

Toyohara Kunichika (1835-1900)
Eine Untersuchung seiner Meiji-zeitlichen Farbholzschnitte unter besonderer
Betrachtung der Rezeption von *bunmei kaika* (Zivilisation und Aufklärung)

—Textband—

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der

Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Bonn

vorgelegt von

Monika Hinkel

aus

Bonn-Bad Godesberg

Bonn 2006

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver
der ULB Bonn http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online
elektronisch publiziert

1. Berichterstatter: Professor Dr. Peter Pantzer
2. Berichterstatter: Professor Dr. Melanie Trede

Tag der mündlichen Prüfung: 5.7.2006

Für
Hans-Jörg

Edokko wa gogatsu no koi no fukinagashi.

*Die in Edo Geborenen ziehen von einem Ort zum anderen,
Wie die Karpfenbanner, die von den Maiwinden hin und her geweht werden.*

江戸っ子は五月の鯉の吹き流し。

(Japanisches Sprichwort)

Anmerkung zur Transliteration

Zur Transkription japanischer Namen und Termini wurde das modifizierte Hepburn-System verwendet. Langvokale werden mit einem Zirkumflex gekennzeichnet. Japanische Begriffe werden vorwiegend klein und kursiv geschrieben. Beim erstmaligen Gebrauch japanischer Begriffe erfolgt die deutsche Übersetzung in Klammern. Zum besseren Verständnis werden Übersetzungen aber auch im Verlauf des Textes wiederholt. Japanische Wörter werden nur dann groß geschrieben, wenn es sich um einen Farbholzschnitt- oder Buchtitel handelt. Japanische Personennamen werden nach der in Japan üblichen Form, Familienname vor Rufnamen geschrieben. Die japanische Schreibweise ist dem Glossar am Ende der Arbeit zu entnehmen.

INHALTSVERZEICHNIS TEXTBAND

Vorwort	8
1. Einleitung	13
1.1 Aufbau der Untersuchung	15
1.2 Methode der Studie	18
1.3 Stand der Forschung und Quellenlage	20
2. Japan zur Zeit Kunichikas	28
2.1 Historischer Überblick	29
2.1.1 Erste Kontakte Japans zum Westen	29
2.1.2 Ende der Shōgunatsherrschaft (<i>bakumatsu</i>) und Öffnung zum Westen	32
2.1.3 Die frühe Meiji-Zeit - Restauration der kaiserlichen Herrschaft und Beginn der Verwestlichung (<i>seiyōka</i>)	35
2.1.4 Zivilisation und Aufklärung (<i>bunmei kaika</i>)	42
2.2 Kulturgeschichtliche Aspekte	48
2.2.1 Der japanische Farbholzschnitt in der Meiji-Zeit (<i>Meiji-e</i>)	49
2.2.2 Das Meiji-zeitliche Kabuki-Theater	62
3. Der Werdegang von Toyohara Kunichika	67
3.1 Der Mensch Kunichika	68
3.2 Der Künstler Kunichika	74
3.3 Exkurs: Die Utagawa-Schule	80
4. Kunichikas Farbholzschnitte der <i>bunmei kaika</i>-Phase	85
4.1 Rot-Bilder (<i>aka-e</i>)	85
4.2 Bildnisse des Kaisers (<i>goshō-e</i>)	89
4.2.1 Kaiser Meiji	90
4.2.2 Kunichikas <i>goshō-e</i>	91
4.3 Bilder der Aufklärung (<i>kaika-e</i>)	106

4.3.1	Definition von <i>kaika-e</i>	106
4.3.2	Vorläufer der <i>kaika-e</i> : <i>Nagasaki-e</i> und <i>Yokohama-e</i>	108
4.3.3	Sujets der <i>kaika-e</i>	112
4.3.4	Künstler und Entwicklung der <i>kaika-e</i>	115
4.4	<i>kaika</i> -Charakteristika in Kunichikas Drucken	118
4.4.1	Transportmittel	118
4.4.2	Architekturelemente	123
4.4.3	Technische Neuerungen des Alltags	131
4.4.4	Kleidung und Frisuren	137
4.4.5	<i>kaika</i> -Bezug in Holzschnitttiteln	150
5.	<i>kaika</i>-Thematik in Gemeinschaftsarbeiten mit zeitgenössischen Holzschnittkünstlern	155
5.1	Arbeiten mit Utagawa Hiroshige III. (1842-1894)	155
5.2	Holzschnitte mit Kawanabe Kyôsei (1831-1889)	159
5.3	Drucke mit Utagawa Kunimasa IV. (1848-1920)	164
5.4	Werke mit Toyohara Chikanobu (1838-1912)	167
5.5	Farbholzschnitte mit Inoue Yasuji (1864-1889)	172
5.6	Kreationen mit Utagawa Kunitoshi (1847-1899)	175
6.	Die Serie <i>Kaika nijûshikô</i> (24 Moden der Aufklärung) mit Hayakawa Shôzan (1850-1892)	178
6.1	<i>Ushi</i> - Rind	192
6.2	<i>Jôki</i> - Dampf	196
6.3	<i>Denshin</i> - Telegrafmast	198
6.4	<i>Isu</i> - Stuhl	200
6.5	<i>Yûbin</i> - Post	202
6.6	<i>Meganebashi</i> - Doppelbogenbrücke	204
6.7	<i>Gasutô</i> - Gaslaterne	206
6.8	<i>Seiyô doko</i> - westlicher Frisör	208
6.9	<i>Kutsu</i> - Schuhe	211
6.10	<i>Jinrikisha</i> - Rikscha	213

6.11	<i>Tenchô setsu no hata</i> - Beflaggung zum Geburtstag des Kaisers	215
6.12	<i>Onsen</i> - heiÙe Quelle	217
6.13	<i>Shashin</i> - Fotografie	219
6.14	<i>Kômorigasa</i> - westlicher Schirm	222
6.15	<i>Sekken</i> - Seife	224
6.16	<i>Gakkô</i> - Schule	226
6.17	<i>Shinbun</i> - Zeitung	229
6.18	<i>Kazashiki</i> - Freudenhaus	232
6.19	<i>Basha</i> - Pferdekutsche	234
6.20	<i>Shappo</i> - Hut	237
6.21	<i>Shokutô</i> - Wasserumpe	240
6.22	<i>Tokei</i> - Uhr	242
6.23	<i>Kandankei</i> - Thermometer	244
6.24	<i>Kame</i> - westlicher Hund	247
7.	Schlussbetrachtung	249
8.	Literaturverzeichnis	257
9.	Anhang	283
9.1	Sonderausstellungen zu Kunichikas Werk	283
9.2	Aufstellung der Museumssammlungen	285
9.3	Glossar wichtiger japanischer Begriffe	287
9.4	Auswahl japanischer Namen	294

Vorwort

Mein Interesse für den japanischen Farbholzschnitt vertiefte sich während meines Studiums der Japanologie und der Orientalischen Kunstgeschichte an der Universität Bonn. Die Beschäftigung mit den Spätmeistern dieser Kunst manifestierte sich im Laufe meiner Tätigkeit am Museum für Ostasiatische Kunst in Köln. Bei der Erarbeitung von zwei internen Wechselausstellungen zur Holzschnittkunst der Utagawa-Schule sowie zu Drucken der Meiji- (1868-1912) und Taishô-Zeit (1912-1926) wurde ich erstmals auf den Künstler Toyohara Kunichika (1835-1900) aufmerksam. Im Rahmen der Ausstellungsvorbereitungen wurde einerseits mein Faible für diesen Künstler geweckt, da sich dreißig Blätter von Kunichika in der Kölner Sammlung befinden, andererseits wurde mir die desolante Literaturlage in Bezug auf Künstler dieser Perioden bewusst. Diese beiden Aspekte waren für die Wahl des Dissertationsthemas relevant. Die inhaltliche Orientierung dieser Arbeit auf Kunichikas Meiji-zeitliche Holzschnitte im Speziellen bildete sich während meiner Recherchen in Japan heraus.

Auch wenn ich allein für den Inhalt dieser Untersuchung verantwortlich zeichne, gibt es eine Vielzahl an Personen, ohne deren Unterstützung die Arbeit in dieser Form nicht hätte realisiert werden können. Daher möchte ich mich im Folgenden bei allen ganz herzlich bedanken, die zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben.

Mein tiefempfunder Dank gilt Herrn Professor Dr. Peter Pantzer, meinem Doktorvater, der mein Studium am Japanologischen Seminar der Universität Bonn seit Beginn begleitet

und meine Präferenz für die Kunstgeschichte Japans immer unterstützt hat. Er hat meine Dissertation trotz der räumlichen Distanz umfassend betreut und stets mit wichtigen Anregungen bereichert. Mit Wohlwollen und Geduld hat er die Entstehungszeit dieser Schrift verfolgt und mich mit ermutigenden Denkanstößen immer wieder motiviert.

Des weiteren gilt ein besonderer Dank Frau Professor Dr. Melanie Trede vom Seminar für Ostasiatische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg für ihre hilfsbereite Betreuung meiner Arbeit als Zweitgutachterin.

Meine Hinwendung zur Kunstgeschichte Ostasiens und Japans im Besonderen wurde von Beginn meines Studiums an von Frau Dr. habil. Ursula Toyka-Fuong am Seminar für Orientalische Kunstgeschichte der Universität Bonn maßgeblich geweckt und gefördert. Ihr gebührt ein herzliches Dankeschön für ihre jahrelange Unterstützung.

Die initiale Idee zur Thematik der Arbeit entstand während meiner Zeit am Museum für Ostasiatische Kunst in Köln. Der Direktorin Frau Dr. Adele Schlombs, dem Fördererkreis und den Mitarbeitern des Museums Dank für die Zusammenarbeit.

Die in dieser Untersuchung ausgewerteten Bildunterlagen und Textdokumente wurden während eines dreijährigen Japan-Aufenthaltes zusammengetragen. Ermöglicht wurde die intensive Materialrecherche durch ein Promotionsstipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) und ein Stipendium am Deutschen Institut für Japanstudien (DIJ) in Tôkyô. Herrn Dr. Ulrich Lins und seinen Mitarbeiterinnen vom DAAD in Tôkyô und Frau Prof. Dr. Irmela Hijjiya-Kirschnereit und den Mitarbeitern vom DIJ vielen Dank für die Förderung.

Ein ganz spezieller Dank gebührt Professor Kobayashi Tadashi von der Gakushûin-Universität in Tôkyô. Er hat meine Arbeit während meines Japan-Aufenthalts betreut und mir ermöglicht, drei Jahre lang an der Gakushûin-Universität als Gastwissenschaftlerin zu forschen. Dank allen Mitarbeitern des Seminars und den Teilnehmern des Doktorandenkolloquiums, besonders Mikami Miwa, Matsushima Jin, Yamamoto Yukari, Miriam Wattles und Ewa Machotka für ihre freundliche Aufnahme.

Ein großer Dank gilt auch den Direktoren der Museen und die Kuratoren der Sammlungen für ihre Zeit und Expertise. Ohne die Sichtung und Aufnahme der Holzschnittbestände wäre die Präsentation der vorliegenden Schrift in dieser Form nicht denkbar. Ich danke Kurator Dr. Asano Shûgo vom *Chibashi bijutsukan* (Kunstmuseum der Stadt Chiba), Kurator Iwasaki Hitoshi vom *Tabako to Shio no hakubutsukan* (Tabak&Salz Museum) in Tôkyô, Kurator Hashimoto Kenichirô und Kuratorin Kuwayama Donna vom *Kanagawa kenritsu rekishi hakubutsukan* (Kanagawa Präfekturmuseum für Geschichte) in Yokohama, Prof. Ozawa Hiromu und Kuratorin Eguchi Tomoko vom *Edo-Tôkyô hakubutsukan* (Edo-Tôkyô Museum) in Tôkyô, Chefkurator Kôno Minoru und Kurator Sasaki Moritoshi vom *Machida shiritsu kokusai hanga bijutsukan* (Machida Städtisches Museum für Internationale Holzschnittkunst) in Machida, Direktor Hirasawa Kenichirô und Kuratorin Ishida Kumiko vom *Gasu shiryôkan* (Gas Museum) in Kodaira/Tôkyô, Herrn Kimura Toshikata vom *Masupuro bijutsukan* (MASPRO Kunstmuseum) in Asadamachi/Aichi, Prof. Kurokawa Shûichi und Frau Hikihara Naomi von der *Kyôto zôkei geijutsu daigaku* (Universität für Kunst und Design Kyôto) in Kyôto, Herrn Prof. Akama Ryô und Osaki Masataka vom *Aato*

risaachi sentaa (ARC) Ritsumeikan daikgaku (Art Research Center (ARC) der Ritsumeikan Universität) in Kyôto, Direktor Adachi Akeo und Kuratorin Yoshida Hiroko vom *Yamaguchi kenritsu Hagi Bijutsukan Uragami kinenkan* (Hagi Uragami Kunstmuseum der Präfektur Yamaguchi) in Hagi, Kurator Kôno Satoshi von der Sammlung der *Shizuoka kenritsu chûô toshokan* (Zentralbibliothek der Präfektur Shizuoka), Kurator Hidai Katsuhito vom *Nakano kuritsu rekishi minzoku shiryôkan* (Geschichts- und Volkskundearchiv des Nakano-Distrikts) in Tôkyô, Satô Takashi vom *Yokohama kaikô shiryôkan* (Archiv zur Hafeneröffnung in Yokohama), Direktorin Dr. Kawanabe Kusumi und Kuratorin Kamiyama Fumiko vom *Kawanabe Kyôσαι kinen bijutsukan* (Kawanabe Kyôsai Kunstmuseum) in Warabi/Saitama, Direktor Sakai Nobuo und Herrn Kubota Kazuhiro vom *Nihon Ukiyo-e hakubutsukan* (Japan Ukiyo-e Museum) in Matsumoto, Kuratorin Ikeda Naho vom *Niyuu Ootani bijutsukan* (New Ôtani Kunstmuseum) in Tôkyô, Kuratorin Iwabuchi Yûriko von der Sammlung des *Kokuritsu gekijô* (Japanisches Nationaltheater) in Tôkyô sowie besten Dank der *Kokuritsu kokkai toshokan* (Nationale Parlamentsbibliothek) in Tôkyô und dem *Engeki hakubutsukan kura Waseda Tsubouchi kinen hakubutsukan* (Sammlung des Waseda Tsubouchi Theatermuseums) in Tôkyô.

Danken möchte ich auch der *Kokusai Ukiyo-e gakkai* (Internationale Ukiyo-e Gesellschaft) und ihren Mitgliedern für die freundliche Aufnahme, im Besonderen dem Vorsitzenden Prof. emer. Yamaguchi Keizaburô sowie Prof. Iwakiri Shinichirô, Prof. Oikawa Shigeru und Dr. Yasumura Toshinobu, ebenso Dr. Higuchi Kazutaka, Kurator am Mitsui Bunko Museum, für die großzügige Hilfe. Herrn Nakajô Masataka vom Kumon-Institut und seinen

Mitarbeitern möchte ich ganz herzlich für die freundliche Betreuung danken. Dem Kunichika-Sammler Shindô Shigeru wie auch Herrn Koketsu Kimio von der Galerie Ohya Shobô besten Dank für ihre wertvollen Anregungen.

Vor meinem Japan-Aufenthalt hatte ich die Möglichkeit, die Kunichika-Objekte im British Museum und im Victoria&Albert Museum in London zu sichten. Dr. Timothy Clark, Frau Mavis Pilbeam, Herrn David Penn und Frau Sarah Morton vom British Museum sowie Dr. Rupert Faulkner vom Victoria&Albert Museum besten Dank.

Frau Julia Meech vielen Dank für die Bereitstellung ihrer Publikation. Frau Amy Newland herzlichen Dank für ihre inspirierenden Ideen und die Möglichkeit, mit ihr zusammenzuarbeiten.

Dank gilt auch meiner Familie, vor allem meinem Vater Erich Retterath für das Korrekturlesen der Arbeit. Ganz besonders möchte ich mich bei meinem Mann Hans-Jörg für seine intensive fachliche und stete moralische Unterstützung sowie die redaktionelle Betreuung der Arbeit bedanken.

London, im März 2006

1. Einleitung

Toyohara Kunichika (1835-1900) gehört zu den japanischen Holzschnitt-Künstlern, die sowohl zur Edo-Zeit, der Hochphase des traditionellen japanischen Farbholzschnitts (Ukiyo-e), tätig waren als auch während der Meiji-Periode, in der nicht nur die Politik und Gesellschaft des Landes maßgebliche Veränderungen erfuhren, sondern auch die Kunst und Kultur Japans von den ins Land strömenden Neuerungen aus dem Westen stark beeinflusst wurden.

Kunichika, ein Schüler des Edo-zeitlichen Ukiyo-e-Meisters Utagawa Kunisada (1786-1864), wird zu den letzten großen Künstlern des arbeitsteiligen, tradierten Farbholzschnitts gezählt und in Publikationen generell als Traditionalist unter den Holzschnittkünstlern der Meiji-Zeit dargestellt, der weiterhin den althergebrachten Themen und klassischen Stilmitteln verhaftet blieb. Ferner wird Kunichika zumeist auf seine Rolle für das Meiji-zeitliche Kabuki und auf seine Schauspielerdrucke reduziert.

Es ist die Intention dieser Arbeit, den Künstler Toyohara Kunichika in einem neuen Licht darzustellen, das heißt, die Studie möchte eine neue Facette, ein bisher wenig beachtetes Themengebiet in Kunichikas Werkkorpus, die sogenannten *kaika-e* (Bilder der Aufklärung), vorstellen. Die vorliegende Untersuchung evaluiert Kunichikas Œuvre aus einer ungewohnten Perspektive, indem sie nicht auf die tradierten, Edo-zeitlichen Wurzeln seiner Drucke fokussiert, sondern die Einflüsse analysiert, die die westlichen Innovationen der Meiji-Zeit, insbesondere die der *bunmei kaika*-Phase (Phase der Zivilisation und

Aufklärung), auf sein Werk hatten. Dabei ist zu klären, wie Kunichika als einer der letzten großen Holzschnittmeister, sich mit den neuen Einflüssen und Veränderungen auseinandersetzte und in welcher Dimension er diese in seinem Werk umsetzte.

Der Titel der Dissertation 'Toyohara Kunichika (1835-1900) - Eine Untersuchung seiner Meiji-zeitlichen Farbholzschnitte unter besonderer Betrachtung der Rezeption von *bunmei kaika* (Zivilisation und Aufklärung)' wirft dabei verschiedene Fragen auf: Wer war Toyohara Kunichika? Was ist das Charakteristikum Meiji-zeitlicher Farbholzschnitte? Welchen Einfluss hatte die Phase von *bunmei kaika* (Zivilisation und Aufklärung) auf die Kunst des japanischen Farbholzschnitts im Allgemeinen und auf das Œuvre Kunichikas im Besonderen? Und schließlich, war oder blieb Kunichika der Traditionalist, als der er überwiegend beschrieben wird, oder hatte die Zeit der Modernisierung doch einen nachhaltigen Einfluss auf diesen Künstler, der im Spannungsfeld zwischen japanischer Tradition der Edo-Zeit und westlich geprägter Moderne der frühen Meiji-Periode lebte. Der Klärung dieser Fragestellungen, die im Aufbau der vorliegenden Dissertation reflektiert sind, widmet sich diese Studie.

1.1 Aufbau der Untersuchung

Kunichikas Schaffensperiode fällt in eine bewegte Phase der japanischen Geschichte. Um die Veränderungen, die die frühe Meiji-Zeit auf politischem, gesellschaftlichem und kulturellem Gebiet mit sich brachte, nachvollziehen zu können, präsentiert das folgende zweite Kapitel eine historische Einordnung der Geschehnisse und betrachtet zunächst die Ereignisse, die auf die Meiji-Restauration hinführten. Der Schwerpunkt des historischen Rückblicks liegt dabei auf den Kontakten Japans zum Westen, schließt aber auch die Exegese des Begriffs *bunmei kaika* ein. Der zweite Teil des Kapitels zeigt dann anhand des japanischen Farbholzschnitts und des Kabuki-Theaters, den für Kunichikas Werk bestimmenden Metiers, die Veränderungen im kulturgeschichtlichen Bereich auf. Nach einer kurzen, allgemeinen Einführung in die Geschichte des japanischen Farbholzschnitts folgt eine Erörterung der Besonderheiten des Farbholzschnitts in der Meiji-Zeit. Dabei gilt es, die Hauptströmungen und -entwicklungslinien des Meiji-zeitlichen Holzschnitts mit seinen wichtigsten Vertretern vorzustellen, um das Werk Kunichikas einordnen zu können. Da Kunichikas Œuvre eng mit der Theaterform des Kabuki verbunden ist, schließt eine kurze Übersicht über des Meiji-zeitliche Kabuki-Schauspiel das zweite Kapitel ab.

In Kapitel drei wird der Werdegang von Toyohara Kunichika unter den folgenden zwei Gesichtspunkten skizziert. Auf der einen Seite wird seine persönliche Entwicklung in die Darstellung einbezogen, die wichtige Aufschlüsse über den Menschen Kunichika liefert. Auf der anderen Seite werden sowohl die künstlerische Laufbahn Kunichikas beleuchtet als

auch die verschiedenen Entwicklungsstränge seines Künstlerdaseins aufgezeigt. Als ein Schüler des Holzschnittmeisters Utagawa Kunidada (1786-1865) gehört Toyohara Kunichika, auch wenn er den Namen Utagawa nicht als Künstlernamen übernommen hat, zu den Deszendenten der Utagawa-Schule, der dominierenden japanischen Holzschnittschule des 19. Jahrhunderts. Ein Exkurs über die Utagawa-Schule gibt Einblicke in die künstlerischen Wurzeln von Kunichikas Werk und stellt die wichtigsten Vertreter dieser Holzschnittschule vor.

Mit Kapitel vier beginnt die eigentliche Betrachtung und Analyse von Kunichikas Werk. In exemplarischen Themenbereichen werden Kunichikas Farbholzschnitte der *bunmei kaika*-Phase vorgestellt. Zwei Hauptaspekte stehen im Rahmen der Erarbeitung seiner Drucke im Vordergrund: zum einen die stilistischen und zum anderen die thematischen Einflüsse der *bunmei kaika*-Periode auf sein Werk. Die stilistischen Neuerungen der *Meiji-e* sind vor allem in der Farbgestaltung zu finden und brachten den Holzschnitttyp der sogenannten Rot-Bilder (*aka-e*) hervor, in denen die nun zahlreichen, aus dem Westen importierten, Anilinfarben Anwendung fanden. Zu den thematischen Neuerungen zählen die Bildnisse des Kaisers (*goshō-e*) und die Bilder der Aufklärung (*kaika-e*). Die *goshō-e*, die den Kaiser oder das Kaiserehepaar in Porträts, bei Besuchen von Konzerten oder Ausstellungen illustrieren, bilden einen neuen Themenkomplex in der Farbholzschnittgattung. In den *kaika-e* werden die Einflüsse des Westens reflektiert und die westlichen Attribute der Modernisierung thematisiert. Der Definition von *kaika-e* folgt eine Ausführung über die Vorläufer dieses Holzschnitttypus, die Nagasaki-Bilder und Yokohama-Bilder. Obendrein

werden die Sujets der *kaika-e* vorgestellt sowie die Weiterentwicklung des *kaika-e*-Genre und seine Künstler beleuchtet. Im Anschluss an diese allgemeinen, einleitenden Ausführungen zu den Bildern der Aufklärung widmen sich fünf Abschnitte Kunichikas eigenen *kaika-e*. Mittels Beispielen aus seinem Holzschnittwerk wird das Spezifische von Kunichikas Aufklärungsdrucken mit einer Selektion verschiedener, exemplarischer *kaika-e*-Themen erläutert.

Auch im fünften Kapitel sind die *kaika-e* weiterhin Gegenstand der Untersuchung, jedoch wird nun Kunichikas Werk in Gemeinschaftsproduktionen mit zeitgenössischen Holzschnittkünstlern behandelt. Hierbei steht im Vordergrund der Analyse, welche Rolle Kunichika in den gemeinschaftlichen Drucken einnahm. Es wird zu klären sein, welche Themen für diese Produktionen ausgewählt wurden und wie Kunichika sich stilistisch und thematisch in diesen Holzschnitten ausdrückte. Neben Drucken mit den fünf Zeitgenossen Utagawa Hiroshige III. (1842-1894), Kawanabe Kyôsei (1831-1889), Utagawa Kunimasa (1848-1920), Inoue Yasuji (1864-1889) und Utagawa Kunitoshi (1847-1890) wird auch die Zusammenarbeit mit seinem Schüler Toyohara Chikanobu (1838-1912) vorgestellt.

Das letzte Kapitel der Studie stellt die Serie *Kaika nijûshikô* (24 Moden der Aufklärung) vor, die Toyohara Kunichika zusammen mit dem Künstler Hayakawa Shôzan (1850-1892) gestaltet hat. Diese Blattfolge wird gesondert behandelt, da sie nicht nur ein signifikantes Beispiel für Kunichikas Funktion in gemeinschaftlich komponierten *kaika*-Holzschnitten ist, sondern auch ein illustratives Kaleidoskop von repräsentativen *kaika-e*-Sujets, die die Vorstellung und Analyse von *kaika-e* in Kunichikas Œuvre komplettiert und besonders gut

zur Einordnung Kunichikas als Traditionalist oder Modernist beiträgt.

Abschließend werden die in dieser Studie herausgearbeiteten und gewonnenen Erkenntnisse in der Schlussbetrachtung zusammengefasst und interpretiert.

Die Dissertationsschrift besteht aus zwei Teilen, einem Text- sowie einem Bildband.

1.2 Methode der Studie

Ziel der Studie ist die Vorstellung und Einordnung eines bisher wenig beachteten Bereichs im Werkkorpus Kunichikas, nämlich seiner Meiji-zeitlichen Farbholzschnitte der *bunmei kaika*-Phase.

Methodologisch bedient sich die Arbeit dabei kunsthistorischer wie auch kulturhistorischer Ansätze. Während die kunsthistorischen Aspekte und Methoden vor allem bei der Vorstellung der Werke eine zentrale Rolle spielen, finden bei der Einordnung seines Werkes im Allgemeinen und bei der Untersuchung des kulturgeschichtlichen Einflusses im Besonderen vornehmlich die Methoden der *fūzoku gaku* oder *fūzoku kenkyū* (Genre-Forschung) Anwendung.

In der *fūzoku gaku*, die einen Bereich der *minzoku gaku* (Ethnologie) darstellt, werden Sitten und Gebräuche (*shūkan* oder *dōzoku*), die sich je nach Land oder Gegend (*kuniburi hinaburi*) unterscheiden und im Wandel der Zeit verändern, analysiert und interpretiert. Dabei werden unter anderem geografische Aspekte (*tochi*), die Lebensweise (*kurashigata*),

aber auch das menschliche Leben selbst (*jinsei*) in die Untersuchung einbezogen und in so vielfältige Untergebiete wie Wohnen (*jû*), Essen (*shoku*), Reisen (*tabi*) oder Kleidung (*koromo*) unterteilt. Die Veränderungen der unterschiedlichen Lebensbereiche stehen dabei unter dem Einfluss des Zeitgeschmacks (*ryûkô*), der Interessen (*shumi*) und der geistigen Kultur (*seishin bunka*). *Fûzoku* reflektieren daher das Leben der Menschen und die Zeittrends und -strömungen ihrer Lebensphase (*sesô*) (Kaikô hyakunen kinen bunka jigyôkai 1953: 13/1-3, Hanley 1997: 155-175).

Der japanische Farbholzschnitt selbst zählt zur Gattung der *fûzoku ga* (Genrebilder) und ist damit der *fûzoku gaku* inhaltlich nahe verbunden. Genredrucke sind historische Dokumente der gesellschaftlichen Situation ihrer Zeit. Sie geben dabei entweder die wahren Lebensumstände einer Periode wieder oder sie illustrieren eine idealisierte Sicht der Gegebenheiten. Diese verklärte Perspektive kann sowohl die Idealvorstellungen des Künstlers reflektieren als auch den Vorgaben des Verlegers entsprechen oder aber das Ergebnis einer offiziellen Verordnung sein (Kobayashi 2000: 111-130).

Die Besonderheit der *bunmei kaika*-Phase der Meiji-Zeit war, dass die Veränderung der japanischen *fûzoku* und ihrer Koordinaten durch den Import heterogener Zivilisation (*ishutsu ni bunmei*) und Kultur (*bunka*) verschiedener westlicher Kulturen bestimmt war und im Zentrum das Aufeinandertreffen von westlichen und japanischen *fûzoku* stand (Sonoda 1995: 3).

1.3 Stand der Forschung und Quellenlage

Der japanische Kunichika-Sammler Kure Bunpei (1890-1981) bemerkte 1964 in seiner Monographie *Toyohara Kunichika Yakusha-e senshû* (Ausgewählte Schauspielerdrucke von Toyohara Kunichika), dass Kunichika und sein Werk eine größere Wertschätzung verdient hätten. Außerdem hielt Kure fest, dass Kunichika bisher in der Literatur und Forschung vernachlässigt wurde, und ist erstaunt, dass viele die Ukiyo-e-Künstler Utamaro, Hokusai und Hiroshige kennen, wenige aber Kunichika, obwohl er wesentlich näher an unserer Zeit gelebt habe (Kure 1964: 11).

Aber nicht nur Kunichika und sein Werk blieben über einen langen Zeitraum wenig beachtet, sondern allgemein wurden Künstler und Farbholzschnitte der späten Edo- und der Meiji-Zeit (*Meiji-e*), vor allem im Westen im Vergleich zu den Ukiyo-e-Drucken und Holzschnitt-Meistern der Edo-Zeit nur selten in Publikationen und Ausstellungen berücksichtigt. Der Grund dafür war, dass mit den Drucken der Meiji-Periode jahrzehntelang generell der Niedergang des traditionellen japanischen Vielfarbenholzschnitts assoziiert wurde und die Werke dieser Ära daher allgemein als von geringerer Qualität und dementsprechend weniger wertvoll angesehen wurden. Die allgemeine Präferenz von Sammlern und Kunstliebhabern in Europa und Amerika für den Edo-zeitlichen Holzschnitt wurde vor allem durch die Welle des Japonismus und die Bewunderer und Sammler der Ukiyo-e-Drucke, wie Manet, Monet und van Gogh, begründet. Die negative Bewertung der Meiji-Drucke wiederum resultierte im Westen

insbesondere aus den kritischen Kommentaren, die Anfang des 20. Jahrhunderts von europäischen und amerikanischen Autoren, wie Ernest Fenollosa (1853-1908), Frederick Gookin (1853-1936) (vgl. Kapitel 2.2.1) und Arthur D. Ficke (1883-1945), publiziert wurden. Ficke beschreibt die Farbholzschnitte der Meiji-Zeit in seinem Buch *Chats on Japanese Prints* im Jahr 1915 mit den Worten: "All that meaningless complexity of design, coarseness of color and carelessness of printing that we associate with the final ruin of the art of color prints." (Ficke 1915:351-352). Bezüglich Kunichika schreibt er, dass dieser zu den "...vast numbers of minor followers of the Toyokuni tradition..." gehört (Ficke 1915: 353, vgl. auch Roberts 1986: 95). 1925 führte der deutsche Holzschnittsammler und Gelehrte¹ Julius Kurth (1870-1945) in seiner dreibändigen Publikation *Die Geschichte des Japanischen Farbholzschnitts* in einem Vergleich von Kuniyoshi und Kunichika an, dass deren Drucke "... in Kolorit den feinen Takt früherer Zeiten verloren [haben], und ihre Typen...eben Dekadentypen [sind]. Aber vieles ist doch erträglich. ...Man halte es [Anmerkung der Autorin: ein Triptychon Kuniyoshis] einmal gegen die farbenüberschwänglichen Drucke eines Kunichika und man wird glauben von Kuniyoshi auf Harunobu gekommen zu sein." (Kurth 1925: 166).

Erst in den vergangenen fünfzehn bis zwanzig Jahren wandelte sich unter Wissenschaftlern, Kunsthändlern und Sammlern zunehmend das Bild. Es begann eine Loslösung von den tradierten Evaluierungen. Aufgrund ihrer Relevanz als historische Zeugnisse und als Spiegel einer bedeutenden Epoche in der japanischen Geschichte setzte eine Neubewertung

¹ Zu Kurths Publikationen gehören Bücher über *Utamaro* (1907), *Sharaku* (1910) und *Suzuki Harunobu* (1923) wie auch *Der japanische Holzschnitt* (1911).

der Meiji-Drucke ein. Einhergehend mit der gesteigerten Wertschätzung der Werke nahm die Zahl der Veröffentlichungen zu. So haben unter anderem Julia Meech *The world of the Meiji print* (1986), ein Standardwerk zu den *Meiji-e*, und die Katalogbücher *Meiji - Japanese art in transition* (1987, Haags Gemeentemuseum, Den Haag), *The age of Yoshitoshi: Japanese prints from the Meiji and Taishô periods* (1990, Rijksprentenkabinet/Rijksmuseum, Amsterdam), Gerhard Dambmann: *Wie Japan den Westen entdeckte. Eine Geschichte in Farbholzschnitten* (1988), *Tradition et transition: le Japon de 1842 à 1912* (1998, Musées royaux d'art et d'histoire, Brüssel) und *Japan at the Dawn of the Modern Age: Woodblock prints from the Meiji Era 1868-1912* (2001, Boston Museum of Fine Arts), den Meiji-zeitlichen Farbholzschnitt zum Thema.

