 *Strange Fancies and Fresh Conceptions: Kyōsai in an Age of Conflict.* Phil. Diss. University of Kansas.

1997 “Flowers in the Dawn: Kawanabe Kyōsai and the Search for Modernity.”, Helen Hardacre (Hg.): *New Directions in the Study of Meiji Japan.* Leiden: Brill, 108-125.

1998 “Education in the Kanō school in the nineteenth-century Japan: Questions about

- the copybook method.”, John Calhoun Singleton (Hg.): *Learning in Likely Places: Varieties of Apprenticeship in Japan*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 45-68.
- 2007 “Potentially Disruptive: Censorship and the Painter Kawanabe Kyōsai.”, Hiroshi Nara (Hg.): *Inexorable Modernity: Japan’s Grappling with Modernity in the Arts*. Lanham: Lexington Books, 17-49.
- Jordan, Brenda G. und Victoria Weston
- 2003 *Copying the Master and Stealing His Secrets. Talent and Training in Japanese Painting*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- Kamii Monshō
- 2008 „Kyōsai wa jigoku o dō miteiruka“, Yasumura Toshinobu (Hg.): *Kawanabe Kyōsai. Kisō no tensai eshi*. Tōkyō: Heibonsha, 70-71.
- 神居 文彰
- 2008 「暁斎は地獄をどう見ているか」安村敏信編: 『河鍋暁斎・奇想の天才絵師』 東京: 平凡社、70-71.
- Kanaoka Shūyū
- 1970 „Fudō Myōō“, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 15*. Tōkyō: Shōgakukan, 642-643.
- 1970 「不動明王」相賀徹夫編: 大日本百科事典ジャポニカー15. 東京: 小学館、642-643.
- Kanbara Shunichi
- 1970 „Hikigaeru“, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 15*. Tōkyō: Shōgakukan, 114.
- 1970 「ヒキガエル」相賀徹夫編: 大日本百科事典ジャポニカー15. 東京: 小学館、114.
- Kano Hiroyuki und Kawanabe Kusumi
- 2010 *Hankotsu no gaka Kawanabe Kyōsai*. Tōkyō: Shinchōsha.
- 狩野 博幸・河鍋 楠美
- 2010 『反骨の画家河鍋暁斎』東京: 新潮社.

Kawanabe Kyōsai

1880 *Ehon taka kagami*. Tōkyō: Nakamura Sasuke.

河鍋 暁齋

1880 『絵本鷹鑑』 東京: 中村佐助.

Kleine, Christoph

2004 „Rebirth and Immortality, Paradise and Hell – Conflicting Views of the Afterlife in Ancient Japan“, Susanne Formanek und William LaFleur (Hg.): *Practicing the Afterlife: Perspectives from Japan*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 63-98.

2011 *Der Buddhismus in Japan*. Tübingen: Mohr Siebeck.

Kobayashi Masashi

2006 „Senryū: Japan’s Short Comic Poetry“, Jessica Milner Davis (Hg.): *Understanding Humor in Japan*. Detroit: Wayne State University Press, 153-177.

Kobayashi, Tadashi (Hg.)

1998 *Ukiyo-e no rekishi*. Tōkyō: Bijutsu shuppansha.

小林 忠 (監修)

1998 『浮世絵の歴史』 東京: 美術出版社.

Kojima Yoshiyuki

1968 “Kitsune”, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 5*. Tōkyō: Shōgakukan, 458.

1971a “Mogura”, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 17*. Tōkyō: Shōgakukan, 456.

1971b “Raion”, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 18*. Tōkyō: Shōgakukan, 115.

小島 瓊禮

1968 「狐」相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー 5』 東京: 小学館、458.

1971a 「モグラ」相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー 17』 東京: 小学館、456.

1971b 「ライオン」相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー 18』 東京: 小学館、115.

Kondo Eiko

1980 *Japanische Gespenster. Holzschnitte, Alben und Handzeichnungen des 18. und 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Felix Tikotin.* Köln: Museum für Ostasiatische Kunst.

Kondō Yoshihiro

1968 „Oni“, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 3.* Tōkyō: Shōgakukan, 594-595.

近藤 喜博

1968 「鬼」相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー3』東京: 小学館、594-595.

Konishi Shirō

1977 *Bunmei kaika.* Band 6. *Nishiki-e Bakumatsu Meiji no rekishi.* Tōkyō: Kōdansha.

小西 四郎

1977 『文明開化・錦絵幕末明治の歴史6』東京: 講談社.

Kuroda Hideo

2004 „The Kumano kanshin jikkai mandara and the Lives of the People in Early Modern Japan“, Susanne Formanek und William LaFleur (Hg.): *Practicing the Afterlife: Perspectives from Japan.* Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 101-120.

Küster, Christian Ludwig

1970 *Illustrierte Aesop-Ausgaben des 15. und 16. Jahrhunderts.* Hamburg: Diss.

Lachawitz, Günter

1999 *Einführung in die griechische Sprache.* Wien: Wilhelm Braumüller.

Law, Bimala Churn

1998 *Heaven and hell in Buddhist perspective.* Delhi: Pilgrims Books.

Lewinsky-Sträuli, Marianne

1989 *Japanische Dämonen und Gespenster – Geschichten aus zwölf Jahrhunderten.*
München: Eugen Diederichs Verlag.

Leyen, F. von der

1985 *Japanische Märchen, Fabeln, Sagen und Gespenstergeschichten.* Essen: Magnus
Verlag.

Lewin, Bruno

1995 *Kleines Lexikon der Japanologie. Zur Kulturgeschichte Japans.* Wiesbaden:
Harrassowitz Verlag.

Lillywhite, Jamie und Akira Y. Yamamoto

1985 “Snakes, Serpents, and Humans”, Stephen Addiss (Hg.): *Japanese Ghosts and
Demons: Art of the Supernatural.* New York: George Braziller: 139-151.

Linhart, Sepp

2004 „Hell and its Inhabitants in Ukiyoe Caricatures of the Late Tokugawa and the
Early Meiji Period“, Susanne Formanek und William LaFleur (Hg.): *Practicing
the Afterlife: Perspectives from Japan.* Wien: Verlag der österreichischen
Akademie der Wissenschaften, 345-362.

2007 ”Ukiyo-e Karikaturen 1842-1905. FWF Datenbank.“

<http://univie.ac.at/karikaturen> (21.06.2012)

2007 『浮世絵木版画の風刺画・1842年-1905年・FWF データベース』

<http://univie.ac.at/karikaturen> (21.06.2012)

Linhart, Sepp und Noriko Brandl (Hg.)

2011 *Ukiyo-e Caricatures.* Wien: Abteilung Japanologie Institut Ostasienwissenschaften
Universität Wien.

Matsunaga, Daigan und Alicia Matsunaga

1972 *The Buddhist concept of hell.* New York: Philosophical Library.

May, Ekkehard

2005 “Books and Book Illustration in Early Modern Japan”, Susanne Formanek und

Sepp Linhart (Hg.): *Written Texts – Visual Texts. Woodblock-printed Media in Early Modern Japan*. Amsterdam: Hotei Publishing, 25-46.

Mayer, Fanny Hagin

1973 *Asian Folklore and Social Life Monographs. Vol. 50. Introducing the Japanese folk tales. Studies, essays and an annotated bibliography*. Tōkyō: The Orient Cultural Service, The Chinese Association for Folklore.

Meech-Pekarik, Julia

1987 *The world of the Meiji print. Impressions of a new civilization*. New York, Tōkyō: Weatherhill.

Mitani Eiichi

1968 „Oni“, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 3*. Tōkyō: Shōgakukan, 595.

1971 „Rashōmon no oni“, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 18*. Tōkyō: Shōgakukan, 156.

三谷 栄一

1968 「鬼」相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー 3』東京: 小学館、595.

1971 「羅生門の鬼」相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー 18』東京: 小学館、156.

Naumann, Nelly

2004 „Death and Afterlife in Early Japan“, Susanne Formanek und William LaFleur (Hg.): *Practicing the Afterlife: Perspectives from Japan*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 51-62.

Newland, Amy Reigle (Hg.)

1999 *Toyohara Kunichika. Time present and time past. Images of a forgotten master*. Leiden: Hotei Publications.