Jedoch wurden bisher, abgesehen von Tsukioka Yoshitoshi² (1839-1892), Kobayashi Kiyochika³ (1847-1915) und Kawanabe Kyôσαι⁴ (1831-1889), wenige Künstler dieser Phase eingehend in Monographien vorgestellt. Toyohara Kunichika ist in der Vergangenheit zwar in allgemeinen japanischen und westlichen Publikationen und Katalogeinträgen zur Kunst der Ukiyo-e und Meiji-Holzschnitte vertreten, tritt aber im Vergleich zu seinen Zeitgenossen eher in den Hintergrund. Der Herausgeber des Katalogbuches *Meiji - Japanese art in transition* konstatierte 1987, über 20 Jahre nach Kure Bunpeis Kommentar, dass die Zeit für eine Neubewertung Kunichikas und seiner Drucke gekommen sei.

² Z.B. Royer Keyes *Courage and silence: A study of life and color woodblock prints of Tsukioka Yoshitoshi* (1990) oder die Publikationen von John Stevenson *Yoshitoshi's women: the woodblock-print series Fûzoku sanjônisô* (1982), *Yoshitoshi's thirty-six ghosts* (1983), *Yoshitoshi's One hundred aspects of the moon* (2001).

³ Z.B. Henry D. Smith II *Kiyochika, Artist of Meiji Japan* (1988)

⁴ Z.B. Timothy Clark *Demon of Painting: The Art of Kawanabe Kyôσαι* (1993), Birgit Mayr *Kawanabe Kyôσαι (1831-1889): "Der grösste jetzt lebende japanische Maler"- Bilder aus der Sammlung Erwin von Baelz* (1997).

"Toyohara Kunichika deserves a better reputation. He is often considered a minor and derivative artist, but the prints shown [...] will probably make many people change their minds." (Schaap 1987: 130).

In Japan gehen die Anfänge der Kunichika-Forschung auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zurück. Mit den Veröffentlichungen des japanischen Schriftstellers und Holzschnittexperten Kojima Usui (1873-1948), der die Sichtweise westlicher Autoren revidierte, wurde der Grundstein der Kunichika-Forschung gelegt. Kojimas Artikel in der Zeitschrift *Ukiyo-e shi* (Ukiyo-e-Künstler) im Januar 1929 *Sharaku irai no daiichinin - Toyohara Kunichika no ôkubi-e o ronzu* (Die Hauptfigur seit Sharaku – Eine Erörterung zu Toyohara Kunichikas Brustbildern) beschreibt Kunichika als den herausragenden Künstler seit Sharaku, vor allem in Bezug auf die *ôkubi-e* (Brustbilder der Kabuki-Schauspieler). Seine Ausführungen bekräftigte er in einem weiteren Artikel 1931 *Toyohara Kunichika hyôden: Sharaku irai no daiichinin* (Eine kritische Biographie über Toyohara Kunichika: Die führende Figur seit Sharaku) in dem Buch *Edo makki no Ukiyo-e* (Ukiyo-e der späten Edo-Ära). Darin schreibt Kojima, dass Sharaku mit seinem Werk Bedeutendes geschaffen hat, Toyokuni viel kreierte, das lange Einfluss ausübte, aber Kunichika derjenige war, der Verlorengegangenes mit seiner Holzschnittkunst wiederherstellte (Kojima 1931: 217). Aufgrund Kojimas Betrachtungen und Kunichikas zahlreichen Schauspieler-Holzschnitten wurde Kunichika seitdem als *der* Kabuki-Porträtist charakterisiert. Dies hatte zur Folge, dass über einen langen Zeitraum die Bearbeitung anderer Themengebiete in seinem Werk ausblieb. Daher beleuchten bisher veröffentlichte Bücher und Ausstellungskataloge

Kunichikas Werk fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt des Kabuki-Theaters.

Nach Kojima wurde die Kunichika-Forschung erst mit der eingangs schon erwähnten Monographie, der bisher einzigen auf Japanisch, von Kure Bunpei: *Toyohara Kunichika Yakusha-e senshû* (Ausgewählte Schauspielerdrucke von Toyohara Kunichika), 1964 fortgesetzt. Das Buch stellt ausschließlich Schauspielerporträts von Kunichika vor. In seiner Abhandlung erläutert Kure sowohl die Rolle Kunichikas als auch die seiner Drucke für die Welt des Meiji-zeitlichen Kabuki und zieht das Fazit, dass Kunichikas Schauspielerporträts zu den herausragenden Beispielen in diesem Genre gehören. Kure beschreibt Kunichika als einen der bedeutendsten *yakusha-e*-Zeichner, durch dessen Holzschnitte der heutige Betrachter ein lebhaftes Bild des Meiji-zeitlichen Kabuki vermittelt bekommt. Kure erwähnt zudem, dass Kunichikas Drucke nicht in dem Maße von Sammlern geschätzt würden, wie sie es eigentlich verdient hätten. Die Preise für seine Drucke sieht Kure als verhältnismäßig niedrig an, im Vergleich zu den Drucken anderer Künstler. Dies erklärt er damit, dass in den 1960er Jahren Kunichikas Drucke in Massen auf dem Kunstmarkt zu finden waren. Bunpei lag mit seiner Vermutung richtig, dass in 10 bis 20 Jahren die Zeit für Kunichika Drucke kommen werde und sie ein größeres Interesse unter Sammlern und Ukiyo-e Liebhabern finden würden (Kure 1964: 12).

Die erste und bisher einzig übergreifende Veröffentlichung in einer westlichen Sprache zum Leben und Werk Kunichikas stammt von der Holzschnittexpertin Amy Reigle Newland. In ihrer 1999 erschienenen Publikation *Time Present Time Past. Images of a forgotten master* (Leiden: Hotei Publishing) bezieht sie sich nicht nur auf Schauspielerporträts, sondern

beleuchtet auch erstmals eingehend Darstellungen von Schönheiten (*bijin-ga*) in Kunichikas Werk. Neben einer ausführlichen Biografie zu Kunichika stellt Newland auch einige von Kunichikas zahlreichen Schülern mit ihren Holzschnitten vor. Zusätzlich erläutert ein Essay von Oikawa Shigeru die gemeinschaftlichen Arbeiten von Kunichika mit seinem Zeitgenossen Kawanabe Kyôsei. Bisher existiert noch keine umfassende Monographie zum Leben und Gesamtkunstwerk des Künstlers Kunichika.

Einen wichtigen Überblick über die bisherige Forschung zum Werk Kunichikas stellen die Katalogbücher dar, die in den vergangenen 30 Jahren Sonderausstellungen zu Kunichika und seinem Werk begleiteten. Der Großteil dieser Ausstellungen legte den Fokus der Exponatenauswahl auf die Schauspielerdrucke Kunichikas. Die Katalogtexte reflektieren Kunichikas Bedeutung und die seiner Drucke für die Geschichte des Kabuki-Theaters. Insgesamt wurden neun Sonderausstellungen mit Katalogbüchern in den vergangenen Jahren in Japan zu Kunichikas Œuvre organisiert. Eine Auflistung der Kunichika-Sonderausstellungen befindet sich im Anhang unter 9.1 des Textbandes.

Wenige Autoren haben bisher den westlichen Einfluss, außer die Anilinfarben, in Bezug auf Kunichikas Werk erwähnt. 1977 deutete Kobayashi beispielsweise in seinem Artikel *Saigo no ukiyo-eshi tachi* (Die letzten Vertreter der Ukiyo-e) an, dass Kunichika die westlichen Attribute moderat, behutsam und konservativ in seinen Drucken einfließen ließ (Kobayashi 1977: 11). Das Tabak und Salz Museum in Tôkyô nahm 1994 einige Drucke Kunichikas für seine Schau *Nishiki-e ni miru bunmei kaika* (Die Phase der Zivilisation und Aufklärung dargestellt in Farbholzschnitten) auf (Tabako to shio no hakubutsukan 1994: 3-4). Amy

Newland verweist in ihrem Buch kurz darauf, dass Kunichika nicht immun gegen die Veränderungen der Meiji-Zeit war (Newland 1999: 8). Da eine fundierte Untersuchung über den Einfluss der *bunmei kaika*-Phase und der während dieser Periode assimilierten westlichen Elemente auf die Holzschnittkunst Kunichikas bisher ein Desiderat in der Kunichika-Forschung ist, hat dieser Umstand die Autorin dazu bewogen, den Fokus der vorliegenden Arbeit auf den Bereich der *kaika-e* in Kunichikas Œuvre zu legen.

Im Mittelpunkt der Recherche stand daher die Erfassung der Holzschnittbestände Kunichikas in japanischen Museumssammlungen unter dem Aspekt der *kaika*-Thematik. Im Vergleich zu den untersuchten Sammlungen in Europa und Amerika ist in Japan eine wesentlich größere Anzahl an Holzschnitten zum Sujet der *kaika-e* in Kunichikas Werkkorpus vorhanden. Ziel der Untersuchung ist nicht die Erstellung einer vollständigen Werk- und Sammlungsübersicht bezüglich des spezifischen Sujets der *kaika-e*, sondern vielmehr soll durch die Selektion der aufgenommenen Bildmaterialien und die Sondierung der ausgewerteten Textdokumente der Einfluss der *bunmei kaika*-Phase auf Kunichikas Werk vermittelt werden. Mit der Auswahl exemplarischer *kaika-e* aus Kunichikas Œuvre möchte die Erhebung dennoch einen repräsentativen Überblick über den umrissenen Themenbereich der *kaika-e* mit seinen spezifischen Merkmalen geben.

Unter Zuhilfenahme von Ausstellungskatalogen, Inventarlisten der Museumssammlungen und den zunehmend im Internet verfügbaren Inventarkatalogen und Bilddatenbanken von Museen konnte sich die Autorin einen guten Überblick über die relevanten Museumsbestände verschaffen und eine systematische Inventarisierung der Drucke

durchführen. Die Institutionen, deren Bildmaterial für diese Schrift herangezogen wurden, sind im Anhang des Textbandes unter 9.2 aufgeführt.

Für die Auswertung und Interpretation des Bildmaterials standen insbesondere die Textdokumente aus dem Gebiet der *fûzoku*-Forschung über die Meiji-Zeit und die *bunmei kaika*-Phase im Fokus der Untersuchung, wie zum Beispiel die *fûzoku*-Bände verschiedener Enzyklopädien zur Meiji-Zeit und zur Meiji-zeitlichen Kultur sowie die vielfältigen *fûzoku jiten* (Wörterbücher über Sitten und Gebräuche), die die zahlreichen *fûzoku*-Aspekte der Meiji-Zeit veranschaulichen; diese Werke sind im Literaturverzeichnis der Arbeit aufgeführt. Die umfangreiche Literatur, die bei der Erstellung dieser Arbeit Verwendung fand, findet sich ebenfalls im Literaturverzeichnis, soll aber hier nicht weiter ausgeführt werden, da dies aufgrund des schieren Volumens und der Vielfältigkeit den Rahmen dieses Kapitels sprengen würde.

2. Japan zur Zeit Kunichikas

Kunichikas Lebens- und Schaffenszeit fällt in eine der bewegtesten Epochen der japanischen Geschichte. Innerhalb weniger Jahrzehnte erlebte das Land viele grundlegende Veränderungen. In seinen frühen Jahren als Künstler erlebte Kunichika den Zusammenbruch des Feudalsystems und war in seinem späteren Leben Zeuge der Errichtung eines modernen Japan. Von 1820 bis 1890 erfuhr Japan den Übergang von einer spätfeudalen Gesellschaftsstruktur zur kapitalistischen Klassengesellschaft, von Handwerk und Manufaktur zur Fabrik und zum industriellen Großbetrieb, von der politischen Isolation zur Integration in die Weltgesellschaft und Weltpolitik (Schwentker 1999: 48).

In den folgenden drei Abschnitten dieses Kapitels werden die Voraussetzungen, Hintergründe und Auslöser für den Wandel vom Feudalstaat zum modernen Staat näher erläutert. Der vierte Teil des Kapitels geht auf die treibende Kraft hinter der Modernisierungsphase ein, die *bunmei kaika*-Bewegung, und schildert die Bereiche, die von den Neuerungen tangiert wurden. Dass und wie die Veränderungen auch Japans Kunst und Kultur berührten und beeinflussten, wird im zweiten Teil dieses Kapitels näher ausgeführt. Das geschieht zum einen durch einen Überblick über den japanischen Farbholzschnitt in der Meiji-Zeit, das Metier, dem sich Kunichika als Künstler vorwiegend⁵ zuwandte, zum anderen durch eine kurze Einführung in das Meiji-zeitliche Kabuki-Theater, das thematisch einen bedeutenden Einfluss auf Kunichikas Werk hatte.

⁵ Es existieren einige wenige Malereien Kunichikas, z.B. im Museum für angewandte Kunst (MAK), Wien *Drei musizierende Kurtisanen* (um 1872/73); im Kunsthistorischen Museum, Wien ein Malereialbum (um 1869), mit Genreszenen Kunichikas und im Nationalmuseum, Tōkyō befindet sich ein Schauspielerporträt.

2.1 Historischer Überblick

Als sich Japan Mitte des 19. Jahrhunderts dem Westen öffnete und sich auf den Weg der Modernisierung begab, waren dies nicht die ersten Kontakte, die Japan mit dem Westen aufnahm. Nach einer kurzen Skizzierung dieser initialen Kontakte, wird die Entwicklung vom Ende der Shôgunatsherrschaft (*bakumatsu*) bis zur Öffnung Japans zum Westen beleuchtet. Abschließend ist die Periode der Zivilisation und Aufklärung (*bunmei kaika*), die Hauptphase der Modernisierung Japans, Schwerpunkt der Betrachtung.

2.1.1 Erste Kontakte Japans zum Westen

Zum einen aufgrund seiner Insellage, zum anderen wegen der Nähe zum großen, entwickelten Nachbarland China auf dem asiatischen Festland ist Japan Jahrtausende lang in vielen Bereichen, wie Religion, Wissenschaft, Philosophie und Kunst, fast ausschließlich von der chinesischen Kultur beeinflusst und geprägt worden. Neben diesen Einflüssen existierten aber auch japanische Traditionen weiter, wie der Shintoismus und das Tennô-System, so dass Japan eine eigene hochentwickelte Kultur hervorbrachte. Kunstwerke im Schatzhaus des Tôdaiji-Tempels, dem Shôsô-in, in Nara zeigen, dass über die Seidenstraße auch Einflüsse aus Zentralasien und europäischen Kulturen nach Japan gelangt waren, doch waren diese Kontakte flüchtig (Sansom 1984: 3-14).

In der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden erste direkte Kontakte zur westlichen Zivilisation, als im Jahr 1543 ein chinesisches Schiff mit Portugiesen an Bord an der Küste der südlich von Kyûshû gelegenen Insel Tanegashima landete. Weitere portugiesische und holländische Kaufleute aus Handelsniederlassungen entlang der chinesischen Küste folgten. Die Portugiesen importierten eine für Japan neuartige Ware, die Feuerwaffen. Die schnelle Umsetzung und Produktion der Technologie für den eigenen Markt war nicht nur Auslöser für eine veränderte Strategie japanischer Streitkräfte, sondern brachte auch Modifizierungen im sozialen und politischen Gefüge mit sich (Sansom 1984: 54-71, 105-109).

Die Ankunft des spanischen Jesuiten Francisco Xavier (1506-1552) am 15.8.1549 in Kagoshima brachte Japan erstmals mit der Religion des Christentums in Kontakt. Xavier folgten weitere Missionare, die in den folgenden sechzig Jahren die christliche Lehre rasch verbreiteten und eine große Anzahl von Japanern, unter ihnen auch Feudalfürsten, zum Christentum bekehrten. Der Begründer des Tokugawa-Shôgunats, Tokugawa Ieyasu (1543-1616), sah jedoch in der Ausbreitung des Christentums in seinem Land und der steigenden Bedeutung europäischer Mächte auf internationaler Ebene eine große Bedrohung und verbot im Jahre 1612 mit einem Edikt die Ausübung der christlichen Religion in Japan, womit die christliche Mission ein schnelles und gewalttätiges Ende fand. Der dritte Shôgun Iemitsu (1604-1651) forcierte Ieyasus Bestrebungen und schottete das Land im Jahr 1639 mit dem Landabschließungsedikt vom Ausland ab. Mit den beiden Edikten wurde die erste Welle westlicher Einwirkung beendet (Cooper 1993: 46-47, Sansom 1984: 115-133).

In den 220 Jahren der Landabschließung (*sakoku*) herrschte Friede und die nationale Wirtschaft und Produktion wuchsen langsam, aber stetig. Da die politische Situation stabil war, konnte sich eine einheimische Lebensart herausbilden, die vor allem in den Stadtzentren von Edo, Ôsaka und Kyôto florierte und eine ganz eigene städtische Kultur entstehen ließ, die sogenannte Kultur des Stadtbürgertums (*chônin bunka*).

Trotz der offiziellen Abschließungspolitik war Japan selbst zu jener Phase nicht völlig vom Ausland abgeschottet. Denn auf der künstlichen Insel Dejima in der Bucht von Nagasaki durften holländische Kaufleute⁶ wohnen und mit Japan Handel betreiben. Über diesen Kontakt gelangten zur *sakoku*-Periode weiterhin Informationen über das Ausland nach Japan und Dejima wurde Japans einziger Kontakt zur europäischen Außenwelt (Vos 1993: 72-77). Als im Jahr 1720 das Tokugawa-Shôgunat das Importverbot für ausländische Bücher aufhob, ermöglichte dies japanischen Gelehrten, holländische Texte zu studieren. Das vom Shôgunat eingerichtete *bansho shirabesho* (Prüfstelle für ausländische Schriften), das ursprünglich dafür zuständig war, die Bücher auf christliche Inhalte zu überprüfen, die weiterhin verboten waren, erfuhr im Laufe der Zeit eine Änderung in seiner Funktion, indem es zunächst zum ersten Übersetzungsbüro für westliche Schriften und schließlich zu einem allgemeinen Forschungszentrum für westliche Studien transformierte (Yoshida 1993: 98). Damit entfaltete sich im Japan des 18. Jahrhunderts eine Dialektik zwischen dem klassischen Studium des chinesischen Konfuzianismus (*jugaku*) und dem Studium europäischer Wissenschaften (*yôgaku*) (Watanabe 1993: 47-50).

⁶ Chinesische Kaufleute bewohnten ihr eigenes Emporium in Nagasaki.

Die Auseinandersetzung mit Europa blieb allerdings zunächst nur einem ausgewählten Kreis von Gelehrten vorbehalten. Die Intellektuellen, die die holländische Sprache beherrschten, waren oft als Dolmetscher im Umgang mit den Holländern auf Dejima tätig. Im Rahmen ihrer Studien befassten sich die japanischen Gelehrten vor allem mit holländischen Schriften aus Bereichen wie Astronomie, Geographie, Geschichte, Medizin und Naturwissenschaften. Diese Art des Studiums, die Aneignung von Wissen durch Anwendung holländischen Schriftmaterials, wurde *rangaku* (holländische Studien) genannt und seine Wissenschaftler *rangakusha* (Watanabe 1993: 11-15, Vos 1993: 80-81, Yoshida 1993: 94-98). Die Etablierung der *rangaku*-Disziplin verschaffte Japan eine gute Basis und ein größeres Verständnis für die Zeit nach der *sakoku*-Zeit, als das Land westliche Zivilisation und Technologie in größerer Extensität einführte.

2.1.2 Ende der Shôgunatsherrschaft (*bakumatsu*) und Öffnung zum Westen

Das späte Tokugawa-Shôgunat oder die Ära des letzten Shôgun, im Japanischen *bakumatsu* genannt, ist die Periode von 1853-1867, während der Japan seine Abschließungspolitik (*sakoku*) beendete und die Voraussetzungen für die Entwicklung von einem feudalen Staat hin zu einer modernen Nation schuf.

Vom Ende des 18. Jahrhunderts bis ins 19. Jahrhundert hinein konkurrierten die europäischen Staaten und die USA um ihren Einfluss in Ostasien. Auch vor japanischen

Küsten tauchten auf der Suche nach neuen Märkten vermehrt westliche Handelsschiffe auf. Aber das Shôgunat reagierte abweisend auf die zunehmenden Versuche westlicher Mächte, Kontakt aufzunehmen. Im Jahr 1792 versuchte eine russische Gesandtschaft erstmals, Kontakte zu Japan aufzubauen, um mit Hokkaidô Handelsbeziehungen einzugehen. Zwar hielt das Tokugawa-Shôgunat an seiner Abschließungspolitik fest, jedoch nahm der Druck von außen stetig zu. Als 1840 die Nachricht vom Opiumkrieg (1840-42) in China auch Japan erreichte, wurde der japanischen Führung die Bedrohung einer Invasion durch westliche Mächte bewusst (Reischauer/Craig 1989: 116-117, 119). Vor allem England und die USA verschärften ab den 1840er Jahren den Druck auf Japan, das Land zu öffnen, indem sie wiederholt Kriegsschiffe in die Küstengewässer Japans schickten. Die Ankunft der vier amerikanischen Kriegsschiffe des Admirals Matthew Calbraith Perry (1794-1858), dem Oberbefehlshaber der Ostindischen Flotte Amerikas, am 8. Juli 1853 in der Bucht von Uraga läutete das Ende der japanischen Abschließungspolitik ein. Obwohl die *bakufu* (Shôgunatsregierung) Perry zunächst zwingen wollte, zum offiziellen Hafen Nagasaki auszuweichen, setzte Perry sich durch und überreichte am 14. Juli im Hafen von Uraga ein Schreiben des amerikanischen Präsidenten Millard Fillmore (1800-1874) an den japanischen Kaiser. Das Schreiben, das dem Shôgun präsentiert wurde, beinhaltete Forderungen wie Schutz für amerikanische Schiffbrüchige und Öffnung weiterer Häfen für den Handel. Im Februar des folgenden Jahres kehrte Perry mit einer größeren Flotte zurück und erreichte am 31. März 1854 die Unterzeichnung des Handelsvertrags von Kanagawa sowie die Öffnung der Häfen von Hakodate und Shimoda (Reischauer/Craig 1989: 118-121,

Beasley 1955: 119-122). Auch Rußland, Holland, England, Frankreich und Preußen folgten und schlossen Handelsverträge ab. In diesen Verträgen räumte das außenpolitisch unerfahrene Shôgunat den westlichen Staaten weitreichende Handelsprivilegien ein, wie auch eine Meistbegünstigungsklausel und eine Exterritorialitätsklausel, ohne entsprechende Gegenrechte von den Fremdmächten einzufordern (Beasley 1955: 183-189). Durch dieses System der sogenannten 'ungleichen' Verträge war die Stimmung in Japan durch Ausländerfeindlichkeit und eine zunehmende Opposition gegen das Shôgunat geprägt und Kolonialisierungsdrohungen der westlichen Mächte verursachten Unruhen. Die politische Landschaft spaltete sich in zwei Lager: auf der einen Seite die Shôgunatstruppen und auf der anderen Seite die Anhänger des Kaisers. Die Opposition gegen das Shôgunat organisierte sich in den süd-westlichen Daimyaten Satsuma, Chôshû, Hizen und Tosa. Hier hatten junge, zumeist niederrangige Samurai mit Hilfe der Holländischen Studien die Armeen ihrer Daimyô nach europäischem Vorbild organisiert und bewaffnet. Mit diesen modernen Streitkräften konnten sie eine Konfrontation mit den zahlenmässig überlegenen Shôgunatstruppen aufnehmen (Reischauer/Craig 1998: 127-131). Auch am kaiserlichen Hof in Kyôto gelang es den shôgunatsfeindlichen Kräften, sich einen dominierenden Einfluss zu sichern. Aus dieser Position heraus traten sie in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts mit dem Schlachtruf '*sonnô jôi*' (Verehrt den Kaiser - vertreibt die Barbaren) gegen den Shôgun und dessen Verbündete an. Der Slogan, der seinen Ursprung in Takenouchi Shikibus *sonnô ron* (Theorie des absoluten Gehorsams gegenüber dem Kaiser) hat, repräsentierte nicht nur die Verehrung für den Kaiser, sondern war auch eine

Gegenreaktion auf den Vertrag von Kanagawa, die Angst vor Kolonialisierung und Ausdruck der Emanzipation von allem Ausländischen (Sugiyama 2000: 152).

Den modernisierten Truppen ihrer Gegner hatten die veralteten Ritterheere des Shôguns nichts entgegenzusetzen. Nach einer Serie von kurzen, aber blutigen Kämpfen geriet das Shôgunat ab 1866 endgültig in die Defensive und Ende 1867 bot der letzte Shôgun, Tokugawa Yoshinobu (1837-1913), dem Kaiser seinen Rücktritt an, den dieser umgehend annahm (Schwentker 1999: 52).

2.1.3 Die frühe Meiji-Zeit - Restauration der kaiserlichen Herrschaft und

Beginn der Verwestlichung (*seiyôka*)

Der Druck des Auslands, das Land zu öffnen, hatte zu einer innenpolitischen Destabilisierung und einer Schwächung des Tokugawa-Shôgunats geführt, das schließlich zerbrach und den Weg frei machte für einen politischen Neuanfang.

Die Meiji-Restauration (*Meiji ishin*) war eine Kette von Ereignissen, die zu Veränderungen der politischen und sozialen Strukturen in Japans führte. Am 3. Februar 1867 folgte der erst 14-jährige Mutsuhito seinem Vater, Kaiser Komei (1831-1867), auf den Thron. Seine Herrschaftsdevise nannte er '*Meiji*', 'aufgeklärte Herrschaft'. Die Meiji-Periode bezeichnet die 45 Jahre andauernde Herrschaft des Meiji-Kaisers. Mit der Einsetzung des Meiji-Kaisers wurde die Souveränität des Kaiserhauses wiederhergestellt und die feudale

Herrschaft des Samurai-Standes beendet (Reischauer/Craig 1998: 134, Schwentker 1999: 52).

Die neue Regierung, bestehend aus führenden Beamten der mächtigen Daimyate in Südwest Japan, leitete zügig einen Modernisierungsprozess ein, der in der Anfangsphase gleichzusetzen ist mit einer Verwestlichung (*seiyōka*) des Landes.

Da es in Japan an Fachwissen und Produktionstechniken fehlte, war ein wichtiges Vorhaben der neuen Meiji-Regierung die schnelle Aneignung westlicher Technologie und Wissenschaft, um Japans eigene 'industrielle Revolution', die die westlichen Staaten zu starken, globalen Mächten hatte werden lassen, in die Wege zu leiten. Ein Gleichziehen mit Europa und Amerika bzw. ein Einholen der westlichen Staaten wurde zum Hauptziel der Meiji-Regierung. Denn die Ankunft von Commodore Perry und seinen vier schwarzen Schiffen (*kurofune*) in der Bucht von Uruga hatten den technischen Vorsprung und die Überlegenheit der westlichen Mächte und die davon ausgehende Gefahr den Japanern sehr deutlich vor Augen geführt. Der Einlauf der dampfbetriebenen Schiffe aus Stahl, bestückt mit Kanonen, war zu einem Symbol der Ankunft westlicher Zivilisation in Japan geworden, der man zunächst mit Ehrfurcht und Angst begegnete, die alsbald aber in Bewunderung und Begeisterung umschlagen sollten. Mit der Übernahme wissenschaftlicher und technologischer Errungenschaften aus dem Westen erhofften sich die Japaner nicht nur militärische Stärke und damit einhergehend nationale Sicherheit, sondern auch Prosperität zu erlangen (Watanabe 1993: 159-165).

Das japanische Stadtbürgertum der Edo-Zeit lieferte mit seiner wirtschaftlichen und

finanziellen Stärke sowie seiner hochentwickelten städtischen Kultur (*chônin bunka*) eine Quelle der Stabilität und Dynamik und war damit eine wichtige Grundlage für die Modernisierungs- und Industrialisierungspläne der Meiji-Zeit. Die politische Macht lag jedoch, wie seit dem 12. Jahrhundert, auch in der Meiji-Zeit weiterhin in den Händen der Aristokratie und ehemaliger Samurai. Ein Großteil der Mitglieder der neuen Regierung war nicht nur beim Sturz des Tokugawa-Shôgunats beteiligt gewesen, sondern sie waren auch Gelehrte der holländischen Studien, so dass sie für die Einführung westlicher Technologie prädestiniert waren. Daher kann man die Modernisierung Japans als einen von der Regierung initiierten Prozess bezeichnen.

Um Japan möglichst rasch von einem Feudalstaat in einen modernen Nationalstaat zu verwandeln, ohne in eine Anarchie oder in koloniale Abhängigkeit zu geraten, wurde ein Programm erarbeitet, das in dem Dokument einer Eid-Charta festgehalten wurde. Die *gokajô no seimon* (Fünf Artikel des kaiserlichen Eids) umreißen die Hauptziele und Vorgehensweise, die die neue Machtelite nach dem Fall des Shôgunats verfolgen wollte. Die Artikel, die in ihrer Aussage sehr allgemein gehalten sind, gaben die neue Leitlinie der japanischen Politik an, deren Fokus die Modernisierung des Landes war und die Etablierung einer neuen politischen und sozialen Struktur. Die fünf Artikel wurden am 4. März 1868 mit der Unterschrift des Meiji-Kaisers veröffentlicht (Watanabe 1993: 75).

1. Es sollen weiträumig öffentliche Versammlungen einberufen werden und bei der Entscheidung aller Staatsangelegenheiten sollte die öffentliche Meinung zu Rate gezogen werden.

1. Alle Schichten des Volkes, niedere und obere, sollen sich vereinen, das Wohle

des Staates mit aller Kraft zu unterstützen.

3. Alle Untertanen, von Zivilbeamten und Militärs bis hin zum einfachen Volk, sollen berechtigt sein, ihren persönlichen Zielen zu folgen, damit keine Unzufriedenheit mehr entsteht.

3. Die schädlichen Vorschriften der Vergangenheit werden beseitigt und alles soll auf den natürlichen Grundregeln der Gerechtigkeit basieren.

3. Wissen soll auf der gesamten Welt gesammelt werden, um die Grundlagen der kaiserlichen Herrschaft zu festigen (nach Ôkubo 1988: 50-51).

Zwar fanden vermehrt politische Diskurse statt wie auch öffentliche Zusammenkünfte, aber letztendlich wurde die Öffentlichkeit nicht so stark in die Entscheidungsfindung und Meinungsbildung involviert, wie in den Artikeln vorgesehen. Das "Parlament" hatte keine wahren Machtbefugnisse, da die Mitglieder der Oligarchie die eigentliche politische Macht ausübten. Mit der Aussage des zweiten Eids wird die alte feudale Ordnung Japans außer Kraft gesetzt, durch die jeder von Geburt an einer bestimmten Schicht zugehörig war. Diese Deklaration war in Verbindung mit Artikel drei sehr wichtig, da sie jedem Einzelnen ermöglichte, in den Dienst der Regierung zu treten, d.h. jedermann wurde gewährt, der Regierung zu helfen, ungeachtet seiner Position. Der Satz des vierten Eids ist quasi eine Blankodeklaration für Reformen. Eine ähnliche Aussage wie im letzten Eid befindet sich in den Taika-Reformen, jedoch mit dem Unterschied, dass nun nicht China das Vorbild ist, sondern Wissen von westlichen Staaten übernommen werden soll (Watanabe 1993: 75-76, Pittau 1967: 11-17). Am 7. April 1868 leisteten die Mitglieder des älteren und jüngeren Staatsrats (*gijô* und *sanyo*) auf die Artikel in der Shishiiden-Halle des kaiserlichen Palastes in Kyôto in Anwesenheit des Tennô einen Eid. "The one-way ritual dialogue was designed

to engage the *gijō* group to the emperor in a new relationship, to prize the daimyō away from their own agendas and obsessions, to dislodge the courtiers from the premodern, conservative court, and to bind both to the emperor as his loyal subjects." (Breen 1996: 423)⁷.

Jedoch konnte eine Modernisierung des Landes nicht allein von den Japanern getragen werden, die Holländisch und Englisch gelernt und ihr Wissen über Technologie und Wissenschaft aus Büchern bezogen hatten, wie den *rangakusha*. Um entsprechendes Know-how in Land zu holen, beschritt die Regierung zwei Wege. Zum einen wurden mehrere Delegationen ins europäische Ausland und nach Amerika entsandt, die vor Ort Kenntnisse sammeln sollten. Zum anderen stellte die Regierung europäische und amerikanische Experten, die sogenannten *oyatoi gaikokujin*, ein, die bei der Einführung westlicher Wissenschaft und Technik wie auch neuer Institutionen helfen sollten (Umetani 1965: 3-6). Eine der wichtigsten Entsendungen war die hochkarätige Delegation von Regierungsvertretern unter der Leitung des Fürsten Iwakura Tomomi (1825-1883), die sich im Jahre 1871 auf eine fast zweijährige diplomatische Studienreise durch alle Vertragsländer begab, die die 'ungleichen' Verträge unterschrieben hatten, um die Verhältnisse vor Ort zu studieren⁸ (Pittau 1967: 40-42). Die westliche Zivilisation präsentierte sich ihnen dabei nicht als einheitliches Modell, sondern wies eine Vielzahl von Formen auf. Die unterschiedlichen und widersprüchlichen Institutionen,

⁷ Die Autorin dankt Dr. John Breen für den Hinweis auf diesen Artikel.

⁸ Vgl. auch Peter Pantzer: Die Iwakura-Mission: Das Logbuch des Kume Kunitake über den Besuch der japanischen Sondergesandtschaft in Deutschland, Österreich und der Schweiz im Jahr 1873, 2002, München: Iudicium.

Glaubensüberzeugungen und Ideologien, mit denen die Japaner in ihrem Studium des Westens konfrontiert wurden, ließ sie jedoch erkennen, dass es auch möglich sein musste, selektiv das zu übernehmen und an die japanischen Verhältnisse anzupassen, was ihnen geeignet erschien. Außerdem erkannten die Teilnehmer der Iwakura-Mission schnell, dass die Modernisierung im Westen erst vor einer Generation eingesetzt hatte, woraus sie folgerten, dass ein solches Unterfangen auch in Japan zu schaffen sein müsste. Neben den drängendsten Problemen eines neuen Staatsaufbaus, einer einheitlichen, modernen Militärorganisation und eines neuen Finanz- und Steuersystems, stand von Anfang an im strategischen Blickfeld der Meiji-Regierung die Frage nach dem für Japan geeigneten Modell einer politischen Ordnung, einer modernen Verfassung. Dabei ging es der Regierung vor allem darum, von den ausländischen Mächten als gleichwertig anerkannt zu werden und die 'ungleichen' Verträge im Sinne Japans revidieren zu können. Die Aufgabe der *oyatoi gaikokujin* bestand darin, systematisch technische und industrielle Einrichtungen aufzubauen sowie moderne Systeme in Bereichen wie Erziehung, Transport, Kommunikation und Wasserversorgung zu implementieren und die Wissensgrundlagen an Japaner zu vermitteln. Das 1870 gegründete Ministerium für öffentliche Vorhaben (*kobunshô*) koordinierte die Einstellung der *oyatoi* und war zuständig für die Beaufsichtigung der Ressorts wie Industrieförderung, Bauwesen, Maschinenbau, Betriebsausbildung und die Schulung der japanischen Arbeiter, damit diese sukzessive die ausländischen Helfer ablösen konnten (Shigehisa 1987: 341). 1885 wurde das *kobunshô* aufgelöst und die Arbeit auf mehrere Ministerien umverteilt. Die Phase zwischen 1870-

1885 ist die Zeitspanne, in der die meisten Ausländer eingestellt wurden. Neben den offiziell durch die Regierung berufenen *oyatoi gaikokujin* gab es auch ausländische Angestellte, die im privaten Sektor tätig waren, so dass zeitweise knapp 1000 Amerikaner und Europäer in Japan tätig waren, um Japan bei der Einführung und dem Aufbau moderner Institutionen zu helfen. Aufgrund der von den Japanern vorgegebenen Prioritäten war der Großteil der fremdländischen Helfer Ingenieure, gefolgt von Pädagogen und Verwaltungsbeamten. Die meisten der *oyatoi* kamen aus England, gefolgt von Franzosen, Amerikanern, Deutschen, Holländern, Österreichern, Dänen und Italienern. Die Briten waren vor allem in der Marine und im Tiefbau tätig, die Franzosen arbeiteten für das *kobushô* und die Armee, Amerikaner und Deutsche stellten ihre Hilfe überwiegend in den Bereichen Erziehung, Naturwissenschaften und Geisteswissenschaften zur Verfügung (Shigehisa 1987: 347-351). Die forcierte Einrichtung neuer Institutionen und die Anwendung neuer Techniken nach ausländischem Vorbild hatten mit dem zunehmenden Einsatz einheimischer Fachkräfte, die den Prozess der Modernisierung und Industrialisierung nun selbst vorantrieben, zur Folge, dass ab 1885 nach und nach die ausländischen Angestellten in ihre Heimatländer zurückkehrten. In den 1890er Jahren war die Phase der *oyatoi gaikokujin* beendet und die meisten ausländischen Angestellten verließen Japan mit dem Ende ihrer Verträge, allerdings blieben auch einige in ihrem Gastland (Shigehisa 1987: 334-335).

2.1.4 Zivilisation und Aufklärung (*bunmei kaika*)

Das Ziel der Meiji-Regierung bestand darin, die Modernisierung Japans schnell voranzutreiben. Allegorisiert wurde dieses Ziel durch die folgenden drei, von der Regierung propagierten, Slogans: *fukoku kyôhei* (Reiches Land und starke Armee), *shokusan kôgyô* (Steigerung der industriellen Produktion) und *bunmei kaika* (Zivilisation und Aufklärung), deren Rolle in der Modernisierung Japans nicht unterschätzt werden sollte: "...it is fascinating to consider the role of popular slogans in Meiji Japan. The most effective consisted of four Chinese characters, and through them one can almost clock the progress of Meiji Japan. *Sonnô jôi* gave way to *fukoku kyôhei*; soon it was accompanied by *risshin shusse* and *jiyû minken* and at the end of the century there was *gashin shôtan*"⁹ (Jansen 1997: 6).

Fukuzawa Yukichi übersetzte in seiner Veröffentlichung *Seiyô jijô* (Zustände im Westen, 1867) 'Zivilisation' erstmals mit *bunmei kaika* und setzte ferner die beiden Worte in Verbindung mit Fortschritt, Moderne, dem Vorbildhaften westlicher Zivilisationen und einer erstrebenswerten Verwestlichung Japans (Yamaji 2001: 10).

Die frühe Meiji-Zeit, in der die Übernahme westlicher Zivilisation dominierte, wird am prägnantesten durch den Slogan *bunmei kaika* symbolisiert, der auch auf die politischen Prinzipien der 'Fünf Artikel des kaiserlichen Eids' zurückgreift (Watanabe 1993: 74). Der Terminus *bunmei kaika* steht für eine Phase der frühen Meiji-Zeit im allgemeinen sowie für

⁹ *risshin shusse*: soziales Vorwärtskommen, *jiyû minken*: Bürgerrechte und Freiheit, *gashin shôtan*: Ausdauern durch Beschwerden

die Übernahme von Gebräuchen, Ideen und politischen Strukturen des Westens (Asukai 1985: 2). Des Weiteren beschreibt der Begriff einen Abschnitt in der japanischen Ideengeschichte, die auch *keimô* (Aufklärung) oder *keimôshisô undô* (Bewegung der Aufklärungsideen) genannt wird (Brüll 1990: 1245). "The period from 1873 to 1877 has usually been designated as the 'age of civilization and enlightenment', when all efforts were devoted to not falling behind in the race to be civilized and enlightened. There was in this movement much that was bizarre, but there was also involved a profound transformation in the manners and goals of private and public life." (Pittau 1967: 39).

Bunmei kaika wurde zu einem Synonym für die Abwendung Japans von der Vergangenheit. Nach *kangaku* (Studium klassischer chinesischer Literatur und Kultur) und *wagaku* (Studium japanischen Denkens und japanischer Kultur) der Edo-Zeit, die in der späten Edo-Zeit von *rangaku* (Holländische Studien) abgelöst wurden, gab es in der Früh-Meiji-Zeit eine Verlagerung zu *yôgaku* (Studium westlicher Schriften oder Studium des Westens) (Watanabe 1993: 15). Diese Fortentwicklung wurde in Fukuzawa Yukichis Artikel '*Datsu-a ron*' (Über die Befreiung von Asien) aus dem Jahr 1885 thematisiert. Mit der Formulierung des politischen Mottos '*Datsu-a Ô-nyû*' (Heraus aus Asien, hinein nach Europa) zementierte Fukuzawa die Bestrebungen Japans "nach einer Identifikation mit den Starken und Überlegenen" (Sugiyama 2000: 153) und der Zuwendung zu einem intensiven Studium und zur Aneignung westlicher Kultur und Lebensart. Allerdings bestand die Modernisierung, d.h. die Verwestlichung, "nicht in einer unterwürfigen, völligen Verschmelzung mit dem *seiyô* [Westen, Anmerkung der Autorin] mittels kritikloser Übernahme von Kulturgütern

und Technologie, sondern war eine Strategie mit dem Ziel, die Gefahr der Kolonialisierung durch europäische Länder einzudämmen" (Sugiyama 2000: 151) und "was essentially directed at establishing Japan as a country equal to the western powers." (Pittau 1967: 39).

Die Intellektuellenvereinigung *Meirokeisha* (Meiji-Sechs-Gesellschaft), benannt nach ihrem Gründungsjahr Meiji 6 (1873), war der Kern der *bunmei kaika*-Bewegung und spielte eine große Rolle in der Verbreitung westlicher Ideen in der frühen Meiji-Zeit (Asukai 1985: 3).

Die Gründungsmitglieder entstammten fast alle niederen Samuraifamilien und waren in der *bakumatsu*-Zeit am *bansho shirabesho*¹⁰ tätig gewesen. Viele der Mitglieder waren zwar Studenten der klassischen, konfuzianischen Studien (*jugaku*) gewesen, hatten sich aber gleichzeitig dem Studium westlicher Sprachen und Kultur (*yôgaku*) gewidmet, das einige von ihnen durch Auslandsaufenthalte vertieft hatten. Zu den ersten Mitgliedern gehören Mori Arinori (1847-1889), Fukuzawa Yukichi (1834-1901), Nakamura Masanao (1832-1891), Katô Hiroyuki (1836-1916), Nishimura Shigeki (1828-1902), Tsuda Masamichi (1829-1903), Mitsukuri Shûhei (1825-1886), Mitsukuri Rinshô (1846-1896), Sugi Kôji (1828-1917) und Nishi Amane (1829-1897) (Brüll 1990: 1245-1246). Einige von ihnen hielten offizielle Posten in der Regierung inne, andere waren außerhalb der Regierungskreise als Wissenschaftler tätig. Ihre Ideen verbreiteten sie ab 1874 in ihrem Publikationsorgan *Meirokei zasshi* (*Meirokei* Zeitschrift) und nutzten das Magazin, das eine Auflage von ungefähr 3.000 Exemplaren pro Ausgabe hatte, als Diskussionsforum (Pittau 1967: 52-53). Weiterhin nutzten sie die Zusammenkünfte der Gesellschaft, die ab 1875

¹⁰ Das Institut wurde danach *kaiseijo* (Einrichtung für westliche Wissenschaften), dann *daigaku nankô* (Universität des Südens) genannt, aus dem sich später die Tôkyôter Universität entwickelte.

öffentlich waren, um mit Vorträgen gezielt die Allgemeinheit aufzuklären. In den zumeist in Vergleichen mit dem Westen entwickelten Auffassungen ging es unter anderem um Menschenrechte, westlichen Fortschritt, östliche Ethik und eine Harmonisierung westlicher Demokratie mit japanischer Tradition. Die Ziele, die die *Meiokusha* verfolgte, waren westliches Lernen zu propagieren und westliche Modelle moralischen Verhaltens in Japan zu etablieren. Um dies zu erreichen sollte man 1. die moralische Stärke des Westens studieren und ihr nacheifern, 2. eine rechtstaatliche Regierung einsetzen, Programme der sozialen Wohlfahrt und ein allgemeines Bildungswesen aufbauen sowie 3. die besonderen Stärken Japans mit westlichen Standpunkten und Einrichtungen verbinden. Die Mitglieder hielten ihre Versammlungen bis zum Jahr 1900 ab, jedoch wurde ihr Einfluss durch die, von ihnen selbst beschlossene, Einstellung ihrer Zeitschrift im Jahr 1875 im Zuge neuer Regierungsverordnungen, die die Meinungsfreiheit beschnitten, geringer (Asukai 1985: 150-158).

Eines der unübersehbaren Symbole der Verwestlichung in Tôkyô war die Errichtung des *Rokumeikan* (Hirschruf-Pavillon), der auf Initiative der Meiji-Regierung erbaut wurde als Ort für Zusammenkünfte der japanischen Oberschicht mit Ausländern. Der Name des Gebäudes ist eine Anspielung auf ein altes chinesisches Gedicht, das von dem gesellschaftlichen Umgang zwischen Personen unterschiedlicher Nationalitäten handelt. Darin lag nämlich das Ziel der offiziell geförderten Institution, die Förderung des sozialen Kontakts zwischen Japanern und Westlern in einer ungezwungenen Atmosphäre. Das Gebäude wurde von dem britischen Architekten Josiah Conder (1852-1920) entworfen, der

1877 nach Japan als *oyatoi gaikokujin* kam, um westliche Architektur zu lehren. Der Pavillon, eine Mischung europäischer und amerikanisch-viktorianischer Baustile, wurde im Jahr 1883 eröffnet und bestand aus einem Ballsaal, einem Speisesaal, der von einem französischen Koch betreut wurde, und einer Billard-Lounge. Man konnte britische Zigaretten, deutsches Bier und amerikanische Cocktails erstehen. Von allen Besuchern wurde erwartet, dass sie sich in westlichen Roben kleideten und westliche Etikette beachteten. Der *Rokumeikan* wurde zu einem Signum für die überzogene Fixierung Meiji-zeitlicher Politiker auf westliche Sitten und ein Synonym für die Hochphase der Verwestlichung. Der Wendepunkt des *Rokumeikan* war ein Maskenball im Jahr 1889, den Premierminister Itô Hirobumi (1841-1909) gegeben hatte. Aufgrund des Benehmens verschiedener anwesender japanischer Politiker wurde das Ereignis zu einem Auslöser von Hohn und Gespött in den Zeitungen.¹¹ Nach einem Brand 1893, bei dem das Gebäude stark beschädigt wurde, waren die Tage des *Rokumeikan* gezählt (Asukai 1992: 48-53, Barr 1968: 3-12).

Da Japan im Laufe seiner Geschichte primär von der chinesischen Kultur beeinflusst worden war und wurde, waren dem Land kulturelle Muster des Westens anfänglich weniger vertraut. Mit dem Entschluss, das Land durch den Import ausländischer Errungenschaften zu modernisieren, sah sich die Meiji-Regierung der Schwierigkeit gegenüber, Segmente europäischer Zivilisation in die japanische Kultur zu assimilieren. Um in der japanischen Bevölkerung Aufgeschlossenheit und Zustimmung für die Modernisierung des Landes zu

¹¹ Der französische Karikaturist Georges Bigot (1860-1927), der 1882 nach Japan kam, fertigte unzählige satirische Zeichnungen an, die die japanischen Verwestlichungsbestrebungen, vor allem die der *Rokumeikan*-Besucher, karikierten (vgl. Meech 1986: 188-193).

bewahren und einen Konflikt zwischen den unterschiedlichen kulturellen Elementen zu verhindern, propagierten die Meiji-Politiker eine Politik unter dem Slogan '*wakon yōsai*' (Japanischer Geist, Westliches Wissen), eine Adaption des alten Satzes '*wakon kansai*' (Japanischer Geist, Chinesisches Wissen), der eine Koexistenz von japanischer Ethik und westlicher Technologie vorsah. Es war eine politische Devise, die den Japanern erlaubte "to proceed with a clear conscience as they sought to acquire every possible appurtenance of European civilization." (Kuwabara 1983: 134).

Die frühe Meiji-Zeit sah in den unterschiedlichsten Bereichen eine Verquickung von japanischer Tradition und westlicher Modernität. Beispielsweise wurde zum einen das alte kaiserliche System wieder eingesetzt und Shintoismus wurde Staatsreligion, als Werkzeug, die Bevölkerung zu einen. Zum anderen wurde die Modernisierung Japans vorangetrieben, damit das Land nach westlichen Standards zivilisierter wirkte. So wurde unter anderem 1873 der Mondkalender vom gregorianischen Kalender abgelöst, ferner wurde das gemischte Baden untersagt, da es von den Europäern als barbarisch angesehen wurde. Fukuzawa Yukichi äußerte sich zur Übernahme westlicher Zivilisation und der Erhaltung japanischer Konvention folgendermaßen: "Es war notwendig, die alten traditionellen Wahrheiten einer genauen Prüfung des Intellekts zu unterziehen. Und es war auch notwendig, westliche Dinge und Methoden genau zu studieren, bevor man sie übernimmt. Dinge müssen nicht erhalten bleiben, nur weil sie alt sind; zur gleichen Zeit sollen aber auch nicht Sachen übernommen werden, nur weil sie neu und westlich sind." (Fukuzawa/Keiō 1969: III/128-129). Pittau kommt in seinem Buch *Political thought in*

early Meiji Japan zu folgendem Resultat "The adoption of the modern civilization of Europe was the best possible means of making Japan strong and rich. However, European civilization was not an end in itself." (Pittau 1967: 63). Beide Zitate charakterisieren nicht nur sehr treffend die Bedeutung der frühen Meiji-Periode, sondern sie geben auch schon einen Ausblick auf die mittlere bis späte Meiji-Ära, in der die Übernahme westlicher Innovationen abebbte.

2.2 Kulturgeschichtliche Aspekte

Die einschneidenden Veränderungen zu Beginn der Meiji Zeit waren nicht nur politischer, wirtschaftlicher und sozialer Art, sondern zogen auch Erneuerungen auf kulturellen Gebieten nach sich und beeinflussten auch zwei typisch Edo-zeitliche Kunstgattungen, den Farbholzschnitt und das Kabuki-Theater, mit denen Kunichikas persönliches und künstlerisches Leben eng verflochten war. Der deutsche Arzt Erwin von Baelz (1849-1913), der sich zu jener Phase in Japan aufhielt, hielt in seinem Tagebuch fest, dass die Vorkommnisse einer kulturellen Revolution gleichen. In einer kulturellen Revolution werfen die Menschen jegliche traditionelle Struktur und versuchen diese mit einer neuen, revolutionären, ganz andersartigen Kultur zu ersetzen (Kuwabara 1983: 134). Baelz weitere Aufzeichnungen aus dem Jahr 1876 reflektieren sehr anschaulich die Intensität, die zu jener Zeit herrschte: "Sie insistierten, dass sie nichts über die eigene Vergangenheit wissen

wollten; in der Tat deklarierten sie, dass jede kultivierte Person sich nur schämen kann.... Alles aus unserer Vergangenheit ist absolut barbarisch. Wir haben keine Geschichte, da unsere Geschichte erst jetzt beginnt." (Baelz in Kuwabara 1983: 135).

Da Kunichika vornehmlich als Holzschnittkünstler arbeitete, folgt eine Einführung in die Besonderheiten des Meiji-Holzschnitts, die im vierten Kapitel dann, mit der Präsentation von Kunichikas Werken, noch vertieft wird. Da Kunichikas Œuvre eng mit dem Kabuki-Theater verbunden ist, gibt die abschließende Passage einen kurzen Überblick über das Meiji-zeitliche Kabuki-Schauspiel.

2.2.1 Der japanische Farbholzschnitt in der Meiji-Zeit (*Meiji-e*)

Während in Japan Ende des 19. Jahrhunderts die Edo-zeitlichen Farbholzschnitte (*Ukiyo-e*) von den Holzschnitten der Meiji-Zeit (*Meiji-e*) abgelöst wurden, lösten die zu zehntausenden nach Europa gelangten traditionellen Holzschnittblätter aus der Edo-Zeit einen Boom in Europa aus. Die Welle des Japonismus erfasste eine ganze Generation europäischer Künstler und Kunsthandwerker, die Stilmerkmale der Holzschnitte aufnahmen und als neue Impulse für ihre Arbeit übernahmen. In Japan versuchten die Künstler der Meiji-Zeit das Genre des Holzschnitts wiederzubeleben, indem sie ihrerseits Impulse aus Europa in ihre Kunst integrierten.

Die Herstellung von Text- und Bilderbüchern sowie des eigenständigen Bilddrucks haben

in Japan eine ausgesprochen lange Tradition. Seit der Nara-Zeit (710-794) spielte der Buch- und Bilddruck, in den Händen buddhistischer Mönche, eine überaus wichtige Rolle. Erst im 17. Jahrhundert begann der Holzdruck zu kommerziellen Zwecken. Der japanische Bildholzschnitt hat seine Wurzeln in der reinen Buchillustration und war anfangs nicht mehr als eine bildliche Textunterstützung, ohne eigene künstlerische Ansprüche. Während der Edo-Zeit (1600-1868) machte der Bildholzschnitt eine Entwicklung vom Buchholzschnitt zum Einzelblatt durch (Chibbett 1977: 29-30, Hinkel-Retterath 2001: 19). Die Abgeschlossenheit der Edo-Zeit ermöglichte, dass sich eine ganz eigene, einzigartige Druckkultur entwickeln konnte. In der Kunstgattung der Ukiyo-e¹², den Bildern der fließenden Welt, erreichte der Vielfarbenholzschnitt (*nishiki-e*) eine Qualität, die weltweit ihresgleichen sucht. Ukiyo-e waren die Ausdrucksform und Kunst der städtischen Bevölkerung (*chônin*) der Edo-Zeit, die das Leben und Treiben der Städter in den Theatern und Vergnügungsvierteln schilderten. Zu den Hauptthemen der Ukiyo-e gehören Darstellungen schöner Frauen (*bijin-ga*), Schauspielerporträts (*yakusha-e*) und in der späten Edo-Zeit die Landschaftdrucke (*fûkei-ga*) bzw. Ansichten berühmter Orte (*meisho-e*) (Hinkel-Retterath 2001: 21-25).

Bis zu der Zeit, als Japan seine Türen Mitte des 19. Jahrhunderts zum Westen öffnete, war der Holzschnitt die Standardmethode, Bilder und Texte zu vervielfältigen. Zwar hatten die

¹² Der Begriff *Ukiyo* hat seinen Ursprung in der buddhistischen Welt und steht für die buddhistische Vorstellung von der Vergänglichkeit alles Irdischen. Im Laufe des 17. Jhds. erfuhr dieser Terminus mit dem Aufkommen der Gesellschaft des Stadtbürgertums einen Bedeutungswandel hin zum Gedanken an ein optimistisches Leben der Diesseitigkeit, an ein Leben des Vergnügens (Lane 1978: 11). Der Begriff Ukiyo-e steht allgemein für die japanische Genrekunst (*fûzoku-ga*) der Edo-Zeit. Er ist die übergreifende Bezeichnung für die Bilder der modischen Genremalerei (*nikuhitsuga*) als auch für die Werke der Holzschnittkunst (*hanga*) (Hinkel-Retterath 2001: 19).

Japaner im 16. Jahrhundert im Zuge der ersten Welle europäischen Einflusses von den jesuitischen Missionaren temporär den Druck mit beweglichen Metalllettern eingeführt, jedoch kehrten die Japaner wieder zum Holzdruck japanischer Tradition zurück, da der Druckprozess mit der neuen Methode als zu beschwerlich empfunden wurde (Suzuki 2003: 8-9).

Mit der Öffnung Japans zum Westen begann auch ein neues Kapitel im Bereich der Kunst- und Kulturgeschichte Japans, das zu einem großen Maß von der Konfrontation mit der westlichen Kunst und Kultur bestimmt ist. Auch die traditionellen Ukiyo-e, die während der Edo-Zeit als eine der wichtigsten Ausdrucksformen des städtischen Bürgertums florierten, konnten sich der Welle der Begeisterung für alles Westliche nicht verschließen und neu eingeführte Trends und Techniken aus Europa fanden in ihnen Aufnahme und Ausdruck.

Westliche Einflüsse auf den japanischen Holzschnitt sind allerdings keine Novität der Meiji-Zeit. Schon während der Edo-Zeit adaptierten Ukiyo-e-Künstler stilistische Merkmale europäischer Kunst, um die eigenen, traditionellen Ausdrucksformen ihrer Kunst zu komplementieren. Erste europäische Malereien erreichten Japan bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit den Jesuitenmissionaren. Eine zweite Welle europäischer Einwirkung erfuhr Japan durch die Einführung säkularer holländischer Kulturgüter Mitte des 18. Jahrhunderts. Zu jener Zeit war es Maruyama Ôkyo (1733-1795), ein Neuerer der traditionellen japanischen Malerei in Kyôto, der sich als erster japanischer Künstler der Elemente europäischer Malerei, wie Perspektive und Schattierung, bediente (Sakamoto

1980: 19-20). Da Originalbilder selten waren, dienten europäische Guckkastenbilder als Vorlage. Die Blätter waren in der Kupferstichtchnik gedruckt und handkoloriert, häufig unter Verwendung von Schablonen. Doch gerade diese Simplifizierung und Reduzierung vereinfachte die Imitation durch die japanischen Künstler. Ôkyos Guckkastenbilder (*megane-e*)¹³ übten einen enormen Einfluss auf die Ukiyo-e Künstler aus, die die lineare Perspektive in ihren Holzschnitten, den *uki-e* (fließende Bilder) oder auch *kubomi-e* (versenkte Bilder) rezipierten (French 1977: 96-97, Screech 1993: 128). Allerdings nahmen sie es mit der präzisen Umsetzung der Prinzipien der Perspektive nicht ganz genau, entweder arbeiteten sie nur in einem Teil des Bildes mit westlicher Perspektive oder setzten mehrere Fluchtpunkte ein. Auch wenn die Ukiyo-e-Künstler diese Technik noch unvollkommen einsetzten, so erkannten sie doch ihre Wirkung. Frühe *uki-e* sind die Werke des Holzschnittkünstlers Okumura Masanobu (1686-1764), die häufig das Innere von Theatern wiedergeben (French 1977: 99). Die Darstellung und Kolorierung des Himmels ist ein weiterer Bereich, den sich japanische Künstler von europäischen Vorlagen zu eigen machten.

Der Einfluss westlicher Malerei auf die japanischen Kunst ist eindeutig in den Werken der Malerei im westlichen Stil zu sehen, deren Schulen im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert in Akita, Edo und Nagasaki gegründet wurden. Der Literatenmaler Ike no Taiga (1723-1776) wurde in der Farbgebung von den Himmelsdarstellungen der Guckkastenbilder beeinflusst und Shiba Kokan (1747-1818) imitierte in seinen

¹³ Die ersten Guckkästen erreichten 1718 Nagasaki, aus Holland über China.

Kupferstichen die europäische Wiedergabe von Himmelsdarstellungen. In den Holzschnitten wurden Farbbänder eingesetzt, die je nach Farbgebung und Schattierung verschiedene Tages- oder Jahreszeiten darstellten. Der Einsatz der Farbzonen etablierte sich als Standardmedium in der Wiedergabe des Himmels (French 1977: 124-127).

Eine Weiterentwicklung der perspektivischen Darstellung ist in den Drucken des Ukiyo-e-Künstlers Torii Kiyonaga (1752-1815) sichtbar und wurde von Katsushika Hokusai (1760-1849) verfeinert. Eine weitere Fortentwicklung der Anwendung europäischer Stilmittel sieht man ferner in den Werken von Utagawa Hiroshige (1797-1858) und Utagawa Kuniyoshi (1798-1861) sowie später in den Yokohama-Bildern (*Yokohama-e*) (vgl. Kapitel 4.3.2) und Holzschnitten der Aufklärung (*kaika-e*) (vgl. Kapitel 4.3.3) (Sakamoto 1980: 20-21, French 1977: 118-120).

Die westlichen Einflüsse, die während der Meiji-Zeit auf den japanischen Farbholzschnitt einwirkten, sind im Gegensatz zu denen der Edo-Zeit eher thematisch einzuordnen und technologisch bedingt und weniger stilistisch. Die neuen Sujets, die durch die Verwestlichung der Meiji-Zeit in der japanischen Holzschnittkunst auftauchten, werden in Kapitel 4 näher beleuchtet. Die Verbreitung von modernen Techniken, wie der Lithografie und Fotografie, sowie die Etablierung von Zeitungen und Zeitschriften stellten eine zunehmende Konkurrenz für die Holzschnittkunst der Meiji-Ära dar. Etwa die Hälfte der Einblattdrucke jener Zeit, insbesondere die mit traditionellen Themen, wie Landschaften und Schönheiten, waren Lithografien (*sekihanga*), die zumeist von anonymen Handwerkern ausgeführt wurden. Die kommerzialisierten Lithografien entsprachen dem 'modernen'

Geschmack der Käufer besser, als die 'altmodischen' Farbholzschnitte. Die technische Entwicklung¹⁴, die zuvor Europa durchgemacht hatte, holte auch die traditionelle Grafik Japans ein. Nachdem Kupferstich, Radierung und Lithografie nach Japan gekommen waren, wurde 1887 auch die Holzstichteknik aus Frankreich eingeführt. Im selben Jahr kam die Collotyp-Technik dazu, welche zwei Jahre später 1889 den Druck der ersten japanischen Kunstzeitschrift *Kokka* (Nation) mit exakten Kunstreproduktionen ermöglichte. Diese waren selbst nun keine Kunstwerke mehr, wie es die Farbholzschnitte waren. Im selben Jahr erschien auch die erste japanische Illustrierte *Fûzoku gahô* (Bilder des alltäglichen Lebens) mit lithografischen Illustrationen (Ôno 1978: 11-12).

Unter den verschiedenen Holzschnittschulen und -künstlern, die während der Meiji-Zeit tätig waren, kann man zwischen vier Haupttendenzen unterscheiden (Narazaki Muneshige in Munsterberg 1998: 137-142, Narazaki 1966: o.P.). Die erste Künstlergruppe sind die sogenannten 'Traditionalisten', die sich stilistisch und thematisch an die Vorbilder der Edo-Zeit anlehnten und für die Kunst des traditionellen Edo-zeitlichen Holzschnitts stehen. Neben dem Gebrauch von chemischen Farbpigmenten (Anilinfarben) setzten sie wenig Neuerungen in ihren traditionellen Drucken ein. Der Künstler, der nach Narazaki die Tendenzen der ersten Gruppierung am deutlichsten verkörpert, ist Toyohara Kunichika. Mit seinen unzähligen Schauspielerporträts (*yakusha-e*) und Darstellungen von Schönheiten (*bijin-ga*) führte er zwei traditionelle Holzschnittthemen der Edo-Zeit fort, setzte jedoch Anilinfarben ein. Die Künstler der zweiten Gruppe versuchten das Japanische mit dem

¹⁴ Zur Entwicklung der Drucktechnik in Japan, siehe: Der Beginn der beweglichen Lettern in Japan – Die moderne Welt von Shozo Motogi (*Katsuji bunmei kaika – Motogi Shozo ga kizuita kindai*), Ausst.-Kat., Museum des Buchdrucks (Insatsu Hakubutsukan), Tôkyô: Toppan Printing, 2004.

Westlichen zu verknüpfen, indem sie traditionelle japanische Themen mit künstlerischen Elementen westlicher Kunst umsetzten. Diese Gruppe wurde von einem der bedeutendsten Künstler der Meiji-Zeit angeführt, Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892). Obwohl er der Verwestlichung kritisch gegenüberstand, ließ er sich durch westliche Gestaltungsformen inspirieren. Die Vertreter der dritten Gruppe arbeiteten genau entgegengesetzt der zweiten, indem sie den traditionellen japanischen Stil der Holzschnitte anwandten, um westliche Sujets umzusetzen. Dazu zählten die Darstellung von Ausländern und Architektur im westlichen Stil. Utagawa Hiroshige III. (1842-1894) ist der Künstler, der diese Richtung in unverwechselbarer Weise mit seinen Szenen des neuen Tôkyô vertritt. Zur letzten Gruppe gehörten Künstler, die sich am weitesten von den alten Techniken und Stilen der Ukiyo-e-Kunst lösten, um im Realismus westlicher Kunst zu arbeiten und damit eine ganz neue ästhetische Sensibilität in ihren Werken präsentierten. Kobayashi Kiyochika (1847-1915) ist der Holzschnittmeister, der die vierte Strömung der Meiji-Künstler am treffendsten personifiziert. Er ist vor allem für seine 'Lichtstrahl-Bilder' (*kôsen-ga*) bekannt, in denen er mit seiner Schraffurtechnik die Wirkung des Lichts, vor allem das der neuen Gaslampen, raffiniert umsetzte (Narazaki Muneshige in Munsterberg 1998: 138-142, Narazaki 1966: o.P.). Aufgrund seiner zahlreichen Landschaftsdrucke und Szenendarstellungen von Tôkyô wird Kiyochika häufig als 'Hiroshige der Meiji-Zeit' bezeichnet (Shizuoka kenritsu bijutsukan 1998: 15). Von den vier simultan existierenden Strömungen dominierten die Künstler, die versuchten, das Beste aus beiden Kulturen, aus Altem und Neuem, in ihren Werken zu verschmelzen. Ein Künstler, der neben Kunichika, Yoshitoshi und Kiyochika zu

dem Künstler-Reigen des Meiji-Holzschnitts dazugehört, aber aufgrund seiner Andersartigkeit und Vielseitigkeit seines Œuvre aus den genannten vier Kategorien herausfällt, ist Kawanabe Kyôsei (1831-1889). Er sticht vor allem durch seine satirischen Bilder und Drucke (*fûshi-ga*) ins Auge (Oikawa 1998: 93-94). Er war ein Freund Kunichikas und arbeitete mit ihm bei verschiedenen Holzschnittsets zusammen (siehe Kapitel 5.2). Die Aufzählung Kunichikas in der Gruppe der Traditionalisten erscheint in Betrachtung des Titels dieser Arbeit vielleicht widersprüchlich. Jedoch ist Kunichika in der Tat von allen Meiji-Künstlern derjenige, der einen letzten Hauch der Edo-Zeit in seinen Drucken bewahrt (Kobayashi 1973: 9). Dass sich Kunichika über eine neue Farbgebung hinaus in seinen Holzschnitten mit weiteren westlichen Einflüssen und Neuerungen der Meiji-Zeit auseinandersetzte, ist Gegenstand der Untersuchung.