2005 *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints. Volume 2*. Amsterdam: Hotei Publishing.

Nickel, Rainer

2005 *Äsop Fabeln. Griechisch – Deutsch.* Düsseldorf: Artemis und Winkler.

Oikawa Shigeru

1992 *Kyōsai no giga.* Tōkyō: Tōkyō shoseki.

1996 *Kawanabe Kyōsai. Kyōsai no gika kyōga. Comic Genius.* Tōkyō: Tōkyō Shinbunsha.

1999 „Kawanabe Kyōsai and Toyohara Kunichika”, Amy Reigle Newland (Hg.), *Toyohara Kunichika. Time present and time past. Images of a forgotten master,* Leiden: 39-50.

2011 „The Caricatures of Kawanabe Kyōsai in the Works of Mantei Ōga”, Sepp Linhart (Hg.), *Ukiyo-e Caricatures,* Wien: 203-220.

及川 茂

1992 『暁斎の戯画』 東京: 東京書籍.

1996 『河鍋暁斎・暁斎の戯画・狂画』 東京: 東京新聞社.

Osterloh-Gessat, Elke

1997 *Kawanabe Kyōsai. Der größte jetzt lebende japanische Maler. Bilder aus der Sammlung Erwin von Baelz.* Bietigheim-Bissingen: Stadtmuseum Hornmoldhaus.

Ōtō Tokihiko

1968 “Ōkami”, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica* 3. Tōkyō: Shōgakukan, 368.

1969 “Shōjō”, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica* 9. Tōkyō: Shōgakukan, 424.

1970 “Tengu”, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica* 12. Tōkyō: Shōgakukan, 693.

大藤 時彦

1968 「オオカミ（狼）」 相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー 3』 東京: 小学館、368.

1969 「猩々」 相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー 9』 東京: 小学館、424.

1970 「天狗」 相賀徹夫編: 『大の本百科事典ジャポニカー 12』 東京: 小学館、693.

Palmeshofer, Petra

2007 *Die Darstellung der Geschichten der Frauengeister in den Blockdrucken der späten Edo-Zeit und frühen Meiji-Zeit (ca. 1825-1895) am Beispiel der Oiwa.* Seminararbeit, Universität Wien.

2008 *Nihon no yūrei hanga – josei to dansei no kakikata.* Ronbun, Ōsaka Daigaku.
『日本の幽霊版画・女性と男性の書き方』論文、大阪大学.

Perez, Daniel Rubio

2008 “Cap. 18. Rokumeinkan. Japón y las sombras de una representación ante el mundo. Universidad de Sevilla.”

<http://www.ugr.es/~feiap/ceiap2v2/ceiap/capitulos/capitulo18.pdf> (13.01.2010)

Perez, Louis G.

1997 “Revision of the Unequal Treaties and Abolition of Extraterritoriality”, Helen Hardacre (Hg.): *New Directions in the study of Meiji-Japan.* Leiden: Brill, 320-334.

Perry, Ben Edward

1952 *Aesopica. Vol I: Greek and Latin Texts.* Illinois: Waverly Press.

Pflugfelder, Gregory M.

2005 *Japanimals: History and Culture in Japan's Animal Life.* Ann Arbor: Center for Japanese Studies University of Michigan. (Michigan Monograph Series in Japanese Studies 52)

Roberts, P. Laurence

1980 *A Dictionary of Japanese Artists. Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer.* Tōkyō : Weatherhill.

Rotermund, Harmut O.

2004 „The Afterlife in Meiji-Period Sermons”, Susanne Formanek und William LaFleur (Hg.): *Practicing the Afterlife: Perspectives from Japan.* Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 365-382.

Satake Yoshisuke

1968 „Oniazami“, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 3*. Tōkyō:
Shōgakukan, 595.

佐竹 義輔

1968 「鬼アザミ」相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー3』 東京:
小学館、595.

Satō Dōshin

1993 *Kawanabe Kyōsai to Kikuchi Yōsai*. Tōkyō: Shibundō (Nihon no bijutsu 325).

砂糖 道信

1993 『河鍋暁斎と菊池容斎』 東京: 至文堂 (日本の美術 325) .