Durch die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen der Meiji-Zeit hatten sich zunächst die ökonomischen Rahmenbedingungen der japanischen Künstler, insbesondere der Maler, verändert, da sie ihre ursprünglichen Mäzene, Auftraggeber und Käufer verloren. Die Designer der Holzschnitte konnten häufig nicht mehr allein durch das Gestalten von Drucken ihren Lebensunterhalt sichern, sondern waren gezwungen, auch Illustrationen für Zeitungen, Zeitschriften und Bücher zu entwerfen (Siemer 1999: 71-72, Newland 1999: 30). Die Ukiyo-e-Künstler, die früher Ohr, Mund und Herz des Stadtbürgertums von Edo waren, bemühten sich nun, für die neue Beamtschaft und das gehobene Bürgertum zu produzieren. Die massenhafte Einfuhr von westlicher Zivilisation und Technologie bescherte den Holzschnittkünstlern jedoch zu Beginn der Meiji-Ära genügend Aufträge,

denn die neuen exotischen Dinge, wie Eisenbahnen, Pferdekutschen, westliche Kleidung und Architektur, sollten in den Drucken präsentiert werden. Hinzu kam die Darstellung historischer und zeitgenössischer Geschehnisse und Personen, denn durch das Aufkommen der Zeitungen war das Verbot, lebende Personen zu benennen und abzubilden, hinfällig geworden. Hierin liegt aber auch die Kritik an den *Meiji-e* begründet, da sie zu häufig nur noch Nachrichten und Neuigkeiten im Sinne der Berichterstattung (*hōdōga*) vermittelten (Kôno 1989: 4-5) und daher, um der Aktualität der Geschehnisse gerecht zu werden, zu schnell und mit wenig Sorgfalt in Massenproduktion hergestellt wurden.

Was allen Holzschnittrichtungen der Meiji-Zeit und ihren Künstlern gemein ist, ist der extrem häufige Gebrauch des Triptychon-Formats. Dabei fungierte nicht jedes einzelne Blatt als abgeschlossene, thematische Einheit, sondern das Motiv war so konzipiert, dass es sich über den gesamten dreiteiligen Bildbereich erstreckte. Zu den Neuerungen der Holzschnittkunst in der Meiji-Zeit gehört die Anwendung von Anilinfarben (siehe Kapitel 4.1) anstelle der traditionellen Mineral- und Pflanzenfarben, die den Charakter der populären Genregrafik der Edo-Zeit grundlegend veränderten.

Der eigentliche Herstellungsprozess der Holzschnitte veränderte sich von der Edo- zur Meiji-Zeit nicht. Der Holzschnitt war weiterhin das Gemeinschaftsprodukt des sogenannten Ukiyo-e-Quartetts (Volker 1949: 1), das Hand in Hand arbeitete. Es bestand aus dem Künstler (*gaka* oder *gakô*), der den Entwurf (*hanshita-e*) für den Farbholzschnitt lieferte, dem Holzstockschnneider (*horishi*), der den Entwurf auf den Holzstock (*hangi*) übertrug, dem Drucker (*surishi*), ihm oblag das Mischen der Farben und das Abziehen der Blätter

und dem Verleger (*hanmoto*). Letzterer koordinierte und führte die Aufsicht über den gesamten Herstellungsprozess, er verteilte die Aufträge und war zuständig für den Vertrieb des Endprodukts. Die Holzschnitte wurden von den Publikationshäusern und durch umherziehende Händler sowie durch Großhändler, die an kleine, lokale Einzelhändler verkauften, im ganzen Land distribuiert. Infrastrukturelle Verbesserungen der frühen Meiji-Zeit, z.B. im Bereich des Postwesens oder durch die Einführung der Eisenbahn, führten zu einer stärkeren Nachfrage an Farbholzschnitten in den Regionen außerhalb der großen Städte, die eine Auflagensteigerung zur Folge hatte. Die Schnitzer und Drucker in der Meiji-Zeit waren zahlreicher und produktiver als in den Jahrzehnten zuvor. Henry Smith schreibt dazu: "In terms of both technology and popularity, the nishiki-e was at its historical peak...in the late 1870s. Carvers and printers were more numerous, more skillfull and more productive than at any time since the technique had been devised in 1765." (Smith in Jenkins 1993: 14).

Man geht davon aus, dass die Gesamtproduktion von Holzschnitten während der ersten dreißig Jahre der Meiji-Zeit genauso hoch war wie in den Jahren der Edo-zeitlichen Herstellung insgesamt (Meech-Pekarik 1986: XXI). Der Preis für ein einzelnes *ôban*-Blatt fiel auf 1,6 bis 2 sen (100 sen = 1 Yen), weniger als der Preis einer Zeitung, "the late Edo and Meiji prints were clearly a popular art form well within the reach of the average laborer (Thompson 1991: 88). Bis 1875 mussten die Entwürfe der Holzschnitte vor ihrer Publikation von einem Regierungsbeamten mit einem Zensurstempel genehmigt werden. Ab September 1875 wurde die Regelung eingeführt, nach der die Drucke Name und

Adresse des Verlegers und Holzschnittkünstlers sowie das Publikationsdatum aufweisen mussten. Sie konnten, wenn sie moralisch anstößig waren, vom Innenministerium konfisziert werden (Thompson 1991: 88).

Erst durch die neuen technischen Möglichkeiten kam es mehr und mehr zu einer Aufhebung der traditionellen Aufteilung zwischen Künstler und Drucker. Der Maler wurde zu einem Künstler, dessen Bild einfach nur reproduziert wurde. Der Holzschnittkünstler Takeuchi Keishû (1861-1942) charakterisierte den durch die Einführung fotografischer Übertragungsmethoden (auf Stein oder Metall) verursachten Wandel als Wechsel von dem Prinzip 'dem Druck entsprechend zeichnen' zum Prinzip 'drucken, wie gezeichnet worden ist' (Merritt/Yamada 2000: 26, Merritt 1990: 18-19) Im Zuge der Perfektionierung der Reproduktionstechniken setzte in Japan nur wenig später als in Europa das Ende der traditionellen Grafik als vorrangige Methode der Vervielfältigung ein.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts ist der traditionelle Edo-zeitliche Begriff 'Ukiyo-e' für die Kunst der Farbholzschnitte nicht mehr adäquat, um die Vielzahl an Themen, die mittlerweile in den Farbholzschnitten dargestellt wurden, zu umschreiben (Smith 1988: 6). In der *bakumatsu*-Phase und der Meiji-Zeit wurden nicht mehr nur die konventionellen Genre wie Schauspieler, Schönheiten und Landschaften abgedeckt, sondern vermehrt waren historische Ereignisse (*rekishi-e*), Bilder der Aufklärung (*kaika-e*, siehe Kapitel 4.3), Darstellungen des Kaisers (*goshô-e*, siehe Kapitel 4.2), Kriegsdrucke (*senshô-e*) und Zeitungsholzschnitte (*shinbun nishiki-e*)¹⁵ Themen der Farbholzschnitte. Da die

¹⁵ Über die Entwicklung der sogenannten Zeitungsholzschnitte (*shinbun nishiki-e*), siehe: *Meiji no meidatachi – nishikieshinbun no sekai* (Die Medienleute der Meiji-Zeit. Die Welt der Zeitungsholzschnitte), Ausst.-Kat.,

Bezeichnung Ukiyo-e eng mit der Edo-zeitlichen *chônin*-Kultur verbunden ist und für die klassischen Sujets steht, sind für den Meiji-zeitlichen Holzschnitt mit seinen ungewohnten Themen vielmehr allgemeine Termini wie '*nishiki-e*' (Farbholzschnitt, wörtlich 'Brokat-Bild') oder '*hanga*' (Holzschnitt, wörtlich 'Druck-Bild') geeignet, die weniger auf die Sujets der Drucke verweisen als auf die Technik.

Gerade zu der Periode, als in Japan die Meiji-zeitlichen Holzschnitte den Markt dominierten, entwickelten sich die Edo-zeitlichen Ukiyo-e zu hochbezahlten Sammlerobjekten in Europa. Die traditionellen Ukiyo-e wirkten hier weiter, da sie im ausgehenden 19. Jahrhundert viele europäische Künstler inspirierten, vor allem die Impressionisten, deren Werke wiederum die japanische Malerei beeinflussten. Die Europäer, die die romantische Vision des idyllischen Japan bevorzugten, konnten sich jahrzehntelang mit dem Genre der *Meiji-e* nicht anfreunden (Merritt/Yamada 2000: 2). Der Amerikaner Ernest Fenollosa (1853-1908)¹⁶, der ein wichtiger Vermittler japanischer Kunst war, urteilt über den Meiji-zeitlichen Holzschnitt in seinem zweibändigen Werk *Epochs of Chinese and Japanese Art* (1912), eine Hauptquelle über die Kunst Chinas und Japans für westliche Kunstinteressierte jener Zeit, dass generell ab 1860 alle Farbholzschnitte "[are] going to the dogs" (Fenollosa 1912: 2/205) und es nicht wert wäre, die Künstler zu erwähnen, die nach diesem Zeitpunkt folgten. Im Jahr 1911 resümierte der amerikanische Sammler Frederick Gookin (1853-1936) in einem Einführungsvortrag anlässlich einer Ausstellung der Japan Society in New York, dass "Toward the middle of the nineteenth century the Ukiyo-e

Shinbun Hakubutsukan (Zeitungsmuseum). Yokohama: Newspark, 2001.

¹⁶ Fenollosa, Graduierte der Harvard Universität, kam 1878 nach Japan, lehrte an der Kaiserlichen Universität Tôkyô und engagierte sich sehr stark für die Erhaltung traditioneller japanischer Kunststile.

school sank into the dotage of decreptitude, and then into the sleep from which there was no awakening." (Gookin 1913: 41). Übereinstimmend mit Fenollosas und Gookins Auffassung konzentrierten sich die meisten Ukiyo-e Liebhaber auf die Vision des exotischen Japans und der Schönheit und Farbgebung traditioneller Ukiyo-e. Die Mehrheit betrachtete die Meiji-zeitlichen Drucke als grelle und überhäufte Kompositionen, die lediglich den westlichen Einfluss reflektierten. Die Liebhaber traditioneller Ukiyo-e sahen die Meiji-Holzschnitte, vor allem die Bilder der Aufklärung (*kaika-e*), als Synonym für die Abschaffung aller Dinge, die sie an der japanischen Holzschnittkunst liebten (Merritt/Yamada 2000: 3). Als mit Beginn der 1890er Jahre die vielen Novitäten im Land den Reiz des Neuen verloren hatten, schwand aber auch das Interesse für Holzschnitte wie die *kaika-e*. Der Einfluss der Modernisierung, mit der Einführung westlicher Technologien und Wissen, hatte zum einen Neugier für die westlichen Kulturen geweckt, zum anderen aber auch einen Prozess der kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Kultur evoziert. Ein Überdenken der eigenen Werte hatte zu einer Neubewertung der heimischen Tradition geführt. Diese wurde nun aus einem neuen Blickwinkel betrachtet und man wandte sich im Bereich der Druckkunst mit großem Interesse einer traditionelleren Form des Farbholzschnitts zu, der Kunst *kuchi-e* (Frontispiz, wörtlich 'Mundbilder') (Merritt/Yamada 2000: 4).

2.2.2 Das Meiji-zeitliche Kabuki-Theater

Japans Eintritt in die Moderne brachte nicht nur durchgreifende politische und gesellschaftliche Veränderungen mit sich, sondern auch kulturelle Bereiche, wie das traditionelle Kabuki-Theater, erfuhren Veränderungen und Krisen. Eine von ihnen war die Theaterreform-Bewegung (*engeki kairyô undô*), die von führenden Meiji-Politikern angeführt wurde und um 1878 ihren Höhepunkt hatte. Die Befürworter der Theaterreform-Bewegung gehörten zur damaligen politischen, wirtschaftlichen und akademischen Elite, die in ihrer zielstrebigen Imitation des Westens versuchten, alles unverwechselbar Japanische im Kabuki-Schauspiel zu eliminieren, wie den *hanamichi* (wörtlich 'Blumenweg', ein erhöhter Steg, der von der Bühne in den Zuschauerbereich hineinragt), die Frauenrollen (*onnagata*) oder die Gidayû-Rezitatoren. Um diesen Vorstellungen Nachdruck zu verleihen, wurden Stückeschreiber des Kabuki kritisiert und verfolgt. Aus diesem Grund erwirkte beispielsweise einer der bedeutendsten Stückeschreiber Kawatake Shinshichi II. (1816-1893) die Entfernung seines Namens von den Theaterplakaten und änderte seinen Namen in Kawatake Mokuami. Mit dem allgemein nachlassenden Interesse an der Verwestlichung Ende der 1880er Jahre starb die Bewegung schließlich aus (Urushizawa 2003: 18-21, Kawatake 2001: 266).

Nach dem Tod von Tsuruya Namboku IV. (1755-1829) im Jahr 1829 hatte das Kabuki-Schauspiel bis in die Mitte der 1850er Jahre kaum mehr namhafte Autoren hervorgebracht. Erst als Segawa Jôkô III. (1806-1881) und Kawatake Mokuami (1816-1893) während der

bakumatsu-Phase anfangen, für das Kabuki zu schreiben, begann eine neue, erfolgreiche Phase dieser traditionellen Theaterform. Die frühen Erfolgsstücke von Joko und Mokuami lehnten sich an Nambokus Meisterstücke der *kizewamono* (raue Heimat-Stücke) Gattung an. Deren Handlungen vereinten Brutalität, Erotik und makaberen Humor, führten Figuren der Unterwelt ein und spielten häufig in der 'unteren Stadt', der *shitamachi*, Edos. Mokuami begründete überdies die Diebesgeschichten (*shiranami mono*), in deren Handlungen Diebe, Mörder, Schwindler sowie böartige Frauengestalten die Hauptcharaktere waren. In den Jahren der Meiji-Zeit schrieb Mokuami viele neue Stücke, die sich auf die Phase der 'Zivilisation und Aufklärung' bezogen. In den insgesamt vierzig Jahren seiner Tätigkeit schrieb er ungefähr 350 Stücke, mehr als die Hälfte davon während der Meiji-Zeit (Matsumoto 1974: 15-19).

Zu den Meiji-zeitlichen Werken gehören die sogenannten 'Igelschnitt-Stücke' (*zangirimono*), benannt in Anlehnung an den westlichen Frisurenstil, den Kurzhaarschnitt (*zangiri*) für Männer, der in der Meiji-Ära in Mode kam (vgl. Kapitel 4.4.4 und 6.8). Die *zangirimono*, ein Genre der *sewamono*¹⁷, wurden 1872 von Mokuami und dem Schauspieler Onoe Kikugorô V. ins Leben gerufen und handelten von zeitgenössischen Charakteren und aktuellen Geschehnissen, die zwar nicht immer ganz wahrheitsgemäß wiedergegeben wurden, dem Kabuki-Theater aber ein modernes, akuelles Flair verliehen. Die Schauspieler wurden mit Kostümen im westlichen Stil ausgestattet, in die Kulissen neue Fortbewegungsmittel, Gaslaternen sowie Backstein-Gebäude integriert (Abb. Nr. 30). In

¹⁷ *Sewamono* waren Dramen die vom alltäglichen Leben der Bürger handelten. Ihre Handlungen, Kulissen und Kostüme waren realistischer gestaltet als die historischen Stücke (*jidaimono*). *Sewa* ist eine Zusammensetzung aus den Worten *seken* (Gesellschaft jener Tage) und *wadai* (Thema).

den *zangiri*-Stücken trugen die Schauspieler in ihren Rollen Kurzhaarfrisuren und spielten ohne die traditionellen Perücken (Abb. Nr. 61). Die Stücke karikierten das alltägliche Leben, konnten aber nicht die gewohnten Zuschauerzahlen in die Kabuki-Theater ziehen. Die *zangirimono* waren aber ein Schritt in Richtung des modernen Theaters in Japan und zeigten erstmals seit der Genroku-Periode Ähnlichkeiten mit Aspekten zeitgenössischen Theaters. Mit dem generellen Rückgang des Interesses an der 'Verwestlichung' nahm auch das letzte Interesse der Zuschauer an den *zangirimono* ab, so dass zum Ende der Meiji-Zeit wieder die traditionellen Werke aufgeführt wurden und auch Perücken über die Kurzhaarschnitte getragen wurden (Kawatake 2001: 268). Weitere neuartige Werke der Meiji-Ära waren die *katsurekigeki* (Stücke lebendiger Geschichte). Im Auftrag der Meiji-Regierung geschrieben und mit den unmittelbaren historischen Ereignissen als Gegenstand, sollten sie die alten Genre- und Geschichtsstücke (*jidaimono*) ersetzen (Waseda daigaku engeki hakubutsukan 2003: 108-110).

Mit dem Beginn der Meiji-Zeit wurde das Edo-zeitliche drei Theater-System von Nakamura-za, Ichikawa-za, Morita-za¹⁸ aufgehoben. "Im Zuge einer kommunalen Neuordnung der innerstädtischen Verwaltungsgrenzen wird auch die Theaterstandortfrage neu diskutiert: 1872 wird verfügt, dass zunächst in jedem Groß-Bezirk (*dai-ku*) innerhalb der Hauptstadt zwei Theaterbauten errichtet werden können. Damit wurde die mögliche Zahl auf zwölf begrenzt. Bis zum Jahr 1873 waren jedoch nur 10 Theaterstandorte mit Konzessionen ausgestattet." (Itoda 2000: 15). Nachdem die Theater durch die Tempô-

¹⁸ Der Zusatz *-za* bedeutet Theater.

Reformen (1841-43) gezwungen worden waren, vom Zentrum der Stadt ins nördliche Asakusa-Saruwaka-Viertel umzuziehen, war Morita Kan'ya XII. der erste Theaterdirektor, der mit dem Morita-za im Februar 1872 ins Zentrum Tôkyôs zurückkehrte. Die Theater Nakamura und Ichimura, die sich seit 1840 im Sarukawa-Viertel etabliert hatten, führten ihre Theatertätigkeit weiterhin dort fort. (Waseda daigaku engeki hakubutsukan 2003: 108-109). Ab 1873 konnten Theaterkonzessionen von jedermann frei beantragt werden, so dass die Privilegien der drei wichtigsten Kabuki-Theaterfamilien entfielen (Itoda 2000: 15).

Im Juni 1878 eröffnete Morita in der Nähe des Ginza-Viertels das Shintomi-za (Abb. Nr. 1), nachdem das alte Theater einem Feuer zum Opfer gefallen war. Das moderne, neue Shintomi-za entwickelt sich zu einer edlen Kabuki-Adresse für die oberen Zehntausend, für den einheimischen und ausländischen Adel¹⁹ bzw. Geldadel. Während das Theater äußerlich noch an die Edo-zeitlichen Theater angelehnt war, hatte man sich im Zuschauerraum und beim Bühnenaufbau an westlichen Vorbildern orientiert, wie zum Beispiel bei der Anordnung der Sitzreihen, der Schaffung eines umlaufenden Balkons und der erstmaligen Abschaffung des Proszeniums, so dass die Bühne nach Maßstäben einer europäischen Guckkastenbühne konzipiert war (Itoda 2000: 16-17).

Zu einer allgemeinen Neuerung der Meiji-Zeit gehörte die Beleuchtungstechnik in den Kabuki-Theatern. Anstelle der alten lichtschwachen Kerzen wurden die Theater auf Gasillumination umgestellt, die auch Abendvorstellungen ermöglichte (Itoda 2000: 16).

Zu den großen Mimen der Meiji-Zeit gehören die als '*Dan-Kiku-Sa*' bezeichneten drei

¹⁹ Ein Enkel des deutschen Kaisers wohnte am 4. Juni 1897 einer Aufführung im Shintomiza bei (Itoda 2000: 17).

Schauspieler, Ichikawa Danjûrô IX. (1838-1903), Onoe Kikugorô V. (1844-1903) und Ichikawa Sadanji I. (1842-1904) (Waseda daigaku engeki hakubutsukan 2003:112-113). Weitere herausragende Akteure jener Phase waren Bandô Hikosaburô V. (1832-1877), Nakamura Shikan IV. (1830-1899), Iwai Hanshirô VIII. (1829-82) und Sawamura Tosshô II. (1838-86). All diese Akteure sind in zahlreichen Drucken in Kunichikas Werk verewigt. Obwohl Danjûrô und Kikugorô zu *den* Schauspielern der Meiji-Ära gehörten und sich privat gerne in westlicher Garderobe zeigten, plädierten sie für die Kultivierung des klassischen Kabuki und unterstützten in den späten Jahren ihrer Karriere die Aufführung der populären Stücke der Edo-Zeit. Ferner bildeten sie junge Schauspieler in der Edozeitlichen Kabuki-Tradition aus. Zu den direkten Nachfolgern von Kikugoro V. und Danjûro IX gehörten Kikugoro VI (1885-1949), Matsumoto Koshiro VII. (1870-1949) und Nakamura Kichiemon I. (1886-1954). Auch sie waren Vertreter des alten Kabuki und setzten sich für seinen Fortbestand ein. Allerdings schlugen sie insofern einen neuen Weg ein, indem sie Stücke von Schreibern in das Repertoire aufnahmen, die nicht hauptsächlich für das Kabuki schrieben. In den Stücken sind Elemente der Dramaturgie des westlichen Theaters eingebunden, wie detaillierte Charakterstudien und moderne Mundart (Edo-Tôkyô hakubutsukan 1995: 107, Genshoku Ukiyo-e daihyakka jiten henshûinkai 1982: 11/46 und 51).

3. Der Werdegang von Toyohara Kunichika

Yoshida Teruji beginnt seinen Eintrag für Kunichika in der Ukiyo-e Enzyklopädie (*Ukiyo-e jiten*) mit der Einschätzung, dass Kunichika nicht nur ein vollkommener Ukiyo-e Künstler war, sondern ihm auch eine auffällige Persönlichkeit zu eigen war (Yoshida 1944: 1/325). Um sich ein Bild des Menschen und Künstlers Toyohara Kunichika (Abb. Nr. 2) machen zu können, werden die folgenden beiden Kapitel zum einen die wichtigsten Stationen im Lebenslauf Kunichikas skizzieren und zum anderen seinen künstlerischen Werdegang beleuchten. Im Verhältnis zum enormen Umfang des vorhandenen Bildmaterials existieren vergleichsweise wenige Dokumente über sein Leben. Hauptinformationsquelle ist ein Interview, das Kunichika am Ende seines Lebens, zwei Jahre vor seinem Tod, einem Kunstreporter der Yomiuri-Zeitung gab. Das Gespräch wurde in vier Teilen zwischen dem 25. und 28. Oktober 1898 in der Zeitung veröffentlicht und gibt die Person Kunichika in einer sehr lebensnahen Weise wieder (Mori 1968-2: 20). Außerdem gewähren Aufzeichnungen von und über Kunichikas Zeitgenossen, wie Kawanabe Kyōsai (1831-1889), Kobayashi Kiyochika (1847-1915) (Kobayashi 1924: 1-43, Ansei 1931: 27-28) und Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892) (Oda 1928: 38-49), mit denen Kunichika zusammengearbeitet hat und befreundet war, Einblicke in die Person und geben Auskunft über den Künstler Toyohara Kunichika.

3.1 Der Mensch Kunichika

Toyohara Kunichika wurde am 5. Juni 1835 in Edo im Kyôbashi-Distrikt in Goroemon, 30 Kenbori, 7-chôme unter dem Namen Ôshima Yasohachi geboren (*Yomiuri shinbun* 24.10.1898: 5).

Kunichika war ein Bürger Edos, ein sogenannter Stadtbürger (*chônin*), das heisst, er war Angehöriger eines Standes, der sich, bestehend aus (Kunst-) Handwerkern und Händlern, in den größeren Städten der Edo-Zeit, wie Kyôto, Ôsaka und Edo, herausgebildet hatte. Trotz ihres niedrigen sozialen Standes erreichten sie eine wirtschaftlich starke Stellung, die ihnen ermöglichte, ihre eigene städtische Kultur, die sogenannte Kultur des Stadtbürgertums (*chônin bunka*) zu schaffen, zu der unter anderem das Kabuki- und Bunraku-Theater sowie Ukiyo-e gehörten. Der Geburtsort Kunichikas, der Kyôbashi-Distrikt, zählte zur 'unteren Stadt' (*shitamachi*) Edos. "Shitamachi means 'towns below' and refers to those areas beneath the castle but still within the city limits. Edward Seidensticker has felicitously translated the term as 'Low City' - the hills became the Yamanote, the 'High City'. He has also estimated that the Low City, which gave Edo so much of its character, only occupied about one-fifth of the city" (Richie 1999: 23). Da Kunichika in diesem Bereich geboren wurde, ist er ein waschechtes Kind Edos (*chakichaki no edokko*) (Genshoku Ukiyo-e daihyakka jiten henshûinkai 1982: 9/74). Der Begriff '*edokko*' wurde seit Beginn der 1770er Jahre für die Bewohner der *shitamachi* angewandt, die dort geboren wurden und deren Familien seit Generation dort angesiedelt waren (Nishiyama 1975: 220). Den ersten

schriftlich belegten Gebrauch von *edokko* enthält ein *senryû* (17-silbiges humoristisches, satirisches Gedicht) aus dem Jahr 1771. 1788 definierte Santô Kyôden in dem *sharebon* (Romanggenre, das die Vergnügungsviertel zum Thema hatte) *Tsûgen sô magaki* (Großes Freudenhaus von Sprachkennern) und dem *kibyôshi* (illustriertes Volksbuch) *Nitan no Shirô Fuji no hitoana kenbutsu* (Nitan no Shiro betrachtet die Höhlen des Berges Fuji) den Charakter eines *edokko* mit den folgenden fünf Eigenschaften:

1. Er erhält sein erstes Bad in den Wassern des städtischen Aquädukts; er wächst in Sicht der Wasserspeier auf dem Dach der Edo Burg auf.
 1. Geld ist ihm nicht wichtig; er ist nicht geizig. Seine Finanzen reichen nicht für eine Übernachtung.
 1. Er bekommt eine gute und behütete Erziehung. Er ist sehr verschieden von den Kriegern oder den Landeiern.
 1. Er ist bis aufs Mark ein Mann aus Nihonbashi.
 5. Er besitzt *iki* (Kultiviertheit) und *hari* (Charakterstärke)
- (nach Nishiyama 1997: 41-42)

Weitere typische Attribute, die man mit einem *edokko* assoziierte, waren: "proud, fast-talking, easy-spending..." (Smith 1989: 365). In dem Interview mit der *Yomiuri*-Zeitung bezeichnet sich Kunichika sogar als *Kyôbashiko* (Kyôbashi-Kind) (*Yomiuri shinbun* 24.10.1898: 2) und unterstreicht damit nicht nur seine große Verbundenheit mit seinem Geburtsort, sondern auch seinen Stolz, an dem Ort geboren worden zu sein, zu dessen Kernkultur das Kabuki-Schauspiel und die Ukiyo-e-Holzschnitte gehörten.

Kunichikas Vater, Ôshima Kyujûrô, war Eigentümer des öffentlichen Bades *Ôshûya*, das er 1845, als Kunichika 11 Jahre alt war, eröffnete. Kunichika nennt ihn in dem Interview mit

der *Yomiuri*-Zeitung zwar Kyujû, jedoch schreibt Mori Sensô in seinem Kommentar zu dem Interview, dass sein eigentlicher Name Kyujûrô war (Mori 1968-2: 20). Kyujûrô war wohl kein ausgesprochener Familienmensch, denn Kunichika kann sich nicht daran erinnern, dass der Familienzusammenhalt sehr groß war und man jemals etwas gemeinsam unternommen hat (*Yomiuri shinbun* 24.10.1898: 2). Kunichikas Mutter, Arakawa Oyae, war die Tochter des Teehausbesitzers Arakawa Sannojo. In seiner Jugend übernahm Kunichika ihren Namen und nannte sich Arakawa Kunichika. In dem Interview mit der *Yomiuri*-Zeitung beschreibt Kunichika, dass Bürger eines bestimmten Standes die Änderung des Familiennamens beantragen durften (*myôji gômen*). Da Kunichikas älterer Bruder Chôkichi der bisherige Familienname nicht behagte, entschied er über die Namensänderung zum Familiennamen der Mutter. (*Yomiuri shinbun* 24.10.1898: 2).

Über seine Kindheit ist lediglich bekannt, dass er gerne Streiche spielte, da es einige Beschwerden von Nachbarn gab und er mit neun Jahren auf dem Sanno-Festival in Asakusa in einen Streit geriet (Higuchi 1926: 178).

1861 heiratete Kunichika und bezog mit seiner Frau Ohana ein Haus in Yanagijima-Hanshinrô-Yokomachi. Im selben Jahr wurde die Tochter Hana geboren. Zu jener Zeit gestaltete Kunichika viele Glücksdrucke (*uke-e*) (Hagiwara 1981: o.P.). Das Paar trennte sich später, wobei unklar ist, ob er seine Frau verließ oder ob sie es mit ihm aufgrund seines exzentrischen Lebensstils nicht länger aushielt. Angeblich soll Kunichika mehr als 40 Geliebte in seinem Leben gehabt haben (Hirano 1934: 2/484). Neben seiner Vorliebe für Frauen hatte er wohl auch eine für Alkohol und wird allgemein als ein Mensch beschrieben,

der viel und gerne trank (Miyazaki 1094: 676). Neben seinen außerordentlichen Fähigkeiten als Zeichner soll Kunichika zudem eine schöne Stimme gehabt haben und ein ausgezeichneter Tänzer gewesen sein (Kure 1964: 13). Er war ein Mensch, der nicht viel in seine äußere Erscheinung investierte, sondern als wahres *edokko* das Vergnügen suchte, gerne ins Theater ging und sich mit Geishas oder Kurtisanen umgab, wenn er das Geld vom Verkauf seiner Drucke erhalten hatte. Insgesamt wird Kunichika als Person mit einer offenen, freundlichen und aufrichtigen Art beschrieben (Kure 1964: 14/15, Mori 1968-1: 16). Andererseits belegen Episoden über Streitigkeiten mit Verlegern, Schauspielern²⁰ oder Künstlerfreunden aber auch die Gegenseite seines leicht exzentrischen Charakters.

Im ersten Teil des Yomiuri Interviews rühmt sich Kunichika zudem damit, dass er in seinem Leben insgesamt 107mal umgezogen sei, manchmal sogar an einem Tag dreimal und damit den Rekord von Hokusai, der 80mal umzog, überboten hat (Yomiuri shinbun 24.10.1898: 2). Da aufgrund eines Beschlusses des Innenministeriums (*naimushô*) ab September 1875 alle Druckerzeugnisse mit der Adresse des Herausgebers und Künstlers versehen werden mussten (Ôe 1980: 41), lässt sich über diese Quelle der Wohnortwechsel von Kunichika hinreichend nachverfolgen und zeigt, dass Kunichika in seinen Ausführungen wohl etwas übertrieben hat. Kure Bunpei erwähnt in seinem Buch, dass es eher zehn Umzüge gewesen sind (Kure 1964: 13), Ôe Naokichi führt für den Zeitraum zwischen Meiji 9 (1876) und Meiji 22 (1889) sieben Umzüge auf und zählt folgende Wohnorte Kunichikas auf: für 1876

²⁰ 1924 erschien in der Juni-Ausgabe der Zeitschrift *Zentrale Kritik (Chûô kôron)* der Artikel Kobayashi *Kiyochika no tsuioku* (Erinnerungen an Kobayashi Kiyochika) von Kobayashi Utatsu, in dem dieser die diversen Trinkgelage und Streitigkeiten von Kiyochika, Kyôsai und Kunichika beschreibt (Kobayashi 1924: 10-11).

Honishimachi (4-chôme 35-banchi), für 1877 Uenomachi (1-chôme 12-banchi), für 1878 Asakusa Kojimachô, Asakusa Shinryôkomachi und Yanaka Kiyomizumachi, für 1879 Fukagawa Higashi Motomachi und für 1880 Asakusa Umamichi. Zwischen 1880 und 1889 befindet sich eine einzige Adresse im Asakusa-Bezirk auf den Drucken: Asakusa Umamichi, 7-chôme, 1-banchi (Ôe 1980: 41-42).

Leider äußerte sich Kunichika in dem Yomiuri-Interview nicht zur Meiji-Zeit und den zahlreichen Neuerungen, die ins Land strömten. Einen kleinen Hinweis gibt Hagiwara Osamu mit einer Notiz in seiner tabellarischen Aufstellung von Kunichikas Lebensdaten, als im Jahr 1897 Kunichikas Bruder Chôkichi den *Arakawa shashinkan* (Arakawa Fotoladen) eröffnete. Aus einem Gespräch mit Familienangehörigen erfuhr Hagiwara, dass Kunichika eine Abneigung gegen den Laden bzw. gegen die Fotografie hegte und sich daher nur einmal fotografieren ließ (Hagiwara 1980: o.P.). Ein Exemplar der Fotografie befindet sich in der Sammlung des Hiraki Ukiyo-e Museums in Tôkyô und ist im Abbildungsteil dieser Arbeit widergegeben (Abb. Nr. 2).

Am 1. Juli 1900 starb Kunichika in seinem Haus in Honjô in der Nähe des Yoshiwara-Viertels (*Yomiuri shinbun* 20.07.1900: 4). Der unzeitige Tod seiner einzigen Tochter Hana ein Jahr zuvor im Alter von 39 Jahren nach der Geburt seines Enkelkindes Ito war für Kunichika ein großer Schock gewesen, infolgedessen sich sein Gesundheitszustand stetig verschlechterte, verstärkt durch seinen kontinuierlichen, exzessiven Alkoholgenuss (Newland 1999: 15, Hagiwara 1981: o.P.).

Kunichikas Grab befindet sich auf dem Friedhof des Honryûji Tempels in Imado/Asakusa,

einen zum Shingon-Buddhismus gehörenden Tempel (Abb. Nr. 3). Sein posthumer buddhistischer Name lautet 'Ôunin Shaku no Kunichika'. Der ursprüngliche Gedenkstein, der ein Jahr nach seinem Tod von seinem Schüler und *hagoita*-Meister Chikamaru in Auftrag gegeben wurde, ist 1923 beim großen Kantô-Erdbeben zerstört worden. Nachdem über Jahrzehnte nur ein gewöhnlicher Stein mit dem Familiennamen 'Yushima itchôme Ôshimaya Ihei' das Grab kennzeichnete, errichteten 1974 überlebende Familienangehörige²¹ einen neuen Grabstein, in den das ursprüngliche Sterbegegedicht (*jisei*) Kunichikas eingearbeitet ist (Newland 1999: 16). Das Abschiedsgedicht auf seinem Grabstein, das sehr treffend Kunichikas Lebenseinstellung und seinen Humor reflektiert, lautet: *Yo no naka no, hito no nigao mo akitareba, enma ya oni no ikiutsushisemu.* (Da ich nun müde geworden bin, Porträts von Leuten dieser Welt zu zeichnen, werde ich nun Porträts von Höllenkönigen und den Teufeln malen.) (Newland 1999: 16).

²¹ Sein Enkelkind Yoshida Ito starb um 1993 (Newland 1999: 34).

3.2 Der Künstler Kunichika

Mit 10 Jahren (1844) begann Kunichika zunächst in dem Kurzwarengeschäft *Yamagataya* im Nihonbashi-Distrikt (Nihonbashidori 2-chôme) eine Lehre, an der er allerdings wenig Interesse zeigte, da er es vorzog zu malen und zu skizzieren (Kojima 1930: 2). Daher wechselte er im folgenden Jahr in einen Laden für Plakate und Handzettel, der in der Nachbarschaft des väterlichen Badehauses lag. Hier half er bei der Gestaltung der sogenannten *jiguchi andon* aus (Higuchi 1926: 179). Dies waren japanische Lampenschirme, bestehend aus einem Holzrahmen mit Papierüberzug, die mit Wortspielen und Kalauern in einer Grotteskschrift beschrieben und von skizzenhaften Illustrationen begleitet wurden.

Als im Jahr 1846 Kunichikas Bruder Chôkichi einen Laden für Brokatbilder (*oshi-e*)²² im Minami Denma-Distrikt eröffnete, zeichnete Kunichika die Entwürfe der Brokatbilder. Im selben Jahr wurde der 12-jährige Kunichika Schüler von Ichiôsai Toyohara Chikanobu (*Yomiuri shinbun* 24.10.1898: 2). Ichiôsai, dessen Lebensdaten unbekannt sind und dessen ursprünglicher Name Toriyama Shinji lautete, war ein Künstler der Hasegawa-Schule, der im Stil der Kanô-Schule arbeitete. Von ihm erhielt Kunichika den Namen Kazunobu. Während jener Zeit arbeitete Kunichika hauptsächlich für den Laden *Meirindo* in Yokkaichi, der dekorative Federballschläger (*hagoita*) herstellte und verkaufte. Kunichika entwarf auch hier die Dekorationen der Schläger, vorwiegend Schauspielerporträts, mit denen er

²² Diese textilen Verzierungen wurden auf dekorative Federballschläger (*hagoita*) appliziert.

sich in dem Atelier einen guten Ruf erarbeitete. Zu diesem Zeitpunkt wohnte er nicht mehr zu Hause, sondern bei einem Schüler seines *hagoita*-Meisters (Kojima 1930: 2).

Im Alter von 14 Jahren (1848) wurde Kunichika Schüler des 49 Jahre älteren Ukiyo-e-Meisters Utagawa Kunisada. Die ersten Werke, die der junge Schüler in Kunisadas Kameido-Studio anfertigte, waren vornehmlich Buchillustrationen, die er mit '*monjin Yasohachi ga*' ('Bild vom Schüler Yasohachi') signierte. Der erste bis heute bekannte erhaltene Druck von Kunichika stammt aus dem Jahr 1853 und zeigt auf einem Einzelblatt in *ôban*-Format eine Frau nach dem Bad (Newland 1999: 9, Makuuchi 1999: 2-3).²³ Der Holzschnitt ist mit der Signatur '*Utagawa Kachôrô ga*' (Bild von Utagawa Kachôrô) versehen.

Um 1854 erhielt Kunichika, wie alle Schüler, von seinem Lehrer schließlich seinen Künstlernamen *Kunichika*, der eine Kombination aus den Namen seiner beiden Lehrer war, das *kuni* von *Kunisada* und *chika* von *Chikanobu*. Der japanische Kunichika-Sammler und –Experte Makuuchi Tatsuji datiert den ersten, mit '*Kunichika ga*' ('Bild von Kunichika') signierten Druck auf das Jahr 1854, ein Triptychon mit dem Titel 'Frühlingsansicht – Die Blüten genießend' (vgl. Makuuchi 1999: 3).

1856 gestaltete Kunichika ein Einschubbild (*koma-e*) für eine Serie von Kunisada und beteiligte sich an dem dreiteiligen Werk *Ansei kenmonshi* (Berichte über Gesehenes und

²³ Yamazaki Akira erwähnt in *Kaitai Nihon shôsetsu nenpyô* (Neuaufgabe der Enzyklopädie über japanische Romane) eine Illustration Kunichikas für den Einband der populären Geschichte *Igagoe adauchi* (Revanche in Igagoe) aus dem Jahr 1851, die mit '*Utagawa Kunichika ga*' (Bild von Utagawa Kunichika) signiert ist. Amy Newland verweist bereits in ihrem Buch darauf und die Autorin dieser Arbeit bestätigt diese Aussage, dass aufgrund nicht vorhandener Kopien dieses Romans die Existenz des Drucks momentan nicht verifiziert werden kann (Newland 1999: 9 und 33). Wird auch im *Kokusho sô mokuroku* als frühestes Werk Kunichikas erwähnt (Iwanami shoten 1963: 6/648).

Gehörtes aus der Ansei-Zeit). Für den Bericht von Kanagaki Robun (1829-1894) über das große Ansei-Erdbeben 1855, das große Teile Edos zerstörte, fertigte Kunichika eine Illustration in Vogelflugperspektive von der Tenjinbashi-Gegend nach dem Erdbeben an und signierte sie mit '*Ichiôsai Kunichika*' ('Ichiôsai Kunichika') (Köhn 2002: 126-127). Dass Kunichika in diesem Projekt involviert war, zeigt seine steigende Bedeutung als Künstler innerhalb der Utagawa-Schule. Yoshitsuna, Kuniyoshi und Sadahide waren weitere Künstler der Utagawa-Schule, die als Illustratoren beteiligt waren (Köhn 2002: 29). In der Anfangsphase seiner künstlerischen Laufbahn zeichnete Kunichika zudem neben Drucken mit Schönheiten (*bijin-ga*) Holzschnitten mit Sumô-Ringern (*Sumô-e*), historischen Drucken (*rekishi-e*) und Schauspielerporträts (*yakusha-e*) vor allem Brustbilder (*ôkubi-e*) und Halbkörperporträts (*hanshin-e*) der Akteure, die an die alten Werke Sharakus erinnern (Yamana 1930: 358).

Als am 15. Dezember 1864 Kunisada 79-jährig stirbt, gestaltete Kunichika zwei Sterbedrucke (*shini-e*) seines Lehrers, ein Einzelblatt und ein Diptychon.²⁴ Dass Kunichika zwei Sterbebilder anfertigte, zeigt, dass er sich zu diesem Zeitpunkt im Kameido-Studio als führender Künstler etabliert hatte (Ôkubo 1999: 8).

Nach Kunisadas Tod ging Kunichika dazu über, die Signatur '*Kunichika hitsu*' ('aus der Feder von Kunichika') zu benutzen. Aus jener Zeit sind vermehrt *Genji-e* Kunichikas bekannt (Makuuchi 2001, <http://www.shibunkaku.co.jp/artm/kunichika/nenpu.htm>).

Die 1865er Auflage des Führers *Edo saikenki* (Edo Rangliste) erwähnt in der Rubrik

²⁴ Reproduktionen der Sterbe-Drucke befinden sich beispielsweise in Newland 1999: 13 und Ôkubo 1999: 7-8.

'Ukiyo-e' Kunichika an achter Stelle der Auflistung. 1868 wird er in der *Tôkyô saikenki* (Tôkyôter Rangliste) an fünfter Stelle der Holzschnittkünstler-Liste erwähnt. Vor ihm sind Sadahide (1807-73), dann Yoshitora (tätig um 1850-80), Yoshiiku (1833-1904) und Yoshitoshi (1839-92) genannt. In einer dritten Auflistung, dem *Tôkyô ryûkô saikenki* (Führer der Tôkyôter Moden) aus dem Jahr 1885, wird Kunichika an vierter Stelle der Rangliste der Holzschnittkünstler aufgeführt, vor ihm sind Yoshitoshi an erster, Eitaku²⁵ an zweiter und Yoshiiku an dritter Stelle angegeben (Omagiri 1928: 34-40, Yoshino 1927: 410).

1866 erhielt Kunichika den offiziellen Auftrag der Regierung, für die Weltausstellung von 1867 in Paris Werke beizusteuern. Insgesamt acht *bijin-ga*-Holzschnitte von Kunichika wurden eingereicht (Newland 1999: 17 und 35). 1873 malte Kunichika für den japanischen Pavillion auf der Wiener Weltausstellung die Ukiyo-e-Malerei (*nikuhitsuga*) mit drei musizierende Kurtisanen als Motiv (Croissant/Ledderose 1993: 434). Zur Weltausstellung in Chicago 1893 wurde ebenfalls ein Werk Kunichikas geschickt, *Bokutei kuwankuwa no zu* (Ansicht des Sumidaflusses) (*Yomiuri shinbun* 1892.2.3: 2-2).

Im Jahr 1867 galten Kunichika, Yoshitoshi und Yoshichika als die 'Drei herausragenden Persönlichkeiten' (*sanketsu*) im Bereich der Holzschnittkunst der *bakumatsu*-Periode (Miyazaki 1994: 681).

Nachdem Kunichika zu Beginn der Meiji-Zeit die Signatur 'Utagawa Kunichika' verwendet hatte, begann er um 1870 seine Werke mit 'Toyohara Kunichika hitsu' zu signieren

²⁵ Kobayashi Eitaku 1843-90.

(Hagiwara 1981: o.P.). Warum Kunichika den Nachnamen seines ersten Lehrers Toyohara Chikanobu annahm und nicht den Namen der Utagawa-Schule führte, ist bis heute nicht eindeutig belegt. Da jedoch seine Mitschüler Kunimasa III. (1829-1880) und Kunihisa (1832-1891) jeweils Töchter von Kunisada heirateten, standen diese beiden Künstler in der direkten Nachfolge für die Leitung des Kameido-Studios. Weiterhin belegt die Wahl von 'Toyohara' als Nachnamen die wegweisende Wirkung von Kunichikas erstem Lehrer Chikanobu und seine kontinuierliche Verbundenheit mit der Kunst der *hagoita-e*, auch in seinen Jahren als etablierter Holzschnittkünstler.²⁶

Dass Kunichika in der Meiji-Zeit weiterhin äußerst erfolgreich als Künstler tätig war, belegt ein Zitat aus der Zeitschrift *Shinbun zasshi* in der Ausgabe Nr. 321 im Juli 1874, das besagt, dass "Farbholzschnitte eine der Spezialitäten Tōkyōs sind und Kyōsai, Yoshitoshi, Yoshiiku, Kunichika, Ginkō zu den Experten dieser Bilder gehören" (Hagiwara 1981: o.P.). Ein Artikel in derselben Zeitschrift vom 28. September 1874 hielt fest: "Die Meister der Ukiyo-e: Yoshiiku, Kunichika und Yoshitoshi. Sie sind die beliebtesten Ukiyo-e Künstler." (Oikawa 1999: 40). 1890 stellte das Buch *Tōkyō meishō doku annai* (Berühmte Ansichten Tōkyōs – Lehrbuch zum Selbststudium) in der Rubrik der Holzschnittkünstler exemplarisch Kunichika, Kunisada, Yoshitoshi und Yoshiiku vor. Am 30.11.1890 schrieb die *Yomiuri* Zeitung über die Spezialfelder der Künstler der Utagawa-Schule und deren Nachkommen, dass Yoshitoshi der Spezialist für Kriegerdrucke ist, Kunichika der Holzschnittkünstler für Porträts und Chikanobu der Darsteller von Hofdamen (*Yomiuri*

²⁶ Kaneyama Yoshiaki geht in seinem Artikel 'Toyohara Kunichika und Katsubunsai IV.' (*Toyohara Kunichika to yondai Katsubunsai*) näher auf die Beziehung zwischen Kunichika und der Kunst der *hagoita-e* ein (Noda 1993: 46-49).

shinbun 30.11.1890: 3).

Kunichikas Leidenschaft war das Kabuki-Theater. Kunichika hielt sich oft stundenlang hinter der Bühne auf und fertigte Skizzen der Schauspieler vor und während den Aufführungen an. Seine unzähligen Schauspieler-Drucke geben in ihrer Gesamtheit einen anschaulichen Überblick über die Geschichte des Meiji-zeitlichen Kabuki-Schauspiels. Vor allem Porträts des Meiji-zeitlichen Schauspieler-Trios 'Dan-Kiku-Sa', *Danjûrô*, *Kikugorô* und *Sadanji* finden sich zahlreich in Kunichikas Werk. *Danjûrô* und *Kikugorô* widmete Kunichika eigene Serien²⁷, *Sadanji* gehörte zu den finanziellen Förderern Kunichikas (Newland 1999: 15). Aufgrund seiner treffsicheren, teilweise überzogenen Darstellung von Schauspielern in seinen Brustbildern wird Kunichika als 'Sharaku der Meiji-Zeit' bezeichnet. Durch seine übertriebene Art der Wiedergabe und extreme Nahaufnahme wird Kunichika von Kojima, der den Begriff mit seinem Artikel '*Sharaku irai no daiichinin - Toyohara Kunichika no ôkubi-e o ronzu*' (Die Hauptfigur seit Sharaku – Über die Brustbilder von Toyohara Kunichika) in der Zeitschrift *Ukiyo-e shi* aus dem Jahr 1929 prägte, eher mit Sharaku verglichen als mit Vertretern der Utagawa-Schule, wie Toyokuni oder Kunisada. Neben den Einblattporträts ist Kunichika ebenfalls für seine dramatischen Theaterszenen im Format des horizontalen Triptychons bekannt, im Besonderen für die Darstellung eines einzigen Mimen im Format des Triptychons, in der sogenannten Breitbild-Darstellung (Newland 1999: 28).

Zu Lebzeiten war Kunichika ein populärer und angesehener Künstler. Aber er konnte nie

²⁷ 1893 *Baikô hyakushu no uchi* (Hundert Rollen des Baikô), die Onoe Kikugorô gewidmet ist und 1898 *Ichikawa Danjûrô engei hyakuban* (Hundert Rollen des Ichikawa Danjûrô), eine Serie der bedeutendsten Rollen Danjûrôs.

die große Wertschätzung seines Lehrers Kunisada oder die seiner Zeitgenossen Yoshitoshi, Kiyochika und Kyôsei erringen. Zu seinen zahlreichen Schülern zählen Chikanobu, Chikayoshi, Chikashige, Chikaharu, Chikasue, Chikahide und Chikamaro (Kure 1964: 14).

3.3 Exkurs: Die Utagawa-Schule

Die Utagawa-Schule war die dominierende Holzschnittschule der späten Edo-Zeit und Meiji-Zeit. Ihr Begründer Utagawa Toyoharu (1735-1814) sowie seine Nachfolger Toyohiro, Toyokuni, Kuniyoshi, Kunisada und Hiroshige gehören zu den bedeutendsten Vertretern der Kunst der Ukiyo-e. Die Werke dieser Schule und ihrer Künstler zeichnen sich durch eine große Themenvielfalt aus. Während andere Holzschnittschulen und Künstler sich vorrangig einem einzigen Thema widmeten, reflektieren die Drucke der Utagawa-Schule alle drei Hauptmotive des traditionellen japanischen Farbholzschnitts: Schönheiten, Schauspieler und Landschaften. Die Vertreter der Utagawa-Schule beeinflussten sich nicht nur gegenseitig, sondern sie ließen sich von anderen Holzschnittmeistern und Malern ihrer Zeit inspirieren. Die Künstler der Utagawa-Schule gaben auch Serien in Gemeinschaftsproduktion heraus, in denen sie abwechselnd einzelne Szenen entwarfen oder arbeitsteilig ein Blatt gestalteten. Mit ihren Werken vermitteln die Utagawa-Meister dem heutigen Betrachter einen lebendigen Einblick in das alltägliche Leben und die Vergnügungen im Japan des 19. Jahrhunderts.

Utagawa Toyoharu (1735-1814) gilt als Begründer der Utagawa-Schule. Toyoharu studierte zunächst in Kyôto unter Tsuruzawa Tangei (1688–1789) die Malerei der Kanô-Schule. Um 1763 ging er nach Edo und wurde Schüler des Holzschnittkünstlers Nishimura Shigenaga (um 1697-1756) und des Malers und Holzschnittkünstlers Toriyama Sekien (1712-88). Ferner stand er unter dem Einfluss des Holzschnittmeisters Ishikawa Toyonobu (1711-85). Toyoharus früheste Drucke aus den Jahren um 1768/69 zeigen einen zarten Stil in der Art des Suzuki Harunobu (um 1724-1770). Toyoharu ist vor allem für die Weiterentwicklung des von Okumura Masanobu (1686-1764) eingeführten Perspektivbildes (*uki-e*) bekannt, dessen Holzschnittgestaltung von westlicher Malerei beeinflusst war. Toyoharu gelang es, durch die Verschmelzung europäischer Attribute mit japanischen Stilelementen eine eigene Kunstform zu schaffen. In seinen perspektivischen Holzschnitten stellte er vorzugsweise Landschaften und Interieure dar. Ab 1799 entwarf er fast ausschließlich Plakate für das Kabuki- und Puppentheater (*bunraku*) (Tamabayashi 1993: 31-38, Iijima 1993: 71-81). Er war der Lehrer von Utagawa Toyokuni (1769-1825) und Toyohiro (1773-1828). Utagawa Toyokuni (1769-1825) war der Sohn eines Puppenschnitzers, der ihn um 1782/1783 zu dem befreundeten Toyoharu in die Lehre gab. Toyokuni arbeitete zunächst als Illustrator für populäre Romane und gab 1786 sein erstes illustriertes Buch heraus. Zunächst bevorzugte er die Darstellung von Schönheiten, konzentrierte sich später aber auf Schauspielerporträts. Seine 1794-96 erschienene Schauspielerserie *Yakusha butai no sugata-e* (Porträts von Schauspielern auf und hinter der Bühne) etablierte ihn als einen der führenden Porträtisten von Kabuki-Schauspielern. Inspiriert von dem Ukiyo-e-Meister Tôshûsai Sharaku (1770-

1825), formulierte Toyokuni in seinen Drucken mit Halbfiguren-Porträt (*hanshin-e*) und Porträtköpfen (*ôkubi-e*, wörtlich 'Großkopfbild') der Kabuki-Mimen einen Stil, der wiederum viele Künstler seiner Zeit beeinflusste. Ihm gelang es, die Torii- und Katsukawa-Schule als Spezialisten aus diesem Genre zu verdrängen und der Utagawa-Schule eine Monopolstellung bis zum Ende der Edo-Zeit im Bereich der Theaterdrucke zu verschaffen. Zu seinen Schülern gehören Toyohiro, Kunimasa, Kunisada und Kuniyoshi (Tamabayashi 1993: 38-44, Iijima 1993: 83-106). Utagawa Toyohiro (1773-1828) war ursprünglich Musiker und erlernte zuerst die Malerei im Kanô-Stil. Um 1782 wurde er Schüler des Toyoharu in Edo und studierte bei ihm gemeinsam mit Toyokuni. Seine ersten Arbeiten entstanden um 1790. Er widmete sich, ähnlich wie sein Lehrer, der Darstellung von Landschaften und schönen Frauen (*bijin-e*). Er zeichnete vorwiegend Ganzkörperfiguren und bevorzugte sanfte Töne wie Rosa, Violett und Grau (Tamabayashi 1993: 44-48). Neben Holzschnitten gestaltete er auch zahlreiche Ukiyo-e-Malereien (*nikuhitsuga*), die sich wie seine Drucke durch Sensibilität und Eleganz auszeichnen. In der Landschaftsdarstellung folgte er der Vorliebe seines Lehrers und führte die Perspektivbilder zu einer noch größeren Wirklichkeitsnähe, die sein Schüler Hiroshige (1797-1858) in seinen Landschaften wiederum perfektionierte (Hempel 1997: 129). Ab 1810 zeichnete er hauptsächlich Buchillustrationen und gab mit Dichterkollegen privat verlegte Glückwunschblätter (*surimono*) heraus, für die er Figuren- oder Landschaftszeichnungen entwarf (Iijima 1993: 109-123). Utagawa Hiroshige (1797-1858), der Sohn eines Feuerwehrmannes, erbe nach dem Tod seines Vaters 1810 dessen Beruf, jedoch bereits ein Jahr später wurde er mit 14

Jahren Schüler des Toyohiro und erhielt 1812 den Namen Utagawa Hiroshige. Als Toyohiro 1828 starb übernahm Hiroshige die Werkstatt und nahm den Namen Toyohiro II. an. Nachdem er sich zuerst Buchillustrationen widmete und bis 1830 der Darstellung von Schönheiten, Schauspielern und Kriegern, zeichnete er nach Toyohiros Tod vorwiegend Landschafts- und Naturstudien. Die 1830 herausgegebene Serie *Tôtô meisho* (Berühmte Stätten der Osthauptstadt) etablierte seinen Ruf als Landschaftszeichner. Die Serie *Tokaidô gojusan tsugi* (53 Stationen des Tôkaidô) aus den Jahren 1833/34 machte ihn schlagartig berühmt. Durch zahlreiche Reisen inspiriert, folgten weitere Landschaftsserien anderer berühmter Ansichten von Kyôto, dem Kisokaidô oder dem Biwa-See. Seine Stimmungslandschaften, die er nach der Natur zeichnete (*shinkei*)²⁸ und im Wechsel der Jahres- und Tageszeiten und des Wetters in stimmungsvoller Farbigkeit wiedergab, machten ihn zu einem der größten Meister des Farbholzschnitts (Tamabayashi 1993: 54-59, Iijima 1993: 153-183). Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) absolvierte zuerst bei seinem Vater Yanagiya Kichiemon eine Lehre als Seidenfärber. Anschließend studierte er bei Katsukawa Shun'ei (1762-1819) und kam 1811 in die Lehre zu Toyokuni, vom dem er 1814 den Künstlernamen Kuniyoshi erhielt. Mit der 1827 begonnenen Serie *Suikoden* (Einhundert Helden des Suikoden) über die Figuren eines chinesischen Romans gelang ihm der künstlerische Durchbruch. Während seiner Schaffenszeit blieb er der Umsetzung heroischer Geschichten treu und wurde zum besten Porträtisten von Kriegern und Helden seiner Zeit. Ab 1830 zeichnete er auch Landschaftsserien, in die er Einflüsse europäischer Kupferstiche

²⁸ *shinkei* (wörtlich: 'wahre Ansichten') ist ein Begriff der japanischen Malerei aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, der mit den Landschaftsansichten der *Nanga*-Maler (Südliche Malerei) aufkam.

integrierte. Aufgrund seiner zahlreichen und vielseitigen Holzschnitte zählt er zu den produktivsten und abwechslungsreichsten Holzschnittmeistern (Tamabayashi 1993: 61-64, Iijima 1993: 185-209). Kuniyoshis Zeitgenosse war Utagawa Kunisada (1786-1864). Kunichikas Lehrer kam im Alter von 15 Jahren in die Lehre zu Toyokuni und erhielt 1806 den Namen Kunisada verliehen und den Studionamen Ichiyûsai. 1807 gab er seine erste Buchillustration heraus und 1808 sein erstes Schauspielerporträt. Nach dem Tod seines Lehrers 1828 wurde Kunisada, obwohl er der beste Schüler war, nicht zu dessen Nachfolger ernannt, da Toyokuni I. seinen Schwiegersohn Toyoshige (1777-1835, Toyokuni II.) als Nachfolger einsetzte. Weil Kunisada die neue Führung des Studios nicht anerkannte, studierte Kunisada bei dem Maler Hanabusa Ikkei (1749-1844) weiter. Erst 1844 übernahm Kunisada die Werkstatt und nannte sich, unter Nichtachtung des eigentlichen Toyokuni II., ebenfalls Toyokuni II. und löschte sogar den Namen seines Vorgängers aus den Schulaufzeichnungen. Generell wird Kunisada heute aber als Toyokuni III. bezeichnet. Neben zahlreichen Bildnissen schöner Frauen wurde die Welt des Kabuki-Theaters und seiner Helden zu einem dominierenden Thema in seinem Œuvre. Kunisada, der mit dem Mimen Ichikawa Danjûrô VII. (1791-1859) eng befreundet war, erhielt den Beinamen *Yakusha-e no Kunisada* (Kunisada der Schauspielerdrucke). In Kunisadas Werk ist der Wandel von der klassischen Periode eines Utamaro und Toyokuni I. zur Spätphase des Holzschnitts abzulesen. Bis ins hohe Alter war er mit seiner Holzschnittwerkstatt aktiv und marktbeherrschend. Kunisada versammelte eine große Schar an Schülern in seinem Atelier, zu denen auch Kunichika gehörte (Tamabayashi 1993: 48-59, Iijima 1993: 125-150).

4. Kunichikas Farbholzschnitte der *bunmei kaika*-Phase

Kunichika, dessen Aufstieg als Ukiyo-e-Künstler in der Edo-Zeit begonnen hatte, war auch nach dem Übergang zur Meiji-Periode weiterhin ein äußerst gefragter Holzschnittkünstler. Denn er war, obwohl er als Traditionalist unter den Meiji-zeitlichen Künstlern galt und die tradierten Ukiyo-e-Themen, wie Porträts von Schauspielern und Schönheiten, weiterhin Hauptbestandteil seines Motivschatzes waren, für die Neuerungen seiner Zeit offen und hatte ein Auge für die Veränderungen jener Tage, die auch die traditionelle Holzschnittkunst nicht unberührt ließen. Die neuen Ausdrucksmöglichkeiten und Sujets, die während der *bunmei kaika*-Phase in der Meiji-zeitlichen Holzschnittkunst (*Meiji-e*) Einzug hielten und derer sich Kunichika bediente, werden analysiert.

4.1 Rot-Bilder (*aka-e*)

Die Holzschnitte der Meiji-Zeit wurden nicht mehr vornehmlich in den traditionellen Pflanzen- und Mineralfarben der Edo-Zeit gedruckt, sondern mit Anilinfarben, die seit Mitte der 1860er Jahre in der Holzschnittkunst angewandt wurden. Die neuen Farben hatten nichts mit der verhaltenen, delikaten Kolorierung der Edo-Zeit gemein, im Gegenteil verlieh die Intensität der Anilintöne den Holzschnitten einen leuchtenden, zuweilen grellen Charakter. Im Hinblick auf das häufig applizierte, dominierende Anilin-Rot wurden die

Meiji-Holzschnitte auch generell Rot-Bilder (*aka-e*) genannt (Higuchi 1963: 7, Harashima 1989: 6). Der britische Chemiker William Perkin (1838-1907) gilt als Erfinder der Anilinfarben, vor allem des sogenannten Farbtons Mauveine. Im Alter von 18 Jahren erfand er 1856 bei dem Versuch, Chinin zu synthetisieren, den auf Anilin basierenden Farbstoff Mauve, auch 'Perkins purple' genannt. Die Inhaltsstoffe der Anilinfarben waren Beiprodukte der chemischen Industrie und der Kohleproduktion. Kurze Zeit später wurden die Anilinfarben auch in Deutschland generiert und von hier nach Japan exportiert, wo sie seit Mitte der 1860er Jahre in der Holzschnittkunst Verwendung fanden. Die Anilinfarben waren aber nicht die ersten synthetischen Farben, die zur Kolorierung der japanischen Drucke verwendet wurden. Schon das von Katsushika Hokusai (1760-1849) und Utagawa Hiroshige (1797-1858) in ihren Landschaftsdrucken eingesetzte Preußischblau²⁹ wurde seit den 1820er Jahren aus Europa eingeführt und in den Drucken integriert. Die Farbintensität der Meiji-Drucke wurde von westlichen Sammlern und Kunstkritikern über Jahrzehnte hinweg als zu hervorstechend und geschmacklos bewertet und die Werke in Anbetracht ihrer Farbpalette im ästhetischen Sinn als inakzeptabel abgelehnt. Ferner waren die extrem hohen Auflagenzahlen und die teilweise weniger präzise Ausführung der Drucke ein Grund, warum sie im Westen als minderwertig betrachtet wurden. Durch die stetig zunehmende Konkurrenz von Zeitungen und der Fotografie mußte das Holzschnittquartett noch schneller auf aktuelle Geschehnisse reagieren, wodurch die Qualität des Endprodukts gelegentlich beeinträchtigt wurde. Überdies konnten die Anilinfarben, vor allem wenn sie von weniger

²⁹ Auch Berliner Blau, Pariser Blau oder Chinesisch Blau genannt. Ein lichtehtes, tiefblaues mineralisches Pigment, das um 1704 von dem Berliner Chemiker und Farbenhersteller Diesbach entdeckt wurde. Die Bezeichnung Preußischblau stammt aus dem 18. Jh. in Anlehnung an die Farbe der preußischen Uniformen.

geübten Druckern aufgetragen wurden, beim Druckvorgang verlaufen, sozusagen auf dem Papier 'ausbluten'. Doch in den Händen eines routinierten Druckers, der die Farbstoffe mit Bedacht einsetzte, konnten in der Regel sehr eindrucksvolle, lebendige Effekte kreiert werden. Dennoch assoziierte man im Westen mit den *Meiji-e* kontinuierlich den Untergang der japanischen Holzschnitttradition, da man ihnen aufgrund ihrer dokumentarischen Funktion jeglichen künstlerischen Wert absprach (Higuchi 1963: 7, Nonogami 1967: 4). Demzufolge wurden die Werke, wie bereits erwähnt, lange Zeit in der Literatur und vom Kunsthandel ignoriert.

Im Gegensatz zu den westlichen Betrachtern und Sammlern, die sich mit der neuen Farbgebung zunächst nicht anfreunden konnten, waren die *Meiji-e* für die Japaner ein Spiegelbild ihrer Suche nach Aufklärung, Modernität, Kultiviertheit. Der Farbton 'Rot' wurde mit dem Modernisierungsprozeß des Landes, der Adaption an die fortschrittlichen westlichen Kulturen assoziiert und als geeignetes Ausdrucksmittel für diese bewegende Phase in der japanischen Geschichte gesehen. Daher wurden die neuen Töne auch als *kakushin no iro* (Farben des Fortschritts) bezeichnet (Ôe 1980: 40). Bereits bei ihrer Entdeckung in Europa hatte man die synthetischen Farben als Zeichen der industriellen Revolution und ihrer Innovationen gesehen. Vor diesem Hintergrund hat seit den 1980er/90er Jahren sukzessive eine Neubewertung Meiji-zeitlicher Künstler und ihrer Werke eingesetzt, da man ihre Signifikanz als geschichtliche und kulturhistorische Dokumente konstatierte.