Schack, Gerhard

1968 *Kyōsais Falkenjagd*. Hamburg, Berlin: Parey.

Scheid, Bernhard

2004 „Overcoming Taboos on Death: The Limited Possibilities of Discourse on the
Afterlife in Shintō“, Susanne Formanek und William LaFleur (Hg.): *Practicing the
Afterlife: Perspectives from Japan*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie
der Wissenschaften, 205-230.

2012a „Tiergötter und Götterboten Teil 1: Legendäre Tiere. Drachen“
http://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Mythen:Legendaere_Tiere (25.07.2012)

2012b „Die sieben Glücksgötter“
http://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Ikonographie:Gluecksgoetter (25.07.2012)

2012c „Wächtergötter und andere gestrenge Herren“
http://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Ikonographie:W%C3%A4chterg%C3%B6tter#Fuujin (25.07.2012)

Segi Shinichi

1982 „Kawanabe Kyōsai“, Suzuki Toshio (Hg.): *Genshoku ukiyo-e dai hyakka jiten. Dai
ni kan* (2.Band): *Ukiyo-e-shi* (Ukiyo-e Künstler). Tōkyō: Taishūkan shoten, 23.

瀬木 慎一

1982 「河鍋暁斎」鈴木敏夫編: 『原色浮世絵大百科事典第二巻:

浮世絵師』東京：大修館書店、23.

Shindō Shigeru

2004 *Kuniyoshi, Kyōsai, nademo koittendai!* Tōkyō: Tōkyō sutēshon gyararī.

新藤 茂

2004 『国芳、暁斎、なんでもこいッ展だィ!』 東京：
東京ステーションギャラリー.

Shiojiri Seiichi

1949 *Ryūnosuke Akutagawa's Kappa*. Tōkyō: The Hokuseido Press.

Sugiura Hinako

2005 *O-Edo fūryū sanpo michi* (Wege des Geschmacks der Edo-Zeit). Tōkyō:
Shōgakukan Bunko.

杉浦 日向子

2005 『お江戸風流さんぽ道』 東京：小学館文庫.

Suwa Haruo

1997 „Nihon no yūrei“ (Die Geister Japans), Kashiwagi Hiroshi (Hg.): *Yūrei no shōtai*.
Nihon no shikisai. Rensai 8. Tōkyō: Heibonsha: 34-43.

諏訪 春雄

1997 「日本の幽霊」 柏木博編：『幽霊の正体・日本の色彩・連載8』
東京：平凡社、34-43.

Suzuki Norihisa

1969 „Jigoku“, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 8*. Tōkyō: Shōgakukan,
457-458.

鈴木 範久

1969 「地獄」 相賀徹夫編：『大日本百科事典ジャポニカー8』 東京：
小学館、457-458.

Suzuki Toshio

- 1981 *Genshoku ukiyo-e daihyakkajiten. Dai kyū kan (9.Band): Sakuhin yon, Hiroshige – Kiyochika* (Vier Werke, von Hiroshige bis Kiyochika). Tōkyō: Taishūkanshoten.
- 1982a *Genshoku ukiyo-e daihyakkajiten. Dai ni kan (2.Band): Ukiyo-eshi* (Ukiyo-e Künstler). Tōkyō : Taishūkanshoten.
- 1982b *Genshoku ukiyo-e daihyakkajiten. Dai san kan (3.Band): Yōshiki, horisuri, hanmoto* (Muster, Holzschnittdruck, Verleger). Tōkyō: Taishūkanshoten.
- 1982c *Genshoku ukiyo-e daihyakkajiten. Dai jūichi kan (11.Band): Kabuki, yūri, sakuin* (Kabuki, Freudenviertel, Index). Tōkyō: Taishūkanshoten.

鈴木 敏夫

- 1981 『原色浮世絵大百科事典第九巻: 作品四広重一清親』 東京: 大修館書店.
- 1982a 『原色浮世絵大百科事典第二巻: 浮世絵師』 東京: 大修館書店.
- 1982b 『原色浮世絵大百科事典第三巻: 様式・彫摺・版元』 東京: 大修館書店.
- 1982c 『原色浮世絵大百科事典第十一巻: 歌舞伎・遊里・索引』 東京: 大修館書店.