Während Kunichikas Edo-zeitliche Drucke die klassische Farbpalette zeigen, nahm er seit

der *bakumatsu*-Periode zunehmend Anilinfarben als neue Ausdrucksmöglichkeit in sein Repertoire auf. Durch seine Zusammenarbeit mit hervorragenden Holzstockschnidern und Druckern entfalten die synthetischen Farben in Kunichikas Werken eine faszinierende Wirkung und illustrieren eine beeindruckende Intensität und Frische. Kunichika integrierte die Anilinfarben in unterschiedlicher Quantität in seine Werke. Er favorisierte kräftige Rot-, Violett-, Blau- und Grüntöne. In den Serien *Mitate jûniji no uchi* (Aus den zwölf Stunden im Vergleich, 1874, Abb. Nr. 4) und *Kaika ninjô kagami* (Spiegel blühender Sitten und Gebräuche, 1878, Abb. Nr. 5) beispielsweise setzt er Rot- und Blautöne als flächige Hintergrundeffekte ein. Die beiden ausgewählten Drucke aus den *bijinga*-Serien *Genji gojûyojô* (54 moderne Gefühle, 1884, Abb. Nr. 6) und *Mitate chûya nijûyoji no uchi* (Szenen der 24 Stunden - Ein bildlicher Vergleich, 1890, Abb. Nr. 7) sind Beispiele für den Gebrauch der synthetischen Farbtöne als dekoratives Element in Kleidungsstücken und Accessoires. Die letzten beiden Drucke dokumentieren die sparsame Verwendung der Anilinfarben als punktuelle Akzente in der späten Schaffensphase, mit denen Kunichika raffinierte Effekte erzielt in *Ichikawa Danjûrô engei hyakuban* (100 Rollen des Ichikawa Danjûrô 1893, Abb. Nr. 8) und *Baikô hyakushu no uchi* (Hundert Rollen des Baikô, 1893, Abb. Nr. 9). Die angesprochenen Beispiele reflektieren nicht nur die divergierende Anwendung der Anilinfarben in Kunichikas Œuvre, sondern sind auch symptomatisch für die Entwicklung der Farbgestaltung in unterschiedlichen Schaffensperioden. Dass die Applizierung der Anilinfarben nicht die einzige Konzession Kunichikas an die Meiji-Periode ist, wird im Kapitel über die Bilder der Aufklärung (*kaika-e*) veranschaulicht.

4.2 Bildnisse des Kaisers (*goshō-e*)

Nach der Niederschlagung der Satsuma-Rebellion (1877) bemühte sich die Meiji-Regierung, nationale Stabilität zu propagieren, indem sie Kaiser Mutsuhito als sichtbares Symbol zur Stärkung der nationalen Einheit und fortschrittlichen Maßnahmen einsetzte (Virgin 2001: 38). "The very fact that the emperor himself could be depicted in a print marked a drastic break with pre-Meiji tradition." (Thompson 1991: 89).

Die ersten Holzschnitte, die den Meiji-Kaiser porträtieren, wurden anlässlich der Reise des Kaisers (*gojunkō*) in die Präfektur Fukui (die alten Provinzen Otsu und Dewa) im Jahr 1876 (Meiji 9) angefertigt (Tochigi kenritsu hakubutsukan 1997: 46). Neben den bildlichen Berichterstattungen der kaiserlichen Rundreisen kam in den späten 1870er Jahren ein neues Bildgenre des Meiji-Holzschnitts auf, die sogenannten *goshō-e* (wörtlich 'Kaiserpalast-Bilder'), Bildnisse des Meiji Kaisers im Kaiserpalast. Sie spielten eine wichtige Rolle bei der Vorstellung des Kaisers und seiner Familie in der Öffentlichkeit. Die Drucke zeigen Porträts des Kaisers und der Kaiserin im Palast oder im Garten des Palasts sowie die Anwesenheit des Paares bei Festivitäten und Empfängen. Unter diesem Bildtypus der *goshō-e* versteht man aber auch allgemein die Präsentation der japanischen Aristokratie und High Society in vorwiegend formeller westlicher Kleidung bei gesellschaftlichen Anlässen, wie zum Beispiel bei Bällen im Rokumeikan (vgl. Kapitel 2.1.4). Eine besondere Form der *goshō-e* sind die *tenran-e*, dies sind Drucke, die das Zugewesen des Kaisers und seiner Familie bei Konzerten, Theateraufführungen oder Ausstellungseröffnungen präsentieren.

4.2.1 Kaiser Meiji

Prinz Mutsuhito (1852-1912) war erst 14 Jahre alt, als er am 3.2.1867 den Thron als 122. Kaiser von Japan bestieg. Als Regierungsdevise wählte er 'Meiji', wörtlich 'erleuchtete Herrschaft' und verlegte 1869 seine permanente Residenz von Kyôto nach Tôkyô, in die neue Hauptstadt. Als er nach 44 Jahren auf dem Chrysanthementhron im Jahr 1912 starb, hatte Japan den Wandel vom Feudalstaat zu einer modernen Nation vollzogen (Keene 2002: 189). Auch wenn er nie wahre Exekutivgewalt ausübte und die eigentliche Macht bei den ihn umgebenden Politikern lag, wurden alle neuen Edikte der Regierung in seinem Namen veröffentlicht. Und obwohl er im Verwestlichungsprozess Japans auch nur eine repräsentative Rolle einnahm, war seine Unterstützung von höchster Bedeutung und ließ ihn zu einer Symbolfigur für die neue Ära werden. In der Bevölkerung entwickelte sich, ausgelöst durch die neue visuelle Zugänglichkeit, eine regelrechte Verehrung für die Institution des Kaisers, so dass vieles, was der Kaiser vorlebte oder empfahl, kopiert und adaptiert wurde. Kaiser Meiji und seine Frau, Kaiserin Shoken (auch Kaiserin Haruko genannt, 1849-1914), die er am 11. Januar 1869 geheiratet hatte (Keene 2002: 106-108), spielten bei der Repräsentation des modernen Japan im In- und Ausland eine bedeutende Rolle und wurden zum Leitbild der *bunmei kaika*-Phase. Am 30. Juli 1912 starb Kaiser Meiji und sein Sohn, Kronprinz Yoshihito (1879-1926), folgte seinem Vater auf den Thron, womit die neue Taishô-Ära (1912-1926) begann.

4.2.2 Kunichikas *goshō-e*

Kunichika und sein Schüler Toyohara Chikanobu (1838-1912), die beide aufgrund ihrer zahlreichen *yakusha-e* und *bijin-ga* in der Wiedergabe von Figuren äußerst bewandert waren, zählen zu den wichtigsten Künstlern der *goshō-e*. Diese beiden und weitere Meiji-Künstler fertigten bis in die späten 1880er Jahre unzählige Szenen der kaiserlichen Familie an. Den Künstler-Signaturen sind auf den *goshō-e*-Drucken häufig die Schriftzeichen 'ôju' vorangestellt, was 'auf Anfrage' oder 'im Auftrag' bedeutet. Heute lässt sich nicht mehr zweifelsfrei nachvollziehen, welche der Holzschnitte tatsächlich offiziell vom Palast oder anderen Förderern in Auftrag gegeben wurden (Meech-Pekarik 1986: 111). Allerdings wurde ihre Anfertigung und Verbreitung in der Tat von der japanischen Regierung gefördert, um den Kaiser der japanischen Bevölkerung als vorbildhaftes Staatsoberhaupt und dem Ausland als modernen Herrscher zu präsentieren. Daher wurde beschlossen, dass der Kaiser Veranstaltungen, die die nationalen Interessen propagierten, beiwohnen sollte. Ferner sollten die Medien genau über den Kaiser Bericht erstatten und ihn in einem positiven Licht darstellen. Das Resultat dieser Strategie wurde durch die wachsende loyale Haltung der Bevölkerung gegenüber dem Kaiser in den 1880er und 1890er Jahren deutlich (Virgin 2001: 41). Eine Phase, in der der Kaiser, durch die verstärkt didaktisch und propagandistisch aufgebauten sowie moralisierenden *goshō-e*, mehr und mehr als der führende, weise Herrscher der Nation geschätzt wurde.

Eines der frühesten *goshō-e* Kunichikas ist das Triptychon vom Mai 1877 *Kôgô no miya*

gohokô no zu (Die Kaiserin auf einem Spaziergang durch den Kaiserpalast, Abb. Nr. 10), das die Kaiserin auf einem Spaziergang durch den Garten des Kaiserpalastes in der Begleitung von sechs Hofdamen zeigt. Alle Damen tragen traditionelle japanische rot-weiße Hof-Kleidung, sogenannte *jûnihitoe*-Gewänder, wie sie schon zur Heian-Zeit (794-1192) am Hof getragen wurden. Weitere Anklänge an die Mode des Hofadels sind der Frisurenstil (*osuberakashi*) und die abasierten Augenbrauen sowie die stattdessen auf die Stirn aufgemalten Augenbrauen (*tsukuri mayu*). Während das weiße Übergewand der Kaiserin dezent mit einem goldfarbenen Muster verziert ist, sind die Kleider der Hofdamen sehr farbenfroh mit floralen Motiven und ornamentalen Mustern versehen. Zu dieser Zeit trugen die Frauen am Hof noch offiziell die traditionelle Tracht, einziges Innuendo auf die westlichen Einflüsse jener Zeit sind die westlichen Schirme, die die Hofdamen halten. Seit dem Beginn der Meiji-Zeit wurden europäische Schirme nach Japan importiert und waren bei den Damen der Oberschicht ein äußerst beliebtes Accessoire. Der Gebrauch von Sonnenschirmen aus französischer Seide war das erste Zugeständnis an die westliche Mode im Palast. Der Schirm, der über die Kaiserin gehalten wird, ist an den Kanten reich verziert. Der Schirm im linken Blatt kommt in Form, Größe und Farbe den zu jener Zeit in Europa gefertigten Schirmen am nächsten (Tanba 1966: 194). Ein weiterer mehrteiliger Holzschnitt *Kôgô no miya gohokô no zu* (Die Kaiserin auf einem Spaziergang durch den Kaiserpalast, Abb. Nr. 11) wurde genau ein Jahr später im Mai 1878 herausgegeben und ist mit dem gerade besprochenen Triptychon fast identisch. In der Neuauflage des Holzschnitts hat Kunichika die Figurengruppe nicht vor grün-rote Farbflächen gesetzt, sondern wählte als

Hintergrund einen Innenhof des Palastes in Kyôto sowie blühende Kirschbäume (Ôtani 2000: 69). Es war geläufig, ältere Holzschnittvorlagen nochmals zu nutzen. Dabei wurde entweder eine neue Farbgebung gewählt oder es wurden, so wie hier geschehen, einzelne Figuren oder Figurengruppen in eine neue Szenerie versatzstückartig eingesetzt.³⁰

Einer ganz anderen Thematik widmete sich Kunichika im selben Jahr mit dem Triptychon *Taihei yûmei kagami* (Spiegel berühmter Leute in friedlichen Zeiten, Abb. Nr. 12). Es zeigt das kaiserliche Paar, umgeben von namhaften Ministern, Adeligen und militärischen Führern der Meiji-Zeit sowie den Konkubinen des Kaisers. Dargestellt sind von rechts nach links: Inoue Kaoru (1835-1915), Saigo Tsugumichi (1834-1902), Ito Hirobumi (1841-1909), Fukuoka Takachika (1835-1991), Kawamura Sumiyoshi (1836-1904), Sasaki Takayuki (1830-1910), Hijikata Hisamoto (1831-1917), Kuroda Kiyotaka (1840-1900), Yamada Akiyoshi (1844-1892), Enomoto Takeaki (1836-1908), Arisugawa Taruhito (1815-1898), Matsukata Masayoshi (1835-1924), Oki Takato (1832-1899), Iwakura Tomomi (1825-1883), Yamagata Aritomo (1838-1922), Oyama Iwao (1842-1916) und Sanjo Sanetomi (1837-1891) (vgl. Virgin 2001: 130). "In group portraits, foreign heads of state and high-ranking Japanese dignitaries are often identified by labels, but the emperor and empress of Japan are conspicuously unidentified. An aura of sacredness still clings to them, even in the most modern setting." (Thompson 1991: 89). Drucke, in denen die Nebenfrauen des Kaisers

³⁰ Diese beiden Triptychen von Kunichika ähneln in ihrem Aufbau sehr einem Holzschnitt von Tsukioka Yoshitoshi aus dem Jahr 1876. Der Druck von Yoshitoshi zeigt die Kaiserin mit ihrer Entourage am Bahnhof von Shinagawa, von dem sie am 20. November 1876 nach Kyôto fahren sollte, da ihr wegen ihrer Beriberi-Erkrankung ein Klimawechsel nahegelegt worden war. Aufgrund der Unruhen in Kumamoto und Hagi, die der Satsuma-Rebellion vorangingen, wurde diese Reise jedoch verschoben (Tochigi kenritsu hakubutsukan 1997: 48).

auftauchen, waren in der frühen Meiji-Zeit noch häufig zu finden. Obwohl ihre Darstellung von der Regierung unterdrückt wurde, entwarfen die Holzschnittkünstler bis Anfang der 1880er Jahre Drucke mit Anspielungen auf die kaiserlichen Konkubinen. Ab Mitte der 1880er Jahre, als das westliche Konzept der Kernfamilie Vorbild wurde, war diese Themenauswahl nicht mehr opportun. Nach und nach wurde die Kaiserin zu der vorherrschenden weiblichen Figur in den *goshō-e* (Virgin 2001: 38). Denn die Zensur "...during the Meiji period was especially concerned with anything that might be construed as disrespectful to the emperor." (Thompson 1991: 89). In der gesamten Wiedergabe des Kaiserpaares lehnt sich Kunichika in diesem Druck sehr eng an zwei Fotografien des Fotografen Uchida Kuichi (1844-1875) aus dem Jahr 1873 an. Uchida zählt zu den Hauptfiguren der frühen japanischen Fotografie. Er wurde in Nagasaki geboren und studierte am dortigen medizinischen Lehrinstitut Fotografie. Nach einer Lehre bei Ueno Hikoma (1838-1904) eröffnete er 1865 in Kôbe und in Ôsaka Fotostudios. 1866 kamen Studios in der *basha dori* (Pferdekutschen-Straße, vgl. Kapitel 6.19) in Yokohama und 1869 im Asakusa-Viertel in Tôkyô hinzu. Er zählte zu den renommiertesten Fotografen Tôkyôs und gilt als einer der Begründer der Souvenirfotos aus Yokohama (*Yokohama shashin*). Aufgrund seiner Reputation war Uchida der erste Fotograf, der 1872 Porträtaufnahmen des Kaisers und der Kaiserin anfertigen durfte. Ein Jahr später, am 8. Oktober 1873, fotografierte er das Kaiserpaar erneut, diesmal war der Kaiser allerdings nicht in zeremonieller Hofrobe gekleidet, sondern in einer westlichen Admiralsuniform, auf einem europäischen Stuhl sitzend. Sechs Tage später, am 14. Oktober, fotografierte Uchida

auch die Kaiserin, diese aber im klassischen Hofgewand. Am 7. November wurden die beiden Fotoaufnahmen als offizielles Präsent des Kaisers in alle Präfekturen verschickt (Tochigi kenritsu hakubutsukan 1997: 46-47). Uchida begleitete den Kaiser auch auf seiner Reise nach Kansai. Er ist außerdem bekannt für seine Fotografien von Kabuki-Schauspielern, insbesondere von Ichikawa Danjûrô, die er 1873 anfertigte.

Die zweite Porträtaufnahme des Kaisers war nötig geworden, denn in seinem Bestreben als modernes Oberhaupt angesehen zu werden, hatte der Kaiser sich 1873 den traditionellen Haarknoten abschneiden lassen und war dazu übergegangen, einen westlichen Haarstil und westliche Kleidung zu tragen. Viele Adelige und Beamte taten es ihm gleich, wie in dem Holzschnitt zu sehen ist. Bis 1884 sieht man den Kaiser in fast allen Holzschnitten, die diese Veränderungen genau dokumentierten, ausschließlich mit Schnäuzer und/oder Bart. In der Öffentlichkeit zeigte er sich überwiegend in der Uniform im Admiralsstil, die er später gegen eine schwarze Heeresuniform (vgl. Abb. Nr. 18) austauschte (Virgin 2001: 38). Im Gegensatz zum Kaiser trugen die Kaiserin, die Hofdamen und die Konkubinen weiterhin die traditionell japanische Kleidung mit äußeren Brokatumhängen (*uchikake*) und weiten, geteilten Hosen aus roter Seide (*hakama*) sowie mehrlagigen Unterkimonos aus weißer Seide.

Das von Takegawa Seikichi im selben Jahr 1878 herausgegebene Kunichika *gosho-e* mit dem Titel *Shunten goyû no zu* (Aufführung von Hofmusik unter Frühlingshimmel, Abb. Nr. 13) dokumentiert die traditionelle Kleiderwahl der Kaiserin und Hofdamen während einer musikalischen Zusammenkunft unter blühenden Kirschbäumen im Palastgarten.

Erwähnenswert ist die Hofdame auf dem linken Blatt, die durch ein Teleskop schaut. Das Teleskop, 1608 in Holland erfunden, wurde schon kurze Zeit später in Japan eingeführt. Bereits im frühen 18. Jahrhundert wurden japanische Teleskope (*bôenkyô*), die den europäischen nachempfunden waren, hergestellt (Yoshida 1993: 98-99).

Das wohl erste Porträt des Kaiserpaares von Kunichika stammt aus dem Jahr 1879. Das Triptychon *Sôgakutenran* (Musikdarbietung für den Tennô, Abb. Nr. 14) zeigt im Vordergrund das Kaiserpaar, einer musikalischen Darbietung im Palast beiwohnend. Der Kaiser trägt das offizielle zeremonielle Hofgewand und die Kaiserin das traditionelle *jûnihitoe*-Gewand. Im Hintergrund befinden sich fünf Musikerinnen vor einem reich verzierten Stellschirm, die Gagaku-Musik vortragen. Die Instrumentalistinnen sind mit den folgenden Blasinstrumenten dargestellt (von rechts nach links): Querflöte (*yokobue*), Längsflöte (*hichikiri*), Mundorgel (*shô*), Gong (*kane*) und Trommel (*taiko*). Dieses Holzschnitt-Triptychon zählt aufgrund seiner sorgfältigen Ausführung und der Ausarbeitung kleinster Details in den Gewandmustern sowie der Dekoration als ein Meisterwerk Meiji-zeitlicher Holzschnitte (Tanba 1966: 178).

In dem Triptychon *Ueno kôen hanazakari yûmi no kei* (Blütenschau im Ueno-Park, Abb. Nr. 15) aus dem Jahr 1881 sieht man die Kaiserin mit ihrer Entourage bei der Blütenschau im Ueno-Park. Zusammen mit acht Hofdamen betrachtet die Kaiserin die in voller Blüte stehenden Kirschbäume. Die Kaiserin und Hofdamen tragen weiterhin traditionell japanische Garderobe. Ähnlich wie in dem Triptychon *Spaziergang durch den Palastgarten* haben die Hofdamen zum Schutz vor der Sonne mehrere *yôgasa* aufgespannt. Die Modelle

und Farben geben die damalige aktuelle europäische Mode wieder. Auch im Hintergrund des linken Blatts geht ein Herr mit einem *yôgasa* durch den Park spazieren. Neben diesem Accessoire befinden sich in diesem Holzschnitt weitere Hinweise auf die zunehmenden westlichen Einflüsse im japanischen Straßenbild. Eine zu jenem Zeitpunkt noch ungewöhnliche Attraktion des Uenoparks waren die Gaslampen, von denen eine im rechten Vordergrund abgebildet ist. Am linken Bildrand ragt der Wagen einer Pferdekutsche (*basha*) ins Bild, die mehr und mehr das Straßenbild der Hauptstadt prägten. Weiterhin ist im rechten Hintergrund ein Mann in westlicher Uniform zu sehen.

Drucke mit der Kaiserfamilie aus den 1880er Jahren unterscheiden sich in der Darstellungsweise und in der Gestaltung von denen, die Ende der 1870er und in den frühen 1880er hergestellt wurden. In den 1880er avancierte die kaiserliche Familie zum Symbol der japanischen Modernisierungsbestrebungen. Sie wurde als 'aufgeklärtes' Vorbild präsentiert, die bei der Übernahme westlicher Sitten und Kleidung als Schrittmacher fungieren sollte, "stressing the need for disciplined self-improvement" (Meech-Pekarik 1986: 115). Damit wurden die *goshô-e* Holzschnitte zu einem wichtigen erzieherischen Instrument der Meiji-Regierung.

Ein Portrait des Kaiserpaares aus dem Jahr 1885 von Kunichika mit dem Titel *Kôki shôzô* (Portrait des Adels, Abb. Nr. 16) zeigt das Kaiserpaar vor einem sechsteiligen goldgrundigen Stellschirm sitzend, der mit einem Falkenmotiv in Tusche dekoriert ist. Der Falke ist in Japan ein Sinnbild für Courage und Tapferkeit. Das Motiv ist bewusst als Kulisse gewählt, damit der Betrachter diese positiven Eigenschaften mit dem Kaiser

assoziiert. Die Wiedergabe des Tennô auf dem rechten Blatt des Triptychons lehnt sich, wie viele seiner Porträts jener Zeit, an die Fotografie von Uchida an. Während die Körperhaltung des jungen Kaisers auf dem Foto recht nonchalant ist, hat sie Kunichika in diesem Holzschnitt wesentlich förmlicher wiedergegeben. Die westliche Uniform, der Hut auf dem Tisch sowie das Tischtuch sind mit dem Foto fast identisch. Ein Unterschied zu Uchidas Fotografie liegt in der Handhaltung, hier ruhen nicht beide Hände des Kaisers auf einem Säbel, sondern nur die linke Hand, die rechte liegt auf seinem Oberschenkel, einen Handschuh haltend. Der Kaiser trug diese Art altmodischer Generalsuniform noch lange Zeit, nachdem man in Europa neue Modelle eingeführt hatte (Keene 2002: 194).

Die Kaiserin sitzt zwar auf einem westlich-inspirierten Stuhl, aber sie trägt das klassische *jûnihitoe*-Gewand. Sie hat einen Fächer in ihr Gewand gesteckt, in der rechten Hand hält sie einen Schreibpinsel und in der linken einen schmalen, dekorierten Papierstreifen für Gedichte, ein sogenanntes *tanzaku*. Die Utensilien sind eine Anspielung darauf, dass sich die Kaiserin intensiv der Dichtung, eine der traditionell höchsten klassischen Künste, widmete. Die Kaiserin selbst war eine profilierte Dichterin, der ungefähr 40.000 Gedichte zugeschrieben werden. Mit dieser Art der Präsentation soll sie ein gutes Beispiel geben und den Betrachter dazu animieren, sich kulturellen Dingen zu widmen. Zur Vorbildfunktion der *goshô-e* schreibt Meech: "These formal prints appear at a time the ruling elite had moved to equate the emperor with the state itself, elevating the power of the state to something above and detached from the rest of Japanese society. The content of the imperial prints became increasingly didactic and moralizing. Loyalty to emperor and nation

was inculcated through moral instruction in the schools, and the royal couple served as both sovereigns and instructors, dispensing benevolent but firm guidance from above." (Meech-Pekarik 1986: 116).³¹ In der Art der Präsentation entspricht das Triptychon der Holzschnitttradition idealisierter Porträtdarstellungen von Schauspielern und Schönheiten, die Kunichika durch seine jahrelange Gestaltung von Schauspielerporträts perfekt beherrschte (Meech-Pekarik 1986: 115). "One vestige of the old taboo remains: the subjects are not explicitly identified. Rather prints are given euphemistic titles..." (Thompson 1991: 89), wie in dem Triptychon *Portrait des Adels* (Abb. Nr. 16) zu sehen ist.

Ein Diptychon aus dem Jahr 1887 dokumentiert einen beachtlichen Wandel im Auftritt und in der Darstellung der Kaiserin. Denn im Jahr 1886 ging die Kaiserin dazu über, Kleidung und Frisur im europäischen Stil zu tragen. Im Januar 1887 wurde in der *Chôya Shinbun* (Zeitung der Nation) ein Aufruf der Kaiserin veröffentlicht, in dem sie japanischen Frauen rät, ihrem Beispiel zu folgen. Die Kaiserin, die Bildung für Frauen unterstützte, schlug des Weiteren vor, sich westliche Kleidung mit importierten Nähmaschinen selbst zu schneiden und dabei japanische Stoffe und heimisches Wissen zu verwenden (Virgin 2001: 41, Meech-Pekarik 1986: 128-143). Die Worte der Kaiserin inspirierten viele Holzschnittkünstler, Drucke mit Instruktionen zu westlichen Haarstilen oder zur Herstellung westlicher Kleider herauszugeben. Das Diptychon *Kôgôgu gôseishôka* (Kinderlieder von der Kaiserin komponiert, Abb. Nr. 17) vom September 1887 illustriert die Kaiserin mit Schülerinnen der Tôkyôter Adelsschule (*Kazoku joshi gakko*), Vorgängerin

³¹ Vgl. ähnlichen Druck von Chikanobu 'Spiegel des Japanischen Adels', Abb. Meech-Pekarik 1986: Plate 23.

der heutigen Gakushûin-Schule und Universität in Mejrî/Tôkyô. Die Schule wurde 1885 als unabhängige Institution unter Leitung des kaiserlichen Haushalts gegründet (Yumoto 1996: 362-363). Sowohl die Kaiserin als auch die Schülerinnen tragen in diesem Holzschnitt westlich beeinflusste Kleider und Haarstile. Auch die Art des Stuhls, auf dem die Kaiserin sitzt, scheint westlichen Ursprungs zu sein.

Trotz der vielen westlichen Einflüsse während der Meiji-Zeit war es für Schülerinnen noch ungewöhnlich, westlich inspirierte Kleider zu tragen. Lediglich in der Tôkyôter Adelsschule war das Tragen westlicher Kleidung in der Schulordnung verankert. Die Aufzeichnungen der Amerikanerin Alice Bacon, die ab 1888 für ein Jahr an der Adelsschule unterrichtete, geben interessante Einblicke in den damaligen Kleidungsstil der Schülerinnen.

"Their mothers have undoubtedly tried hard to have them well dressed, ...but most of the dresses have evidently been chosen and made by people not in the least familiar with any style of European garment, and are now worn in such a way as to make the children look, so far as clothes go, like the veriest clodhoppers, instead of descendants of perhaps the oldest aristocracy in the world." (Bacon in Meech-Pekarik 1986: 119).

Die 37-jährige Kaiserin, die großes Interesse an der Schulbildung junger Damen (siehe auch Abb. Nr. 98-100) des Adels zeigte, studiert in diesem Holzschnitt mit acht Töchtern der Aristokratie Kinderlieder ein. Bei dem auf dem linken Blatt oben links eingefügten Text handelt es sich um ein Gedicht der Kaiserin, das sie im März 1887 an der Adelsschule vortrug. Das Gedicht wurde später in der musikalischen Komposition von Oku Yoshiisa (1857-1933), Lehrer der Schule und *gagaku*-Hofmusiker, das offizielle Lied der Schule und

darüber hinaus im ganzen Land an Schulen gelehrt und gesungen. Es sollte der Förderung der Moral und als erzieherische Anleitung dienen:

*Ohne Polieren wird auch ein Diamant nicht leuchten wie ein Juwel.
Auch beim Menschen wird seine wahre Tugend nur sichtbar nach intensivem Studium.
Wie die Zeiger einer Uhr sich ohne Unterbrechung drehen, wird jemand, wenn er sich jede Minute bemüht, schließlich etwas erreichen.
Das Wasser ändert seine Form, je nach den Formen seines Behälters.
Der Mensch wird gut oder schlecht, je nachdem wer seine Freunde sind.
Man sollte sich Freunde suchen, die besser sind als man selbst.
Wer sich selbst immer antreibt, wird den Weg des Lernens weiter fortschreiten.* (vgl. Meech-Pekarik 1986: 119)

Inhaltlich lehnt sich das Gedicht an eine der '12 Tugenden' von Benjamin Franklin an. Der konfuzianische Gelehrte Motoda Eifu (1818-1891), der auch den Kaiser unterrichtete, lehrte der Kaiserin die Schriften Franklins. Die Aussagen Franklins zur Tugend 'Fleiss' inspirierten die Kaiserin zu ihrem Gedicht (Meech-Pekarik 1986: 119). Die Kaiserin interessierte sich allgemein für ausländische Kulturen und verfasste verschiedene sogenannte *kaika*-Gedichte, in denen sie sich auf europäische Neuerungen wie Fahrräder, Parfum, Schuhe oder westliche Kleidung bezog. In diesem Gedicht sollen die Wörter 'Diamant' und 'Uhr' auf westliche Zivilisation verweisen.

Innerhalb der *goshō-e* gab es eine besondere Gattung, die den Kaiser oder das Kaiserpaar bei Konzerten, Theateraufführungen oder Ausstellungsbesuchen zeigt, die sogenannten *tenran-e*. In dem Triptychon *Yoshûdôraku Meiji 20 nen 4 gatsu Azabu Toriizaka Inoue*

daijin no oyashiki nite goran engeki no uchi kanjinchô (Das Theaterstück *Die Stiftungsliste* in der Residenz des Ministers Inoue in Azabu Toriizaka im April Meiji 20 [1887], Abb. Nr. 18) wohnt das Kaiserpaar einer Kabuki-Aufführung bei, die am 26. April 1887 in der Residenz des Kabinettsministers Inoue Kaoru in Toriizaka im Tôkyôter Stadtteil Azabu stattfand. Nach den Aufzeichnungen des Meiji Kaisers war dies die erste Kabuki-Aufführung, die er besuchte (Tochigi kenritsu hakubutsukan 1997: 6). Anlass der Veranstaltung war die Fertigstellung eines Teehauses auf dem Grund der Residenz. Mit der Einladung des Kaisers wollte Inoue den Neubau gebührend einweihen. Mit diesem Plan löste er im kaiserlichen Hofamt eine Woge der Kritik aus, da Kabuki bisher die Unterhaltung gewöhnlicher Leute gewesen war und für den Kaiser als zu vulgär angesehen wurde. Zwar löste Inoue mit der Einladung großen Unmut innerhalb des Hofes aus, konnte seine Idee aber verwirklichen (Hashimoto 1998: 116). Die Aufführungen erstreckten sich über vier Tage mit unterschiedlichen Kabuki-Stücken, die auch von der Kaiserin und dem Kronprinz besucht wurden. Zuerst wurde das Stück *Kanjinchô* (Die Stiftungsliste) aufgeführt, dessen Darbietung Kunichika in diesem Triptychon festhält. Im Vordergrund sind die Hauptdarsteller des Theaterstücks zu sehen, bei denen es sich um drei der beliebtesten und berühmtesten Schauspieler jener Epoche handelt. Rechts ist Ichikawa Sadanji in der Rolle des Togashi, in der Mitte Ichikawa Danjûrô als Benkei und links Nakamura Fukusuke als Yoshitsune dargestellt (Waseda daigaku engeki hakubutsukan 2003: 111). Im Hintergrund, erhöht auf einer Bühne im Garten der Residenz, sitzt das Kaiserpaar mit seiner Entourage. Auch wenn die Kaiserin im Herbst 1886 offiziell das

Tragen westlicher Kleidung propagierte, zeigt das Triptychon aus dem Jahr 1887 sie und ihre Hofdamen wieder in traditioneller Hoftracht. Der Kaiser jedoch trägt eine westliche Heeresuniform (Abb. Nr. 19). In dieser Szene hat Kunichika zwei damals beim Volk äußerst populäre Holzschnittthemen zusammengefasst: Darstellungen des Kaiserpaares und Porträts von Kabuki-Mimen. Die Anwesenheit des Kaisers hatte zum einen zur Folge, dass Kabuki-Schauspieler von diesem Zeitpunkt an ein höheres Ansehen genossen, und zum anderen nahm die Begeisterung für Kabuki weiter zu (Hashimoto 1998: 116, Asai 1935/36: 6/63). Ein Triptychon von Yôshû Chikanobu nimmt sich der gleichen Thematik an. Er setzt aber nicht die Schauspieler in den Vordergrund, sondern das Kaiserpaar und die Besucher nehmen den Hauptteil des Triptychons ein. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass Chikanobu sowohl das Kaiserpaar als auch die Besucher alle in westlicher Kleidung zeigt (Asai 1935/36: 6/62). Der Vergleich der beiden Triptychen zeigt die unterschiedliche thematische Gewichtung, die die Künstler der Umsetzung dieser Szene gaben. Kunichikas Fokus liegt auf den Kabuki-Schauspielern, Chikanobu hebt die europäisierte Kleidung in den Vordergrund.

Ein Triptychon, herausgegeben 1887 von Kobayashi Shinkichi, mit dem Titel *Teizen tsuki no utage* (Ein Fest des Mondes im Garten, 1887, Abb. Nr. 20) zeigt die kaiserliche Familie in einem Raum des Palasts versammelt. Die Fenster sind weit geöffnet und geben den Blick frei auf eine malerisch gestaltete, abendliche Gartenlandschaft im Mondschein. Ab Ende der 1880er Jahre wurden der Meiji Kaiser, Kaiserin Haruko und Kronprinz Yoshihito in Form einer europäischen Modellfamilie dargestellt, wie in Kunichikas Holzschnitt deutlich

wird. Dieser Trend reflektierte die Politik der Meiji-Regierung, soziale Gepflogenheiten des viktorianischen Großbritanniens zu übernehmen. Aus Preußen wiederum wurden Elemente eines zentralisierten, patriarchalen Systems übernommen, nachdem Ito Hirobumi, einer der engsten Berater des Kaisers, 1882 von einer Europa-Reise zurückgekehrt war. Die Uniform des Kaisers ist mit zahlreichen Orden dekoriert, ein Indiz für Ito Hirobumis Bemühungen, abgesehen von der Übernahme westlicher Kleidung und gesellschaftlicher Trends, auch europäische Hoftracht und das Tragen von Medaillen und Orden einzuführen. Ito stellte aus diesem Grund im April 1887 den ehemaligen Kabinettssekretär von Kaiser Wilhelm I. von Preußen ein, Ottmar von Mohl (1846–1922), damit dieser während seines zweijährigen Kontrakts den Mitgliedern des kaiserlichen Haushalts europäische Etikette beibringe (Virgin 2001: 38).

Sowohl die Weltausstellungen als auch die nationalen Industriemessen eröffneten der Meiji-Regierung Möglichkeiten, Japan im eigenen Land und im Ausland als einen modernen, industrialisierten Staat zu präsentieren. Spezielle Wirtschaftsbereiche, wie Keramik, Metallarbeiten, Lackkunst und Textilien, wurden besonders unterstützt, damit diese durch den Auslandshandel eine höhere inländische Produktion förderten und somit zur wirtschaftlichen Stabilität beitrugen. Japan beteiligte sich an den Weltausstellungen in Paris (1867) und Wien (1873) und sandte mehr als 30.000 Objekte zur Schau in Philadelphia 1876. Fünf nationale Industriemessen wurden während der Meiji-Zeit in Japan abgehalten. Die ersten drei im Ueno Park in Tôkyô in den Jahren 1877, 1881 und 1890. Die letzten beiden Ausstellungen fanden 1895 in Kyôto und 1903 in Ôsaka statt (Yumoto 1996: 192-

193). Die Designer von Holzschnitten widmeten sich prompt der Darstellung inländischer Messen, die als Souvenire verkauft wurden. Die festgehaltenen Szenen zeigten moderne Gebäude sowie neuartige Maschinen und hochwertige Produkte, die dem westlichen Geschmack angepasst waren und das technische Können japanischer Handwerker zur Schau stellen sollten. Während sich bei der ersten Schau das öffentliche Interesse und die Holzschnitte vor allem auf die vorgestellte Erfindung einer Seidenspulmaschine von der technischen Schule Yotsuya fokussierten, konzentrierten sich die Drucke von der zweiten Ausstellung vermehrt darauf, einen Überblick über die Ausstellungsbereiche und die Architektur der Hallen zu geben. Die Besucher der Schau, unter ihnen auch der Kaiser und die Kaiserin mit ihrem Gefolge, wurden ebenfalls in den Drucken festgehalten. Darstellungen der dritten Messe sind in noch größerem Maße den Besuchen der kaiserlichen Familie in den Messehallen gewidmet (Virgin 2001: 52).

Das Triptychon *Dai sankai kokunai dogyô hakurankai zu* (Dritte Nationale Industrieausstellung, 1890, Abb. Nr. 21) fertigte Kunichika aus Anlass der Eröffnung durch Kaiser Meiji an. Die Ausstellung fand vom 1. April bis 31. Juli 1890 im Tôkyôter Ueno Park statt. Neben dem Kaiserpaar, das Preise an die Aussteller der Schau überreichte, nahm auch der zwölfjährige Kronprinz Yoshihito an der Veranstaltung teil. Die Kaiserfamilie und das sie umgebende Gefolge sind in europäischer Mode gekleidet. Hinter der Gruppe sind in Vitrinen die Produkte und Spezialitäten der verschiedenen Präfekturen ausgestellt (vgl. Asai 1935/36: 6/130).

Nachdem die Ukiyo-e-Künstler in den 1880er Jahren die kaiserlichen Auftritte zum Anlass genommen hatten, in ihren Drucken die kaiserlichen Hohheiten, ihr Gefolge und die Adligen in der neuesten von französischen und deutschen Modellen inspirierten Mode zu präsentieren, ebte die Begeisterung in den 1890er Jahren in diesem Bereich allmählich wieder ab. Trotz des Aufrufs der Kaiserin stellte sich in der Bevölkerung kein wirklicher Boom westlicher Kleidung ein und ab den 1890er Jahren tauchen auch wieder vermehrt *goshō-e* auf, die die Kaiserin in traditioneller japanischer Robe zeigen. Ein Beleg dafür ist das Triptychon aus dem Jahr 1890 *Hama goden yûran* (Die Kaiserin und ihre Kammerfrauen während eines Ausfluges zum Strandpalast, 1890, Abb. Nr. 22), herausgegeben von Enomoto Fujibei (Asai 1935/36: 6/143).

4.3 Bilder der Aufklärung (*kaika-e*)

4.3.1 Definition von *kaika-e*

Die frühe Meiji-Periode wird als *kaika-ki* (Aufklärungs-Phase) bezeichnet, angelehnt an den Regierungsslogan *bunmei kaika* (Zivilisation und Aufklärung), der Japans Weg der Modernisierung durch die Übernahme westlicher Technologie und Kultur thematisierte. Die primären Holzschnitttypen dieser Periode waren zuerst die *Yokohama-e* (Yokohama-Drucke, vgl. Kapitel 4.3.2), die dann, als das Interesse an diesen Drucken abflaute, von dem Genre

der *kaika-e* (Bilder der Aufklärung) abgelöst wurden. Der Terminus '*kaika-e*' leitet sich ebenfalls von dem Slogan *bunmei kaika* ab (Nonogami 1976: 10/11). Die in den *kaika-e* dargestellten Szenen verlagerten sich von der Hafenstadt Yokohama in die neue Hauptstadt Tōkyō, wo eine neuartige Auseinandersetzung mit der fremden Kultur einsetzte. Das Ziel der Meiji-Regierung, Japan konkurrenzfähig mit europäischen Staaten zu machen, und das vehemente Streben, westliche Zivilisation und Technik zu internalisieren, resultierte darin, dass ab den 1870er Jahren verstärkt westliche Technologie und Ideen übernommen wurden. Gebäude im europäischen Stil wurden errichtet, westliche Kleidung und Sitten erfreuten sich in der Bevölkerung großer Beliebtheit (Nonogami 1976: 11-13). Die Verschiebung der Akzente zu allem, was westlich war, hatte zur Folge, dass in der frühen Meiji-Zeit ein umfassendes Interesse für die vielförmigen Aspekte westlicher Zivilisation existierte. Die Farbholzschnitte erwiesen sich dabei als ideales Medium, die einströmenden Neuheiten zu präsentieren und die kontinuierlichen Veränderungen einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, so dass neue, bis zu diesem Zeitpunkt unbekannte Sujets in der Holzschnittkunst reflektiert wurden. Die Meiji-Regierung stand der zahlreichen Herausgabe der *kaika*-Grafiken äußerst wohlwollend gegenüber, förderte sogar ihre Produktion und Verbreitung, indem sie Drucke offiziell in Auftrag gab. Denn die *kaika-e* erwiesen sich nicht nur als wichtiges Erziehungsvehikel für die eigene 'aufzuklärende' Bevölkerung, sondern auch als ideales Medium, den ausländischen Beobachtern Japans Willen zur Modernisierung zu demonstrieren. Die Aufklärungsdrucke entstanden aber auch einfach als Reaktion auf den 'Hunger' in der Bevölkerung nach westlichen Innovationen, da sie den

schnellsten Weg boten, lebhafte Informationen über die neuesten Veränderungen zu erhalten. Für die japanische Allgemeinheit stellten die *kaika-e* somit eine populäre Informationsquelle dar, die den Fortschritt im Land und den sich ändernden Lebensstil dokumentierten.

4.3.2 Vorläufer der *kaika-e*: *Nagasaki-e* und *Yokohama-e*

Vor den *kaika-e* existierten bereits zwei Holzschnittgattungen, die ebenfalls das Fremde und Westliche thematisierten: die *Nagasaki-e* (Nagasaki-Drucke) und *Yokohama-e* (Yokohama-Drucke). Nach der Ankunft der Portugiesen, der *nanbanjin* (Fremde aus dem Süden) 1549, zeigt schon die Vielfalt der Kunstgegenstände der sogenannten *nanban*-Kunst die mannigfaltige Wirkung der Begegnung der beiden Kulturen. Vor allem die *nanban*-Stellschirme der Kanô-Schule mit ihrem dokumentarischen Charakter bieten dem Betrachter ein großartiges Tableau über das alltägliche Leben in der Hafenstadt Nagasaki (Borges de Sousa 1999: 360).

Während Japans Abschließungspolitik (*sakoku*), als die Insel Deshima in der Bucht von Nagasaki Japans einzige westliche Handelsniederlassung war, entstanden die Nagasaki-Bilder (*Nagasaki-e*), auch Nagasaki-Grafiken (*Nagasaki hanga*) genannt.³² Die Holzschnitte, deren Blütezeit zwischen 1750 und 1860 lag, illustrierten die holländischen

³² Streng genommen zählen die im 17. Jahrhundert herausgegebenen Landkarten und Stadtpläne bereits als Nagasaki-Drucke.

Händler und Matrosen in ihrem sozialen Umfeld, ihre Schiffe, Handelswaren, exotischen Geschenke sowie die obligatorischen Visiten des Leiters der holländischen Gesandtschaft zum Shôgun in Edo (French 1977: 31-32).

Die japanischen Übersetzer der Holländer und Studenten des *Übersetzungsbüros für westliche Schriften und Forschungszentrums für westliche Studien (bansho shirabesho)* lieferten die Informationen für die *Nagasaki-e*, die in den Werkstätten der Landkartenproduktion gefertigt wurden. Da den japanischen Bewohnern Nagasakis oder Reisenden jeglicher Kontakt mit den Ausländern untersagt war, boten die *Nagasaki-e* ihren Käufern die Möglichkeit, einen Blick in eine Welt zu werfen, der ihnen sonst versagt war. Die Holzschnitte dienten daher den Japanern als Souvenirbilder (*miyage hanga*) und befriedigten ihre Neugier. Zu Beginn waren die *Nagasaki-e* handkolorierte Schwarzweißdrucke, erst später wandte man die Technik des Vielfarbenholzschnitts an. Allerdings hatten die Drucke nichts mit der Brillanz der Ukiyo-e aus Edo und Osaka gemein. Die Nagasaki-Grafiken waren einfach gearbeitet, von grob geschnitzten Druckstöcken abgezogen und auf Papier geringerer Qualität gedruckt als die Ukiyo-e. Trotzdem erfreuten sich die Blätter, von denen heute ungefähr 600 Drucke bekannt sind, großer Beliebtheit und bescherten rund zwanzig Verlegern in Nagasaki ein gutes Einkommen. Zu den größeren Verlagshäusern gehörten Toshimaya, Hariya, Bunkindô und Yamatoya. Generell waren die Drucke bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein unsigniert, erst in der Spätphase signierten Holzschnittzeichner wie Kawahara Keiga (1786-1865), der auch Philipp Franz von Siebolds Buch *Nippon* illustrierte, und Isono Bunsai (gest. 1875)

ihre Werke (French 1977: 33-36).

Mit der Öffnung des Hafens von Yokohama im Jahr 1858 wurde Nagasaki als primäres Handelszentrum abgelöst. Die Yokohama-Bilder (*Yokohama-e*), auch einfach 'Hama-Bilder' (*hama-e*) genannt, wurden zwischen 1859 und den Anfangsjahren der Meiji-Zeit gedruckt. Ihre Blütezeit lag zwischen dem ersten Jahr der Man-en-Ära (1860) und den Jahren der Bunkyû-Ära (1861-63), in der etwa 80% der *Yokohama-e* entstanden. In den Jahren ihrer Produktion wurden über 850 verschiedene Motive gedruckt, in einer Auflage von circa 250.000 Exemplaren, die von ungefähr fünfzig Künstlern gezeichnet und von über fünfzig Verlegern aus Edo bzw. Tôkyô herausgegeben wurden (Yokota 1997: 15, Higuchi 1963: 13). Die Entwürfe für die Vielfarbenholzschnitte der Yokohama-Grafiken lieferten vorwiegend Künstler der Utagawa-Schule, die ihre Werke auch signierten. Zu ihnen gehören Hiroshige II. (1829-1869), Sadahide (1807-1873), Yoshikazu (tätig um 1850-70) und Yoshitora (tätig um 1840-1880) (Yokota 1989: 68). Die Drucke zeigen die Straßenzüge Yokohamas und ihre ausländischen Bewohner, die sich seit der Öffnung des Hafens in der Stadt niedergelassen hatten, in ihrer Enklave. Die Geschäfte und technischen Errungenschaften der Fremden wurden dokumentiert, Porträts ausländischer Diplomaten und Kaufleute illustriert sowie ihre Sitten und Gebräuche in den Drucken festgehalten. Die Holzschnittmeister verwendeten dabei auch Vorlagen aus ausländischen Zeitschriften, denen sie einzelne Bildmotive entnahmen und sie zu neuen Kompositionen zusammensetzten. Aufgrund fehlender Kenntnis kam es hierbei nicht selten zu Irrtümern. Häufig wurden verschiedene Elemente versatzstückartig in mehreren Holzschnitten

wiederverwendet. Eine der wichtigsten ausländischen Quellen war die englische Wochenzeitung *Illustrated London News* sowie die amerikanische *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* (Borchert 1993: 412). Jedoch ist bei den Yokohama-Grafiken nicht immer zwangsläufig Yokohama der Hintergrund, sondern auch andere Landschaften und imaginäre westliche Szenen, die auf importierten Lithographien oder Kupferstichen basierten. Zusätzlich integrierten die Holzschnittkünstler westliche Maltechniken, wie die perspektivische Darstellung, sowie die Präsentation von Licht- und Schattenspiel.

Käufer der *Yokohama-e* waren informationshungrige Japaner, die von dem Exotismus und der Fremdheit der 'langnasigen Barbaren' nicht nur fasziniert waren, sondern sie auch zuweilen amüsant, befremdlich bis bizarr fanden. Wie die *Nagasaki-e* wurden auch die *Yokohama-e* weniger aufwendig gedruckt als die üblichen Vielfarbenholzschnitte. Bei den *hama-e* wandten die Künstler bereits die ab Mitte der 1860er Jahre aus Europa importierten Anilinfarben an. Da die Holzschnittentwürfe bis 1876 weiterhin von der Zensurbehörde genehmigt werden mussten, findet sich keine Kritik in den *Yokohama-e*, weder an der Öffnung Japans noch an den Ausländern, die nach Japan kamen. Ab 1862 ebte allerdings aufgrund zunehmender Ausländerfeindlichkeit das Interesse an den *Yokohama-e* ab (Yonemura 1990: 34). Die Öffnung eines internationalen Hafens in Yokohama und damit die Wandlung Yokohamas von einem Fischerdorf in eine Stadt, die sich zunehmend mit ausländischen Kuriositäten füllte, muss auf die Holzschnittkünstler und auf die Leute im allgemeinen eine große Faszination ausgeübt haben. Die *Yokohama-e* traten zu einer Zeit in Erscheinung, als die von traditionellen Themen geprägte Kunst der Ukiyo-e zu stagnieren

begann und die neuen Sujets zu Yokohama nicht nur einen bedeutenden Stimulus für die Künstler darstellten, sondern auch maßgeblich zur Wiederbelebung des japanischen Farbholzschnitts beitrugen. Als direkter Vorläufer der *kaika-e* (Bilder der Aufklärung) ebneten sie dieser neuen Holzschnittgattung der Meiji-Zeit den Weg.

4.3.3 Sujets der *kaika-e*

Die Farbholzschnitte mit *kaika*-Thematik dokumentierten die unterschiedlichsten Aspekte der Verwestlichung, die im urbanen Leben in Tôkyô zu beobachten waren. Generell lassen sich zwei Typen von *kaika-e* konstatieren. Auf der einen Seite die bildliche Dokumentation der Übernahme westlicher Errungenschaften, die von der Regierung und offiziellen Institutionen implementiert wurden. Auf der anderen Seite die Illustrationen der Rezeption westlicher Sitten und Gebräuche in der privaten, persönlichen Sphäre. Wobei es in den Drucken auch zu einer Vermischung dieser beiden *kaika*-Typen, der offiziellen und privaten Ebene, kommen konnte.

Der erste Typus wird beispielsweise durch die Darstellung neuer Maschinen in den Seiden- und Baumwollspinnereifabriken, die zur Produktionssteigerung eingeführt worden waren, vertreten. Farbholzschnitte über die nationalen Industrieausstellungen (vgl. Abb. Nr. 21), die die Ideen der neuen nationalen Industriepolitik der Allgemeinheit näher brachten, zählen ebenfalls zu diesem *kaika-e*-Typ. Die dominierenden Themen in diesem Bereich

sind aber unbestritten die Wiedergabe neuer Transportmittel und westlich-inspirierter Architektur. Illustrationen von Eisenbahnen, Rikschas und Pferdekutschen sind die immer wiederkehrenden Motive unter den Fortbewegungsmitteln (Higuchi 1963: 32-33). Die Präsentation neuer Architektur in den Farbholzschnitten setzt mit der Eröffnung des Tsukiji-Hotels im August 1868 ein. In diesem Themenbereich wird zwischen Gebäuden unterschieden, die von Westlern und denen, die von japanischen Architekten im europäischen Stil erbaut wurden (Higuchi 1963: 23-25).

Der zweite Typus zeigt die japanische Bevölkerung selbst, die zu Hause sukzessive Elemente des westlichen Lebensstils einführte, sich vermehrt nach westlichem Vorbild kleidete, einrichtete oder ernährte. Der Wechsel fand langsam statt, aber die Elite Japans, der Kaiser und die Kaiserin eingeschlossen, waren Vorbild (vgl. Kapitel 4.2.2). Ähnlich wie bei den *Nagasaki-e* und *Yokohama-e* widmete man sich der Darstellung westlich eingerichteter Interieure mit ungewöhnlichen Gegenständen wie Stühlen, Tischen, Kronleuchtern, Spiegeln (vgl. Kapitel 4.4.2) und Musikinstrumenten. Importierte Speisen, wie Rindfleischgerichte (vgl. Kapitel 6.1), und westliche Kleidung und Frisuren (vgl. Kapitel 4.4.4) lösten eine enorme Neugierde und Faszination aus. Vor allem Kleidungsstücke und Accessoires, wie Mäntel, Schals, Regenschirme (vgl. Kapitel 6.14) und Hüte (vgl. Kapitel 6.20), tauchten immer wieder als Attribute in den Holzschnitten auf und entfachten eine neue Modebewegung. Westliche Gerichte, die nun vermehrt auf dem Speiseplan standen, sowie Restaurants, die die neuen Trends anboten, waren beliebte Motive, die die Holzschnittkünstler immer wieder aufnahmen (Higuchi 1963: 43).

Im Gegensatz zu den *Nagasaki-e* und *Yokohama-e* standen aber in den *kaika*-Grafiken nicht mehr Ausländer im Vordergrund, sondern nun wurden Japaner abgebildet, die sich westlich gaben oder die neue Technik applizierten. Die importierten Artikel fanden sich nun im japanischen Alltag, in japanischen Haushalten, sogar in Theaterinszenierungen des traditionellen japanischen Kabuki wieder.

Wenn Holzschnitte jener Phase Europäer oder Amerikaner illustrierten, so wurden sie nunmehr in einer Vorbildfunktion für die japanische Bevölkerung, insbesondere der Jugend dargestellt. So zeigen die Drucke beispielsweise renommierte Erfinder und Ingenieure, wie Benjamin Franklin oder James Watt, während des Prozesses ihrer Entwicklungen. Hauptquelle dieser Illustrationen war das von dem schottischen Reformen und Moralisten Samuel Smiles (1812-1904) geschriebene Buch *Self Help* aus dem Jahr 1859, das in der Übersetzung von Nakamura Keiu (1871) unter dem Titel *Erhabene Ambitionen in westlichen Ländern (Saikoku risshi hen)* in Japan ein Bestseller wurde. In dem Buch verschmolz der Übersetzer sehr geschickt "...utilitarian morality with traditional Confucian stoicism and samurai self-reliance." (Meech-Pekarik 1986: 120). Zu den wichtigen Thesen in Smiles Werk gehören, dass die Jugend arbeiten muss, um Vergnügungen genießen zu können. Dass sie nichts ohne den nötigen Einsatz und Eifer erreichen kann und dass sie sich nicht von Schwierigkeiten einschüchtern lassen soll, sondern diese mit Geduld und Beharrlichkeit überwinden muss. Daneben beschreibt Smiles die Weiterentwicklung des Charakters als das Wichtigste, ohne die die Leistung und der weltliche Erfolg nutzlos werden (Smiles 1859: 321-322).

Damit hatte sich nach der Meiji-Restauration die Darstellung der Fremden dahin gewandelt, dass sie nun als vorbildhafte und nachahmenswerte Individuen gezeigt wurden. Sie wurden in Szenen projiziert, die pädagogische oder politische Intentionen verfolgten (Suzuki 1997: 682).

4.3.4 Künstler und Entwicklung der *kaika-e*

Wie schon bei den *Yokohama-e* zuvor, traten auch bei den *kaika-e* vor allem die Künstler der Utagawa-Schule in den Vordergrund. Herausragende Holzschnittkünstler jener Epoche waren, neben einer Reihe von anderen, Utagawa Hiroshige III. (1842-1894), der bekannt ist für seine unzähligen Triptychen und Serien, in denen er minutiös das neue Flair der Hauptstadt wiedergibt. Inoue Yasuji (1864-1889), ein Schüler von Kobayashi Kiyochika (1847-1915), widmete sich vornehmlich den berühmten Ansichten Tōkyōs in verschiedenen Serien. Ferner zählen Utagawa Kunitoshi (1847-1890), wie Kunichika ein Schüler von Kunisada, sowie Utagawa Kunimasa (1848-1920) und der Kunichika Schüler Toyohara Chikanobu (1838-1912) zu den Künstlern, die sich ausgiebig in ihrem Œuvre der *kaika*-Thematik widmeten (Narazaki 1966: o.P., Nonogami 1978: 13-14). Herausgegeben wurden die Drucke von allen großen Verlagshäuser in Tōkyō. Verleger wie Fukuda Kumajirō, Takegawa Seikichi, Sasaki Toyosaburō, Matsuki Heikichi und Kobayashi Tetsujirō förderten den '*kaika*-Boom' mit der Produktion unzähliger Drucke der Aufklärung. Genaue

Auflagenzahlen existieren nicht, aber man geht davon aus, dass die Quantität der *kaika-e* der gesamten Edo-zeitlichen Ukiyo-e-Produktion aus drei Jahrhunderten gleichkommt (Nonogami 1967: 4).

Während der *kaika-e*-Phase ist das Triptychon weiterhin das dominierende Holzschnittformat, das sich als äußerst geeignet erwies, die Dichte der bildlichen Details neuer Straßenzüge und Transportmittel umzusetzen. Häufig erscheint es, als wollten die Künstler soviel westlich Inspiriertes in einen Druck aufnehmen wie möglich, indifferent ob es tatsächlich so ausgesehen hat. Daneben wurden auch Serien im *ôban*-Format produziert, die ebenfalls die neuartigen Sehenswürdigkeiten Tôkyôs in Serien mit berühmten Ansichten (*meisho-e*) illustrierten und Meiji-zeitliche Genreszenen wiedergaben. Fotografien der Meiji-Zeit belegen jedoch, dass der Großteil der Straßenzüge in Tôkyô durchaus noch eher Edo-zeitliches Flair hatte (Ryûichi 1993: 66-67). Aufbruchstimmung und Modernisierung sind in den *kaika-e* auch durch den reichhaltigen Gebrauch von Anilinfarben reflektiert. Deshalb werden die Drucke dieses Genre auch generell als Rot-Bilder (*aka-e*) bezeichnet (Nonogami 1978: 14-15). Die synthetischen Töne verleihen den Holzschnitten der Aufklärung eine ausgesprochen moderne, pulsierende Atmosphäre.

Auch wenn die *kaika-e* Stand und Spektrum der Verwestlichung nicht immer absolut wahrheitsgemäß wiedergaben und zuweilen übertrieben, trafen sie den Geschmack und das Interesse der Leute. Denn die *kaika*-Holzschnitte erreichten extrem hohe Auflagenzahlen, da sie sich zu äußerst beliebten Souvenirs entwickelt hatten und das Angebot die Nachfrage kaum befriedigen konnte. Viele Japaner reisten nach Tôkyô, um die neuen

Sehenswürdigkeiten anzuschauen und kauften die Drucke als Mitbringsel, so dass die Grafiken schnell im ganzen Land zirkulierten. Aber auch bei den Tôkyôttern selbst waren die *kaika-e* populär, da sie so über die Umgestaltungen in ihrer Stadt auf dem neuesten Stand blieben. Erst ab den späten 1880er Jahren war die Nachfrage nach *kaika-e* rückläufig, was aus verschiedenen Gründen resultierte. Allgemein spielte das nachlassende Interesse an westlichen Innovationen eine Rolle, denn die anfängliche Neugierde war saturiert und die importierten Objekte waren zur Normalität im japanischen Alltag geworden. Allerdings hatte die vehemente Modernisierung auch Bedenken ausgelöst und kritische Stimmen gegen die allzu forcierte Verwestlichung mehrten sich. Hinzu kam die zunehmende Konkurrenz der Zeitungen und Illustrierten, die als neue Medien den Bedarf an aktuellen Informationen schneller und besser bedienten (Nonogami 1967: 4).

Obwohl die erste Hälfte der Meiji-Zeit eine Akkumulation von westlich-inspirierten Dingen sah, fand keine eigentliche, tiefgreifende Verwestlichung der japanischen Gesellschaft statt, sondern für die gesamte Meiji-Periode bleibt die hybride Konstellation von traditionell japanischen und westlichen Elementen typisch, die sich auch im Metier der Farbholzschnitte widerspiegelt (Genshoku Ukiyo-e daihyakka jiten henshûinkai 1981: 70). Vor allem die 'innere' Verwestlichung vollzog sich wesentlich langsamer und weniger nachhaltig als die 'öffentliche' (Shiveley 1971: 40). Gleichwohl reflektieren die *kaika-e*, die den West-Boom oder 'Wind aus dem Westen' (*seiyôkaze*) (Kendô 1920: 4) in der ersten Hälfte der Meiji-Zeit illustrierten, deutlich den Wunsch und das Bestreben Japans, Anschluss an die westlichen Staaten zu finden.

4.4 *kaika*-Charakteristika in Kunichikas Drucken

4.4.1 Transportmittel

Ein populäres Motiv der *kaika*-Holzschnitte waren die zahlreichen neuen Transportmittel, die mehr und mehr das Straßenbild prägten und dazu beitrugen, dass traditionelle Fortbewegungsmittel, wie die Sänften (*kago*), verdrängt wurden. Zwei Neuheiten fanden dabei besondere Beachtung, die Rikscha (*jinrikisha*, wörtlich 'Menschenkraft-Wagen', vgl. auch Kapitel 6.10) und die Pferdekutsche (*basha*, wörtlich 'Pferdewagen', vgl. auch 6.19), die in Kunichikas Druck *Tôkyô kôshaba fûryôzu* (Pferdekutschen in der Abendkühle in Tôkyô, 4/1870, Abb. Nr. 23) thematisiert sind. Das Triptychon aus dem Jahr 1870, ein sogenanntes *Tôkyô kaika-e*, zeigt eine lebhaftes Straßenszene in Takanawa an der Küste von Shinagawa. Die Gegend war aufgrund der Nähe zur Hauptstadt ein beliebtes Ausflugsziel der Stadtbevölkerung von Tôkyô. Der Vordergrund wird von einer Szene mit verschiedenen Fortbewegungsmitteln und Ausflüglern dominiert, im Hintergrund liegt in der Ferne Odaiba. Das rechte Blatt zeigt Schauspieler und Geishas in einer überdachten Pferdekutsche, das linke Blatt illustriert eine offene Pferdekutsche mit vier Ausländern. Da diese ihre Kutsche selber steuern, scheint es sich um eine private Kutsche zu handeln, was unter Japanern damals noch eher ungewöhnlich war. Allerdings gab es eine Reihe von Ausländern, die eigene Kutschen besaßen, weshalb man sie auch *ijin basha* (Ausländer-Kutschen) nannte (Konishi 1977: 5/73).

Zwischen den Kutschen hat Kunichika ein weiteres neuartiges Vehikel gezeichnet, ein Fahrrad (*jitensha*). Nach ausländischen Bildvorlagen konstruierte man zunächst einfache Fahrgestelle aus Holz. Die ersten Fahrräder wurden im Juni 1870 in Honmachi in Tôkyô gesichtet, wie *Bukô nenpyô* (*Bukô Chronologie*) verzeichnet. Nachdem im Januar 1879 im Tôkyôter Stadtteil Akihabara das erste Fahrradgeschäft eröffnete, kam es im folgenden Frühjahr zu einem wahren Fahrrad-Boom in Tôkyô. Zunächst importierte man unterschiedliche Fahrradmodelle, mit zwei oder drei Rädern oder mit großem Vorderrad, aus dem Ausland, um die große Nachfrage zu bewältigen. Die erste inländische Fahrradproduktion begann 1893 in der Fabrik Miyata (*Miyata seisakujo*), wo dann auch Räder mit Metallgestellen und ab den späten 1890er Jahren Fahrräder mit Gummireifen anstelle von Metallreifen montiert wurden (Imado 1989: 76-77).

Das Titelwort des Triptychons '*kôshaba*' ist ein Onomatopeia, das die Geräusche der verschiedenartigen Fahrzeuge reflektieren soll (Konishi 1977: 5/73).

Die Szene wird von zwei Telegrafmasten (*denshin*, vgl. auch Kapitel 6.2) eingerahmt. Da die telegrafische Verbindung zwischen Yokohama und Tôkyô erst fünf Monate vor der Drucklegung dieses Triptychons, nämlich im Dezember 1869, in Betrieb genommen wurde, waren Telegrafmasten im Straßenbild noch eine Neuheit. Aus diesem Grund fügte Kunichika auf dem linken Mast die Aufschrift '*terigarafu*' (Telegrafmast) in *katakana*-Silbenschrift ein (vgl. Abb. Nr. 23 a). Telegrafmasten waren ein beliebtes, immer wiederkehrendes Motiv in Holzschnitten und wurden zu einem der Symbole der *bunmei kaika*-Phase.

Eine der wichtigsten Innovationen der Meiji-Zeit im Bereich der Transportmittel war die Riksha (*jinrikisha*, wörtlich 'Menschenkraftwagen', vgl. auch Kapitel 6.10). Die Riksha wurde 1869 von Japanern, vermutlich in Anlehnung an die von den Ausländern eingeführte Pferdekutsche, erfunden. Aufgrund ihrer Geschwindigkeit, Manövrierfähigkeit und des niedrigen Fahrpreises löste sie schnell die traditionelle, weniger komfortable Sänfte als wichtigstes Personentransportmittel ab und avancierte zum 'Taxi der Meiji-Zeit' (Kida 1985: 99-100). Es gab die Riksha in verschiedenen Variationen, wie in zahlreichen Holzschnitten der Meiji-Zeit zu sehen ist. Die *jinrikisha* hatte zwei Räder, zwischen die eine 60 Zentimeter breite, 1,65 Meter lange und 1,54 Meter hohe Holzkonstruktion montiert war, in der der Fahrgast Platz nahm. In der Regel wurde das Gefährt von einer Person gezogen und konnte bis zu drei Personen transportieren (Kida 1993: 369). Ab 1870 nahm die Produktion der Rikshas enorm zu und ihr Gebrauch verbreitete sich bis zum großen Kantô-Erdbeben im Jahr 1923 erheblich. In der Tradition der Sänften wurde die Holzkonstruktion, wie die Rückenlehnen oder das Dach, mit schwarzem Lack überzogen und mit Goldornamenten verziert. Die *jinrikisha*, die Kunichika in dem Blatt *Higashi ryôgoku Kashiwaya* (Das Kashiwaya-Restaurant in Ost-Ryôgoku, Abb. Nr. 24) der Serie *Kaika sanjûroku kaiseki* (36 *kaiseki*-Restaurants der Aufklärung, 1878) wiedergibt, ist in rotem Lack mit floraler Goldbemalung dekoriert und hat ein zusammenfaltbares Dach. Der Druck zeigt die Bedienung Sagamiya aus dem Kashiwaya-Restaurant gemeinsam mit einem Gast des Restaurants in einer Riksha sitzend, die von einem Fahrer gezogen wird. Die Riksha befindet sich gerade auf der Ryôgoku-Brücke, durch deren Brüstung der

Sumida-Fluss mit seinen zahlreichen Restaurantbooten zu sehen ist. Obwohl der hintere Bereich der Rikscha durch den Bildrand abgeschnitten wird, gewährt Kunichika dem Betrachter einen guten Blick auf das *kaika*-Gefährt und seine Funktionsweise. Die *jinrikisha* taucht außer in diesem Holzschnitt noch verschiedene Male in Kunichikas Werk auf, so beispielsweise in zwei Blättern der *bijinga*-Serie *Junshoku 36 kasen* (36 ausgesuchte Verzierungen, 1881, Abb. Nr. 25 und 26). Hier fügte Kunichika die Rikschas nicht zentral in die Komposition ein, wie in der *kaiseki*-Serie, sondern sie sind jeweils Bestandteil der Hintergrundgestaltung.