Tadokoro Yoshiyuki

- 1969 „Shōki“, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 9*. Tōkyō: Shōgakukan, 381.
- 田所 義行
- 1969 「鍾馗」相賀徹夫編: 『大日本大百科事典ジャポニカー9』 東京: 小学館、381.

Tamamuro Fumio

- 1997 „On the Suppression of Buddhism“, Helen Hardacre (Hg.): *New Directions in the study of Meiji Japan*. Leiden: Brill, 499-505.

Tanaka Ishi

- 1997 “Josei no yūrei ga ōi no wa naze ka.” (Warum gibt es so viele weibliche Geister?), Kashiwagi Hiroshi (Hg.), *Yūrei no shōtai. Nihon no shikisai. Rensai 8*. Tōkyō: Heibonsha: 44-47.

田中 遺子

- 1997 「女性の幽霊が多いのはなぜか」 柏木博編 『幽霊の正体。日本の色彩。連載 8』 東京: 平凡社、44-47.

Tanaka Shūji

- 2008 *Kawanabe Kyōsai to bakumatsu Meiji no shogakai. Yōte sōrō.* Kyōto: Shibunkaku Shuppan.

田中 周二

- 2008 『河鍋暁斎と幕末明治の書画会・酔うて候』 京都: 思文閣出版.

Tsuboi Hirofumi

- 1968a “Oni“, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 3.* Tōkyō: Shōgakukan, 595.
- 1968b „Uma Minzoku“, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 2.* Tōkyō: Shōgakukan, 654.
- 1968c “Ushi Minzoku”, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 2.* Tōkyō: Shōgakukan, 568-569.
- 1969 “Daikokuten”, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 11.* Tōkyō: Shōgakukan, 340.

坪井 洋文

- 1968a 「鬼」相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー 3』 東京: 小学館、595.
- 1968b 「馬・民俗」相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー 2』 東京: 小学館、654.
- 1968c 「牛・民俗」相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー 2』 東京: 小学館、568-569.
- 1969 「大黒天」相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー 11』 東京: 小学館、340.

Tsunetō Kyō

- 1949 “Kappa”, Shiojiri Seiichi (Hg.): *Ryūnosuke Akutagawa's Kappa.* Tōkyō: The Hokuseido Press, 1-3.

恒藤 恭

1949 「河童」 塩尻誠一: 『芥川龍之介の河童』 東京: 北西度出版社、1-3.

Thompson, Sarah E.

1991 *Undercurrents in the Floating World: Censorship and Japanese Prints*. New York: The Asia Society Galleries.

Ueda Makoto

1992 *Bashō and His Interpreters. Selected Haiku with Commentary*. Stanford: Stanford University Press.

Ulenbrook, Jan

2004 *Haiku. Japanische Dreizeiler*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Uryū Zuryūshin

1970 “Nenbutsu”, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 14*. Tōkyō: Shōgakukan, 273.

瓜生 津隆真

1970 「念仏」 相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー 14』 東京: 小学館、273.

Usagida Yoshihiko

1967 “Amatsukami”, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 1*. Tōkyō: Shōgakukan, 384.

兔田 俊彦

1967 「天神」 相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー 1』 東京: 小学館、384.

Wakabayashi Haruko

2004 „Hell Illustrated: A Visual Image of Ikai that Came from Ikoku“, Susanne Formanek und William LaFleur (Hg.): *Practicing the Afterlife: Perspectives from Japan*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 285-318.

Waseda Universität (Waseda University)

2006 “Ukiyoe Viewing System. Image Database of Ukiyoe Collection owned by the Tsubouchi Memorial Theatre Museum.”

<http://www.enpaku.waseda.ac.jp/db/enpakunishik/> (07.05.2009)

早稲田大学

2006 『演劇博物館の浮世絵データベース・浮世絵閲覧システム』

<http://www.enpaku.waseda.ac.jp/db/enpakunishik/> (07.05.2009)

Waseda Universität Bibliothek (Waseda University Library)

2011 “Kyosai gadan”

http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/bunko06/bunko06_01297/index.html

http://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko06/bunko06_01297/

http://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko06/bunko06_01297/bunko06_01297_0001/bunko06_01297_0001.html

(14.12.2011)

早稲田大学図書館

2011 『暁斎画談』

http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/bunko06/bunko06_01297/index.html

http://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko06/bunko06_01297/

http://archive.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko06/bunko06_01297/bunko06_01297_0001/bunko06_01297_0001.html

(14.12.2011)

Watanabe-Rögner Yoshiko

2008 *Bildwörterbuch zur Einführung in die japanische Kultur. Architektur und Religion.*
Hamburg: Helmut Buske Verlag.

Weihe, Hugo K.

1992 “Some Unknown Works by Kawanabe Kyōsai.”, *Artibus Asiae* Vol.52, No. 1 / 2:
LII.

Wikipedia Foundation

2012 “Matsuo Bashō”

<http://ja.wikipedia.org/wiki/%E6%9D%BE%E5%B0%BE%E8%8A%AD%E8%95%89> (12.04.2012)

Wolfgram, Juliann

1985 “Oni: the Japanese Demon”, Stephen Addiss (Hg.): *Japanese Ghosts and Demons: Art of the Supernatural*. New York: George Braziller, 91-101.

Wuthenow, Ralph-Rainer

1994 *Matsuo Bashō. Hundertundelf Haiku*. Zürich: Ammann.

Yamaguchi Seiichi

1987 “Western Authors on Kyōsai”, Yoshida Susugu (Hg.): *Exhibition of Kawanabe Kyōsai's prints and illustrated books*. Tōkyō: Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan, 105-107.

Yamaguchi Seison

1969 “Shichifukujin”, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 8*. Tōkyō: Shōgakukan, 562-563.

山口 青邨

1969 「七福神」相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー 8』 東京: 小学館、562-563.

Yamamoto Fumiko Y. und Yamamoto Akira Y.

1985 “Two and a Half Worlds: Humans, Animals, and In-between”, Stephen Addiss (Hg.): *Japanese Ghosts and Demons: Art of the Supernatural*. New York: George Braziller: 169-176.

Yamanaka Hiroshi

1971 „Rashōmon“, Aiga Tetsuo (Hg.): *Encyclopedia Japonica 18*. Tōkyō: Shōgakukan, 156.

山中 裕

1971 「羅生門」相賀徹夫編: 『大日本百科事典ジャポニカー 18』 東京: 小学館、156.

Yasumura Toshinobu, Ishikawa Junichi und Yuhara Kimihiro

2008 *Kawanabe Kyōsai. Kisō no tensai eshi*. Tōkyō: Heibonsha.

安村 敏信、石川 順一、 湯原 公浩

2008 『河鍋暁斎・奇想の天才絵師』 東京: 平凡社.

Yoshida Kazuo

2000 *Kawanabe Kyōsai, Kyōsui ten.* Tōkyō: Tōbu Bijutsukan.

吉田 和男

2000 『河鍋暁斎・暁翠展』 東京: 東武美術館.

Yoshida Susugu

1987 *Exhibition of Kawanabe Kyōsai's prints and illustrated books.* Tōkyō: Kawanabe Kyōsai Kinen Bijutsukan.

吉田 漱

1987 『明治の反骨と諷刺・河鍋暁斎版画版元展』 東京: 河鍋暁斎美術館.

7.2 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Photo von Kyōsai – Clark (1993): 3.	11
Abb. 2: Kyōsai in seinem Atelier – Guimet (1883): 189.	11
Abb. 3: Kyōsai Rakuga 1 <i>Jigoku no bunmei kaika</i> – Haga (1994): 18 (Abb.6), Oikawa (1996): 89, Yoshida (1987): 52.	32
Abb. 4: Kyōsai Rakuga 2 <i>Sakakibara Kenkichi yama naka yūkō no zu</i> – Haga (1994): 19 (Abb.7), Oikawa (1996): 294 (Abb.195).	41
Abb. 5: Shōjō – Oikawa (1996): 181.	46
Abb. 6: Kyōsai Rakuga 3 <i>Bakabake gakkō</i> – Haga (1994): 24 (Abb.12), siehe auch Shindō (2004): 69, Oikawa (1992): 115, Oikawa (1996): 91, Yasumura (2008): 130 und Clark (1993): 127.	49
Abb. 7: Kyōsai Rakuga 4 <i>Bukkyōkai no tenshoku sawagi</i> –	59
Haga (1994): 25 (Abb.13), Oikawa (1996): 93 und Shindō (2004): 69, Yoshida (1987): 52.	
Abb. 8: Kyōsai Rakuga 5 <i>Fudō Myōō kaika</i> –	67
Haga (1994): 22 (Abb.10), siehe auch Oikawa (1992): 114, Oikawa (1996): 95, Yasumura (2008): 130 und Clark (1993): 126, Kobayashi (1998): 150.	
Abb. 9: Kenbishi-shu Flasche –	70
http://www.nihonshu-shopping.com/cathand/detail-173730-0.html	

Abb. 10: Kenbishi-shu Makenzeichen – http://wein.exblog.jp/2636989/	70
Abb. 11: Kyōsai Rakuga 6 <i>Isoho-monogatari: Shishi renbo banashi</i> – Haga (1994): 23 (Abb.11), siehe auch Yoshida (1987): 25, Kano (2010): 70, Clark (1993): 125, Oikawa (1996): 295 (Abb.196).	73
Abb. 12: Die griechische Fabel „Der verliebte Löwe“ – Perry (1952): 375.	76
Abb. 13: Kyōsais Illustration „Der verliebte Löwe“ des <i>Tsūzoku Isoppu monogatari</i> – Clark (1993): 125.	79
Abb. 14: Kyōsai Rakuga 7 <i>Hinbuku degawari no zu</i> – Haga (1994): 20 (Abb.8), siehe auch Yoshida (1987): 52, Oikawa (1996): 297 (Abb.197), Osterloh-Gessat (1997): 72 (Abb.33).	82
Abb. 15: Die sieben Glücksgötter auf ihrem Schatzschiff von Hiroshige – Yamaguchi (1969): 562.	88
Abb. 16: Kyōsai Rakuga 8 <i>Isoho-monogatari no uchi: Gama no baiyaku banashi</i> – Haga (1994): 21 (Abb.9), Oikawa (1996): 299 (Abb.198), Waseda (2006): http://www.wul.waseda.ac.jp/kosho/bunko10/b10_8298/b10_8298.jpg .	91
Abb. 17: Die griechische Fabel „Der Froscharzt“ – Perry (1952): 433-434.	95
Abb. 18: Bild aus illustrierter Aesop-Ausgabe – Küster (1970): Tafel 5 (17)	96
Abb. 19: Kyōsai Rakuga <i>Jigoku-dayū gaikotsu no yūgi o yume ni miru zu</i> – Haga (1994): 16 (Abb.4), siehe auch Oikawa (1992): 158, Oikawa (1996): 274, Suzuki (1982a): 23, Yasumura (2008): 131, Yoshida (1987): 24, Graf (1925): 104, Satō (1993): 27, Clark (1993): 103, Osterloh-Gessat (1997): 40.	101
Abb. 20: Kyōsai Rakuga 10 <i>Shinbō</i> – Haga (1994): 27 (Abb.15), siehe auch Oikawa (1992): 82, Oikawa (1996): 301 (Abb.199), Yoshida (1987): 52.	110
Abb. 21: Kyōsai Rakuga 11 <i>Aru rappa no mono toriko ni natte</i> – Haga (1994): 26 (Abb.14), Oikawa (1996): 302 (Abb.200).	117
Abb. 22: Kyōsai Rakuga 14 Zeichnung – Oikawa (1996): 187.	122
Abb. 23: Kyōsai Rakuga 15 <i>Okina shachū o atsumete waza no jōge o mitamau no zu nari</i> – Haga (1994): 17 (Abb.5), Oikawa (1996): 303 (Abb.201).	127
Abb. 24: Matsuo Bashō Porträt von Ogawa Haritsu – Ueda (1992): II.	131
Abb. 25: Matsuo Bashō Zeichnung von Yosa Buson – Wikipedia Foundation (2012).	131
Abb. 26: Überblick über die gesamte Serie Rakuga	137

8. Lebenslauf



PETRA PALMESHOFER

Geburtsdatum	18.02.1982		
Geburtsort		Wien	
Staatsbürgerschaft		österreichisch	
E-Mail Adresse		a0007380@unet.univie.ac.at	
Schulbildung	1992-2000	Gymnasium u. WkdL. Realgymnasium d. Dominikanerinnen	Reifeprüfung 23.06.2000 mit ausgezeichnetem Erfolg
Ausbildung an der Universität Wien	ab 2000-2012	Studium der Japanologie	
	ab 2001-2009	Studium der Romanistik (Spanisch)	
	ab 2003-2012	Studium der klassischen Philologie (Latein)	(Doppelstudium)
	WS-SS 2002	Katalanischkurs	
	WS-SS 2000 und 2006	Russischgrundkurs	
	WS 2007 SS 2007	Französischaufbaukurs Französisch 1	
	2005-2007	Graecum - Altgriechisch	
	2008-2009	Bulgarischkurse	
Sprachstudium an der Universität Osaka	2007-2008	Auslandsstudium in Japan	Japanisch, Englisch
Berufserfahrung	Sommer 1999 und 2000	Ferialpraktikum in der Blutspendezentrale des roten Kreuzes	im Labor als Abnahmehelferin
	Sommer 1999	Ferialpraktikum bei der Wirtschaftskammer Wien	Bürotätigkeit
	2000-2002	Aushilfe im Haushaltswarengeschäft „La Cuisine“	Verkäuferin
	2002-2003	Teilzeitarbeit als Lagerzuständige im Bekleidungswerk H&M	10 Stunden 20 Stunden
	2003-2007	Nachhilfelehrerin am Nachhilfeinstitut Schülerhilfe / Studienkreis	Sprachen: Latein, Französisch,

			Englisch, Deutsch, Spanisch, Altgriechisch
	2008-2012	Latinum-Intensivkurse für Studenten	Latein
Auslandserfahrung	1998	Schüleraustausch mit Frankreich - Nancy	
	2007-2008	Auslandsstudium in Japan	
	2009	Auslandskolleg der Uni Wien	Bulgarisch

Besonderes: Sprachkenntnisse

Muttersprache		Deutsch	
Fremdsprachenkenntnisse	Japanisch	12 Jahre	Studium Auslandsstudium
	Englisch	8 Jahre 12 Jahre	in der Schule, dann während des Japanischstudiums und des Auslandsjahres in Japan
	Spanisch	6 Jahre	Studium, Kurse (VHS, LAI)
	Latein	6 Jahre 9 Jahre 9 Jahre	in der Schule, Nachhilfe, Studium
	Französisch	4 Jahre 4 Jahre	in der Schule Nachhilfe, Kurse (Uni, VHS, Institut français)
	Russisch	2 Jahre	Studium, Sprachkurs der Universität
	Bulgarisch	1 Jahr	Sprachkurs der Universität Wien, Auslandsaufenthalt
	Altgriechisch	1 Jahr	Graecum
	Katalanisch	1 Jahr	Sprachkurs an der Universität Wien
	Italienisch	1 Jahr	Sprachkurse an der Volkshochschule

Interessen

	Kunst	Sprachen	Tanz
	Literatur	Politik	Wissenschaft
	Film	Musik	Religion

9. Summary

Kawanabe Kyōsai (1831-1889), a famous artist living on the verge of a changing world, managed to combine the very best from the East and the West, from the old times and the new ones. He put into print works of art influenced by ancient Japanese tradition and religion, present Japanese Ukiyo-e handicraft and modern Western technology, knowledge and culture. He created his very own new style of pictures, using all his training, material and hard work. That's especially, why his series *Rakuga* became a masterpiece of art. Although beaten and imprisoned he kept on criticizing, what was wrong with society, measures taken by the Meiji-government to make a new modern state out of Japan and to catch up with development after living in seclusion for more than 200 years. According to him modernization happened way too fast, which would finally lead to unforeseeable costs, collateral damage amongst the population and the country's demise: Japan truly was on a roller coaster ride towards modernization, as Jordan put it into words. With his caricatures the artist helps his people to cope with the new situation and all the new problems arising, whilst adapting to Western civilization.