Ein weiteres äußerst populäres Sujet der frühen Meiji-Periode war die Eisenbahn (*densha*). Zwischen 1870-72 wurde nach Plänen der Amerikaner und unter Anleitung britischer Ingenieure die erste Zugstrecke Japans entlang der Tokaidô-Straße von Tôkyô nach Yokohama gebaut, um die Hauptstadt mit dem wichtigsten Hafen Japans zu verbinden. Die ursprüngliche Strecke verlief von dem Vorort Tôkyôs Shinagawa bis zum Stadtviertel Sakuragi-chô in Yokohama. Zum Jahresende 1872 hatte man die Strecke nach Shinbashi (Shiodome), einem südlichen Stadtteil Tôkyôs, erweitert (Kida 1985: 60-62). Für die etwa 30 Kilometer lange Strecke benötigte man ungefähr 53 Minuten. Die einfache Fahrt kostete 75 sen in der ersten Klasse, 45 sen in der zweiten und 25 sen in der dritten Klasse (Narazaki 1987: 5/248). Mit der Eröffnung der Eisenbahnlinie im Jahr 1872 wurde ein regelrechter Boom an Eisenbahn-Holzschnitten ausgelöst. Das Novum der Bahn als Verkehrsmittel sowie die zahlreichen Holzschnitte hielten die Eisenbahn über einen langen Zeitraum im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses. Bereits während der zweijährigen Bauzeit waren

zahlreiche Drucke mit Eisenbahn-Thematik veröffentlicht worden, bei denen sich die Gestalter an Fotografien aus dem Ausland orientiert hatten.

Auch Kunichika nahm sich mehrfach des Eisenbahn-Sujets an, allerdings nie als alleiniges Motiv, sondern immer in Verbindung mit Porträts von Schauspielern oder Schönheiten. Das im September 1872 von dem Verleger Tsujiokaya Bunsuke herausgegebene Pentaptych mit dem Titel *Goko haiyû tsui tatehiki* (Fünf Schauspieler in Rivalität um Stolz und Pflichtgefühl, 9/1872, Abb. Nr. 27)³³ ist aus Anlass der Eröffnung der Bahnstrecke am 12. September 1872 entstanden und gehört daher zu den *hôdô-e* (Nachrichtenbildern) (Narazaki 1987: 5/248). Im Vordergrund posieren in luxuriösen, reich dekorierten Kimonos die fünf Schauspieler Bandô Hikosaburô V., Kawarasaki Gonnosuke VII., Sawamura Tosshô II., Onoe Kikugorô V. and Nakamura Shikan IV., die im Mai desselben Jahres im Morita-za Kabuki-Theater in Tôkyô in dieser Besetzung auftraten (Ihara 1956: 7/178). Im Hintergrund gewährt Kunichika einen Blick auf die Gebäude der Bahnhofsanlage und das Depot in Shinbashi sowie einen einfahrenden Zug mit Fahrgästen.

Ein Jahr später nahm sich Kunichika nochmals der gleichen Thematik in einem Blatt der Serie *Kaika gonin binan* (Fünf Schönlinge der Aufklärung, 1873) an. Der Druck *Shiodome jû suteeshon kaigan chôbô no kei* (Ansicht der Shiodome Nebenstation und der Küste, Abb. Nr. 28) kombiniert wiederum zwei populäre Themen: Schauspieler und Eisenbahn. Im Vordergrund zeichnete Kunichika ein Brustporträt des Schauspielers Nakamura Shikan IV. in der Rolle des Jitsunosuke. Das Einschubbild (*koma-e*) im Hintergrund zeigt das

³³ Drei Blätter dieses Werks befinden sich in der Sammlung des Victoria and Albert Museums, London.

Bahnhofsgebäude in Shiodome mit Bahnsteig und Eisenbahnwaggons. Über die Dächer der Station hinaus wird der Blick auf das Meer in der Bucht von Tôkyô geleitet.

Eine ähnliche Verquickung von *kaika*-Motiven zeigt das Blatt *Kaigan futari bijin* (Zwei Schönheiten an der Küste, Abb. Nr. 29) aus der Folge *Junshoku 36 kasen* (36 Verzierungen im Vergleich) aus dem Jahr 1881. Hier wählte Kunichika als Vordergrundmotiv zwei Schönheiten aus, Geishas aus dem Haus *Hisagoya* in Shinagawa, die westliche Attribute, wie Regenschirm und Streichhölzerpackung, mit sich führen. Im Mittelgrund zeichnete Kunichika sehr vereinfacht eine Eisenbahnstrecke mit einem Eisenbahnwaggon. Den Hintergrund dominiert eine Ansammlung von Dampfschiffen. Der Druck ist eine typische Verknüpfung mehrerer *kaika*-Motive, wie sie in der frühen Meiji-Zeit bei den Holzschnittkäufern sehr beliebt war (Taihō shoin hen 1931: 4/31).

4.4.2 Architekturelemente

Ab 1873/74 rückten im *kaika-e*-Genre vermehrt Straßenszenen in den Vordergrund des Interesses der Holzschnittkäufer, allen voran das Handelszentrum und die Prachtstraße Tôkyôs, die Ginza, die nach einem verheerenden Brand im Jahr 1872 wieder neu aufgebaut werden musste. Bei der Wiedererrichtung, mit der der englische Architekt Thomas Waters (Lebensdaten unbekannt, weilte zwischen 1868-1877 in Japan) beauftragt wurde, orientierte man sich ausschließlich an westlicher Architektur, so dass die traditionellen

Holzhäuser durch Backsteinbauten ersetzt wurden. Als Vorbild für die neu gestaltete Ginza diente die Londoner Regent Street. Bei der Neugestaltung spielte aber nicht allein das Interesse an westlichen Bauten und roten Backsteinen (*renga*) eine Rolle, sondern man erhoffte sich eine größere Feuersicherheit der Gebäude (Horikoshi 1929: 105, Seidensticker 1983: 58-59). Glasfenster, Balkone, Kolonnaden, eine gepflasterte Fahrbahn, Gasbeleuchtung sowie Bürgersteige komplettierten das neue Gesicht der Ginza. Obwohl ein Wiederaufbau im rein westlichen Stil nicht überall in der Bevölkerung Akzeptanz gefunden hatte, wurde die Ginza ein beliebtes Ausflugsziel und ein häufiges Holzschnittmotiv. In der Öffentlichkeit wurde vor allem die lange Bauphase von drei Jahren kritisiert, darüber hinaus sahen sich die in Tōkyō lebenden Ausländer zu sehr an ihre eigenen Städte in der Heimat erinnert und vermissten die traditionelle japanische Architektur (Seidensticker 1983: 59-61).

Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, wie beispielsweise Hiroshige III. und anderen Mitgliedern der Utagawa-Schule, die unzählige Straßenszenen mit den neuerrichteten Gebäuden entwarfen, nahm Kunichika eher indirekt auf den Backstein-Boom Bezug und fertigte nur wenige Drucke mit Darstellungen der neu entstandenen Gebäude an.

Eine Verbindung zu den Backsteinbauten stellt Kunichika gelegentlich mit der Gestaltung der Hintergrundkulisse seiner Theaterszenen her³⁴, wie zum Beispiel in dem Triptychon *Oiwai naririsho no tamaguji* (Szene aus der Yotsuya Gespenstergeschichte, Abb. Nr. 30) vom April 1872. Das entsprechende Kabuki-Stück, das von der Geistergeschichte von

³⁴ Schon 1867 fertigte Kunichika zwei Schauspieler-Serien an, in denen er das Backsteinmotiv als Hintergrund wählte. Die Werke befinden sich im Theatermuseum der Waseda-Universität, z.B. unter Inv.-Nr. 007-0173 und 007-2143 der Internetdatenbank des Museums.

Yotsuya handelt, wurde im Juli 1872 am Nakamura-Theater aufgeführt. Vier in dem Theaterstück auftretende Mimen werden in dem Triptychon vor einer Wand aus Backsteinen porträtiert, was der Szene eine aktuelle Note verleiht. In einem Kabuki-Triptychon aus dem Jahr 1875 (Abb. Nr. 31), von dem hier das linke Blatt³⁵ mit den Schauspielern Ichikawa Tosshô und Iwai Hanshirô gezeigt wird, nutzte Kunichika das Backsteinmotiv als Umrandung der wiedergegebenen Theaterszene. Das Blatt *Gozen jûji* (Zehn Uhr morgens, Abb. Nr. 32) aus der bereits angesprochenen *biijn-ga*-Serie *Mitate chûya nijûyoji no uchi* (Szenen der 24 Stunden- Ein bildlicher Vergleich) aus dem Jahr 1890 illustriert in der Bildkartusche den Giebel einer Backsteinkirche. Kunichika verweist mit seiner Motivwahl auf die von Miyagi Kaoru (tätig 2. Hälfte 19. Jh.) verfasste Aufschrift, die von einem ausländischen Christen handelt (Newland/Hinkel 2004: 140-141). Aufgrund des zu kleinen Ausschnitts kann die Kirche jedoch nicht näher bestimmt werden.

Die Schauspieler-Serie *Kaika gonin binan* (Fünf Schönlinge der Aufklärung) beinhaltet eines der wenigen Beispiele in Kunichikas Œuvre, in denen er ein Symbol der *kaika*-Architektur stärker akzentuiert. In der Bildkartusche des Drucks *Mitsuigumi no gen Bandô Hikosaburô* (Junger Mann der Mitsui-Gruppe - Bandô Hikosaburô, Abb. Nr. 33) hat Kunichika eine Ansicht des Gebäudes der ersten Nationalbank Japans eingefügt. Diese Bildkartusche ist wohl, neben den beiden Ansichten des Bahnhofs von Shinbashi (Abb. Nr. 27 und 28), die einzige vollständige bildliche Darstellung eines *kaika*-Gebäudes aus der Feder Kunichikas. Da die Bank neben der Kaiun-Brücke in Suruga-chô errichtet wurde, hat

³⁵ Das komplette Triptychon befindet sich in der Sammlung der Tôkyôter Metropolitan Bibliothek, Inv.-Nr. 5714-C019(01-03).

die Bildkartusche den Titel *Kaiunbashi ginkô* (Bank an der Kaiun-Brücke). Das Gebäude wurde von Shimizu Kiskey II. (1815-1881) entworfen, dem Gründer der noch heute existierenden Baufirma Shimizu. Das Bankgebäude zeigt eine für die damalige Zeit typische Mischform westlicher und östlicher Architekturelemente, es "combined traditional features from Japanese temples and castles with new treaty-port motifs like french windows, balconies, and classic columns" (Finn 1995: 17). Den Dachfirst der Bank krönt eine Bronzestatue in Form eines Delfins, den Kunichika in der Titeltkarte vergrößert abbildet. Bereits Shimizus Entwurf für das Tsukiji-Hotel³⁶, das mit seiner Eröffnung 1868 die *bunmei kaika*-Phase in Tôkyô einläutete, vermischte europäische und japanische Architekturformen. "By the 1890s, however, these exuberant, naive buildings became a public embarrassment and were torn down." (Finn 1995: 17). Ursprünglich war der Bau des Gebäudes von der Bankiersfamilie Mitsui veranlasst worden, die im Auftrag der japanischen Regierung das europäische Bankensystem in Japan einführen sollte. Im Jahr des Baubeginns (Oktober 1871) revidierte die Regierung ihre Entscheidung, indem sie die Einführung des amerikanischen Bankensystems beschloss und den Vertrag mit den Mitsui kündigte (Meech-Pekarik 1986: 81-82). Nach der Fertigstellung im Mai 1872 nutzte zunächst die Mitsui-Familie für ein Jahr das Bauwerk als Firmenhauptsitz. Aus Anlass der Eröffnung des Gebäudes im August 1872 gab die Mitsui-Familie zu Werbezwecken Farbholzschnitte in Auftrag und machte damit den Bau landesweit bekannt (Higuchi 1955: 21). Zu den bekanntesten Ansichten gehört das Triptychon von Utagawa Kunitaru II.

³⁶ Vgl. Okamoto 1998: 41.

(1830-1874)³⁷. Im August 1873 übernahm die Regierung schließlich das Mitsui-Bauwerk an der Kaiun-Brücke als Sitz für die Nationalbank Japans. Zu diesem Anlass wurden viele der bereits vorhandenen Holzstöcke umgeschnitten und unter dem neuen Titel *Nihon daiichi ginkô* (Erste Nationalbank Japans) nochmals aufgelegt. Das Gebäude wurde zum Motiv zahlreicher *kaika*-Farbholzschnitte, von denen viele von Mitgliedern der Utagawa-Schule geschaffen wurden (Horikoshi 1929: 58-71)³⁸. Als das Gebäude im Besitz der Mitsuis war, krönte neben der Delfin-Statue eine Flagge mit dem Familien-Emblem oder dem Schriftzug *Mitsui gumi* (Mitsui-Gruppe) das Dach und während seiner Nutzung als Sitz der Nationalbank wehte eine Hinomaru-Fahne vom Dach. Kunichika erlaubte sich in der Bildkartusche einen Scherz und zeichnete eine Fahne mit dem roten *toshidama*-Siegel der Utagawa-Schule und der Aufschrift *kuniha* (Kuni-Gruppe) in Katakana-Silbenschrift, was eine Abkürzung für *Kunichika-ha* (Kunichika-Gruppe) sein könnte, eine humorvolle Anspielung an den Blatttitel *Mitsui gumi*, Mitsui-Gruppe.

Neben der Kaiun-Bank gehörte die neue Azuma-Brücke (*Shin Azuma bashi*) über den Sumida-Fluss zu den Bauwerken, die die Fortentwicklung und Modernisierung in Tôkyô besonders deutlich vor Augen führten. 1885 wurde mit dem Neubau der Brücke begonnen, die ursprünglich aus Holz gebaut war. Zwei Jahre später 1887 wurde die neue Stahlkonstruktion der Azuma-Brücke in einer feierlichen Zeremonie eröffnet. Die Stahlbrücke, die erste über den Sumida-Fluss, hatte eine Länge von 145 Metern und war 14

³⁷ Vgl. Meech-Pekarik 1986: 81 und Okamoto 1998: 70.

³⁸ Vgl. Okamoto 1998: 70/75/90/99 und 101.

Meter breit (Tamai 1992: 242). Die neue Azuma-Brücke wurde ebenfalls ein beliebtes Objekt der Holzschnittmeister. Die wohl bekanntesten Ansichten stammen von Inoue Yasuji (1864-1889, vgl. Kapitel 5.5), der insgesamt drei Triptychen mit diesem Motiv entwarf (Okamoto 1998: 36 und 38). Weitere Darstellungen stammen von Utagawa Kunimasa (1848-1920) und Yôsei Nobukazu (1872-1944).³⁹ Die Holzschnitte geben allerdings ein anderes Bild wieder, als es in den Fotografien jener Zeit zu finden ist, wie Dallas Finn in ihrem Buch erwähnt: "A Meiji photograph of Azuma Bridge suggests its main users were not the fine carriages and stylish ladies seen in woodblock prints, but two-wheel carts and pedestrians in clogs." (Finn 1995: 145).

Da Holzschnitte mit Ansichten neuer Sehenswürdigkeiten (*shin meisho*) auch am Ende der 1880er und frühen 1890er Jahre weiterhin sehr beliebt waren, vor allem in Verbindung mit Schauspieler-Porträts (Asai 1935/36: 6/79), widmete sich Kunichika der Azuma-Thematik in zwei *yakusha-e*-Werken. Im November 1888 entwarf Kunichika eine zehnteilige *ôban*-Blattfolge mit dem Titel *Azumabashi setchû jûnin soroi* (Die Azuma-Brücke im Schnee - Set mit zehn Schauspielern). Die Azuma-Brücke dient in den Holzschnitten als Hintergrundkulisse für die Schauspielerporträts im Halbkörperformat (*hanshin-e*). Die beiden hier vorgestellten Drucke (Abb. Nr. 34 und 35) zeigen die Schauspieler Ichikawa Danjûrô und Onoe Kikugorô als *onnagata*-Figuren, die, mit geöffneten japanischen Papierschirmen, auf der mit Schnee bedeckten Azuma-Brücke stehen.⁴⁰

³⁹ Vgl. Okamoto 1998: 49 und 154.

⁴⁰ Ob es sich bei allen Blättern der Folge um *onnagata*-Rollen handelt, kann leider nicht verifiziert werden, da der Autorin bisher nur diese beiden Drucke der Serie bekannt sind, die sich im Japan Ukiyo-e Museum in Matsumoto befinden.

Drei Jahre später, 1891, wählte Kunichika die Azuma-Brücke abermals als Kulisse für einen Schauspieler-Holzschnitt, diesmal im Format des Triptychons (Abb. Nr. 36). Während die belebte Azuma-Brücke den Hintergrund dominiert, beherrschen die drei am Ufer des Sumida-Flusses stehenden Kabuki-Mimen Ichikawa Danjûrô, Nakamura Fukusuke und Onoe Kikugorô (von rechts nach links) den Vordergrund. Danjûrô wird als moderner Gentleman mit Hut und Stock porträtiert, während Fukusuke als *onnagata*, einen westlichen Schirm haltend, eine Frau aus dem Vergnügungsviertel der *shitamachi* (untere Stadt), darstellt. Kikugorô schlüpft in die Rolle eines jungen Mannes in traditionell japanischer Aufmachung (Asai 1935/36: 6/79). Die Schauspieler werden in dem Triptychon keinen bestimmten Kabuki-Rollen zugeteilt. Der Titel des Mehrblatts *Haru aso(bi) shiki no yo(me)* (Komposition der vier Jahreszeiten - Frühlingsvergnügungen) und die blühenden Kirschbäume im Mittelgrund verweisen auf die Jahreszeit des Frühlings.

Neben der Außenarchitektur wurde natürlich auch die Inneneinrichtung japanischer Häuser von westlichen Ideen beeinflusst. Ein Kunichika-Triptychon, im August 1869 von Tsujioka Kamekichi herausgegeben, zeigt ein westlich gestaltetes Interieur. Ein moderner Prinz Genji, wie der Titel des Holzschnitts *Imayô Genji seki mutsu* (Ein moderner Prinz Genji sitzend mit sechs Schönheiten, 8/1869, Abb. Nr. 37) angibt, hat mit einigen Hofdamen an einer westlichen Tafel Platz genommen, die mit westlichem Geschirr eingedeckt ist. Das westliche Mobiliar wird durch einen Kronleuchter und einen Teppich komplementiert. Das linke Blatt des Triptychons wird von zwei westlichen Spiegeln eingenommen. Diesen westlichen Einflüssen ist die durchweg japanische Garderobe der dargestellten Figuren

entgegengesetzt. Durch die geöffneten Schiebetüren sind weitere westliche Elemente, wie Ballustraden und Glassprossenfenster, im Außenbereich zu erkennen. Das traditionelle Thema des Prinzen Genji wird durch den Titel und die Dekorationsweise aktualisiert. Westliches Mobiliar und Geschirr bildete Kunichika ebenso in dem Druck *Ryôgokubashi* (Ryôgoku-Brücke) der *bijin-ga*-Serie *Tôsei mitate jûroku musashi* (16 Musashi Schönheiten und moderne Gebräuche im Vergleich, 11/1871, Abb. Nr. 38) ab. Während das Hauptbild eine junge Frau zeigt, die auf einem Stuhl sitzend eine Gabel in der Hand hält, zeigt die Einsatzkartusche einen Tisch mit Geschirr und eine westlich inspirierte Lampe. Das Blatt *Ueno seiyôken* (*Seiyôken*-Restaurant in Ueno, Abb. Nr. 39) aus der Serie *Kaika 36 kaiseki* (36 *kaiseki*-Restaurants der Aufklärung, 1878) stellt das Restaurant *Ueno seiyôken* in Ueno vor, das 1872 eröffnete und als erstes Restaurant in Tôkyô westliches Essen, vor allem französische Speisen, anbot (Higuchi 1955: 43, Keiô gijuku shôzô 1977: 167). Die Veranda des Restaurants am Ufer des Shinobazu-Sees ist, korrespondierend zur westlichen Küche, mit westlich beeinflusstem Mobiliar bestückt. Zur Verbreitung westlicher Möbel in Japan siehe auch Kapitel 6.4.

4.4.3 Technische Neuerungen des Alltags

Zu den technischen Neuheiten bzw. Verbesserungen, auf die Kunichika in seinen Farbholzschnitten verweist, gehören unter anderen die Fotografie (vgl. Kapitel 6.13) und

Uhren (vgl. Kapitel 6.22).

"Of many artists who designed 'civilization and enlightenment' prints, Toyohara Kunichika expressed the most consistent interest in photography." (Hockley 2001: 57). Der früheste Druck Kunichikas, der auf das Thema Fotografie hinweist, ist ein Blatt aus der *bijin-ga*-Serie *Tôsei sanjûni sô* (32 modische Physiognomien), die im September 1869 herausgegeben wurde. Die Serie nimmt auf ein traditionelles Thema im japanischen Farbholzschnitt Bezug und wurde von Edo-zeitlichen Vorgängern Kunichikas, wie Suzuki Harunobu (1725?-70), Torii Kiyonaga (1752-1815) und Chôbunsai Eishi (1756-1829), und von Zeitgenossen, zum Beispiel von Tsukioka Yoshitoshi (1839-92)⁴¹, thematisiert. Die Holzschnitte der *Sanjûni sô*-Serien beziehen sich zumeist auf die verschiedenen Sitten und Gebräuche (*fûzoku*) der Frauen in ihrer Zeit. Die Zahl 32 im Titel bezieht sich auf die 32 Antlitze Buddhas (Stevenson 1986: 8-11). Wie in den Blattfolgen seiner Vorgänger zeichnete Kunichika in dieser Serie auch Schönheiten unterschiedlicher Herkunft bei einer Vielzahl von Zerstreungen und Vergnügungen sowie in verschiedenen Gemütslagen (*sô*). Texte des *gesaku*-Autors Sansantei Arindô begleiten die Halbfigur-Porträts (*hanshin-e*) der Frauen und geben Kommentare zu den einzelnen Blattsujets. Der Titel des hier vorgestellten Drucks lautet *Utsushita sô* (*Aussehen als ob man gerade fotografiert wurde*, Abb. Nr. 40). Eine junge Frau hält in ihren Händen zwei Fotografien, von denen eine erkennbar das Abbild einer Frau zeigt. Aufgrund des Titels und der Beschreibung Arindôs, der Fotografien mit Spiegeln vergleicht, ist anzunehmen, dass die dargestellte Dame für

⁴¹ Yoshitoshis Serie *Fûzoku sanjûni sô* (32 Aspekte der Sitten und Gebräuche) wurde 1888 publiziert.

Porträtaufnahmen ein Fotostudio aufgesucht hat. Ein Blatt der Kunichika-Serie *Tôkyô sanjûroku kaiseki* (36 *kaiseki*-Restaurants Tôkyôs) aus den frühen 1870er Jahren zeigt eine ähnlich Szene. Die Bedienung oder Geisha eines Restaurants hält zwei Fotografien in ihren Händen, von denen die rechte den Aufdruck des Fotografen Uchida Kuichi (vgl. Kapitel 4.2.2 und 6.13) aufweist. Kunichika deutet hier auf den Trend von Geishas und Kurtisanen hin, die dem Beispiel der Schauspieler folgten, Fotos von sich anfertigen zu lassen, um diese an ihre Kunden zu verteilen. Mit der direkten Gegenüberstellung der vielfarbigen *bijin-ga* und der kleinen, farblosen Fotografien in beiden Serien möchte Kunichika aber vielleicht auch auf die Vorzüge des Farbholzschnitts verweisen (Hockley 2001: 57-58).

In zwei weiteren Werken hat Kunichika in späteren Jahren auf ähnliche Weise Fotografien in seine Kompositionen integriert. In dem Druck *Isu ni koshikake shashin o te ni suru bijin* (Auf einem Stuhl sitzende Schönheit mit Fotografie, Abb. Nr. 41) aus der Serie *Tôsei kaika beppin kurabe* (Moderne Schönheiten der Aufklärung im Vergleich), im Jahr 1877 von Mitake Hanshirô herausgegeben, bildet Kunichika eine Kurtisane in einem Stuhl sitzend ab, die in ihrer rechten Hand eine Fotografie hält. Eine ihrer jungen Zöglinge (*kamuro*) reicht ihr ein weiteres Foto. Der Begriff '*beppin*' im Titel dieses Holzschnitts war zur Meiji-Zeit vermehrt eine eher obszöne, karikierende Bezeichnung für 'Schönheit' und verwies auf die zumeist ungepflegte Erscheinung der dargestellten Frau. In Bezug auf die Kurtisanen der Freudenviertel der Hauptstadt war er ein Synonym für den Verfall der Kurtisanen und ihrer Gepflogenheiten in der Meiji-Zeit (Forrer 1995: 146). Die von Kunichika dargestellte Kurtisane wirkt zwar nicht ungepflegt, hat aber recht nonchalant mit einer *kiseru*-Pfeife in

ihrer linken Hand auf dem Stuhl Platz genommen sowie ihre Robe etwas nachlässig gebunden. Zwei Porträts von Kurtisanen in Kunichikas Serie *Nishiki ori Musashi no beppin* (Neu gewebte Brokate: Musashi Schönheiten) entsprechen mehr der negativen Bedeutung von *beppin* (vgl. Newland 1999: 63-64).

Im rechten Blatt des Triptychons *Enshoku shichinin dôfu* (Der Charme von sieben boshaften Weibern, um 1878) hält *onnagata*-Schauspieler Suketakaya Takasuke (1838-1886) als *Shashin no owaka* (Owaka mit Fotografie, Abb. Nr. 42) einen Fotoabzug in seiner linken Hand, den er Ichikawa Danjûrô zeigt.

Ein Druck Kunichikas aus dem Jahr 1870 behandelt das Thema der Fotografie auf zweierlei Weise. Auf der einen Seite verweist der Serientitel auf das Sujet und auf der anderen Seite spiegelt die Gestaltungsart des Porträts (Abb. Nr. 43) die Materie wieder. Der Druck stammt aus der Serie *Shashin dokoro - kyô uridashi* (Studio für Fotografien – jetzt zum Verkauf), die im April 1870 von dem Verleger Kiya Sôjirô herausgegeben wurde, der den Holzschnneider Koizumi Mino für die Umsetzung des Holzschnitts engagierte. In diesem Farbholzschnitt ist der Schauspieler Sawamura Tosshô II. (1838-1886) als Sasaki Gennosuke dargestellt, eine Figur aus dem Kabuki-Stück *Hana ayame katamie zôshi*, das im Mai 1870 im Morita-Theater aufgeführt wurde. Das Porträt von Sawamura, das in einer Bildkartusche vor einen dunkelblauen Hintergrund gesetzt wurde, erinnert zum einen im Duktus an die Technik der Lithografie und imitiert zum anderen, dank herausragender Holzschnneider und Drucker, mit einer raffiniert gestalteten Schattierung das Medium der Fotografie auf exzellente Weise (Kurokawa 1999: 4, *Genshoku Ukiyo-e daihyakka jiten*

henshûinkai 1981: 9/74). Die Serie Kunichikas entstand zu einer Phase, als sich die Fotografie, vor allem auch die Theater- und Schauspieler-Fotografie, zu einem großen Trend entwickelte (Genshoku Ukiyo-e daihyakka jiten henshûinkai 1981: 9/74). In Drucken wie diesen, die den Versuch unternehmen, die Fotografie nachzuahmen, wird der Einfluss der Fotografie auf die Holzschnittkunst am deutlichsten. Kunichikas Zeitgenossen Kobayashi Kiyochika (1847-1915)⁴² und Utagawa Yoshiiku (1833-1904)⁴³ sind ebenfalls für ihre Drucke bekannt, in denen sie versuchen, das Medium der Fotografie zu imitieren.

Das Blatt mit dem Titel *Shashin* (Foto, Abb. Nr. 44) aus Kunichikas Serie *Kaika ninjô kagami* (Spiegel der blühenden Sitten und Gebräuche), die im April 1878 von Kobayashi Tetsujirô herausgegeben wurde, hat ebenfalls die Fotografie zum Thema. Eine junge Japanerin wird von Kunichika vor einer Fotoapparatur sitzend dargestellt. Dass sie selbst den Auslöser der Kamera in ihrer rechten Hand hält, spricht dafür, dass es sich hier um die Fotografin selbst handelt, die ein Selbstporträt von sich macht. Wahrscheinlich hat Kunichika in diesem Holzschnitt Yoshino Hanawa (1848-1884) porträtiert, eine der ersten weiblichen Fotografen in Japan. 1876 hatte Yoshino, eine Schülerin von Kitaniwa Tsukuba (1842-1887), ein Fotostudio in Shintoyomachi in der Nähe der Kabuki-Theater eröffnet. Sie spezialisierte sich auf Aufnahmen von Kabuki-Schauspielern und fertigte zahlreiche Aufnahmen der damaligen Kabuki-Mimen, wie Danjûrô, Kikugorô und Sadanji, an. Yoshino stand in der Gunst vieler Kabuki-Schauspieler und wurde von ihnen protegiert.

⁴² Blatt: *Saikyô maiko Kayo, Ôsaka maiko Hitsuru, Tôkyô geigi Kokichi* (Drei Geishas: Kayo aus Kyôto, Hitsuru aus Ôsaka und Kokichi aus Tôkyô), 15.2.18?, Matsuki Heikichi (Sakai 1991: 82).

⁴³ Serie: *Haiyû shashin kagami* (Fotografischer Spiegel von Schauspielern), 5/1870, Kiya Sôjirô (Genshoku Ukiyo-e daihyakka jiten 1981: 11/76).

Auch wenn sie recht jung im Alter von 36 Jahren verstarb, fertigte sie eine Vielzahl von Theater-Fotografien an, die überliefert sind (Ono <http://photojpn.org> 22.11.2002⁴⁴). Ungeachtet der Tatsache, dass Yoshino mit ihrem Beruf und ihrer Spezialisierung eine Konkurrentin für Kunichika gewesen sein muss, porträtiert Kunichika sie in diesem Farbholzschnitt während ihrer Tätigkeit. Vielleicht übte die Fotografie, im speziellen die Theaterfotografie, in den Anfangsjahren noch eine gewisse Faszination auf Kunichika aus, jedoch, wie bereits im Kapitel über Kunichikas Lebenslauf erwähnt, hielt sich seine Begeisterung in Grenzen, als sein Bruder 1897 ein Fotostudio eröffnete, vielleicht weil sich zum Ende des 19. Jahrhunderts die Fotografie zu einer ernsthaften Konkurrenz für die Holzschnittkunst entwickelt hatte. Die Intention Kunichikas, die hinter diesem Druck steckt, ob "Kunichika's real message is that photography is a purely mechanical process that even women can master..." oder er damit "...pointing to the increasing presence of photographic technology." (Hockley 2001: 58), lässt sich nicht eindeutig klären. Der rechts oben in den Blatthintergrund eingefügte Text von Hasegawa beschreibt den Prozess der Porträtfotografie in einfachen Schritten.

Die Uhr war ein herausragendes Symbol der Zivilisation und Aufklärung. Vor allem die Taschenuhr⁴⁵ war ein Merkmal des verwestlichten japanischen Dandy, der in zahlreichen satirischen Meiji-Drucken thematisiert wurde (Seidensticker 1983: 200). Kunichika selbst nutzt die Uhr zwar nur sporadisch als Accessoire oder Dekorationsobjekt in seinen Drucken, aber in seiner Serie *Mitate jûnji no uchi* (Die 12 Stunden im Vergleich, Abb. Nr. 45 a-l) ist

⁴⁴ <http://photojpn.org/news/modules.php?op=modload&name=Reviews&file=index&req=showcontent&id=48>.

⁴⁵ Vgl. Abb. Nr. 81 und Beschreibung in Kapitel 6.3.

sie ein sehr dominierender Bestandteil der Bildkomposition. Herausgegeben wurde die Blattfolge im Februar 1874 von Masadaya Heikichi. Die Serie zeigt eine interessante Gegenüberstellung von traditionell-japanischen und modern-europäischen Aspekten. Hauptmotiv der einzelnen Blätter sind zwölf Halbfigurporträts (*hanshin-e*) von Kabuki-Mimen in unterschiedlichen Rollen vor einem anilinroten Hintergrund. Im oberen Register des Blattes sind in zwei kreisrunden Kartuschen die Serientitelangaben eingefügt sowie die Schauspieler- und Theaterrollenbezeichnung. Die Form der Kartusche erinnert an eine aufgeklappte westliche Taschenuhr.⁴⁶ Der Titel der Serie *Mitate jûni-ji no uchi* bezieht sich auf die traditionelle japanische Einteilung des Tageszyklus in zwölf Stunden, die mit den zwölf chinesischen Tierkreiszeichen korrespondieren (vgl. Kapitel 6.22). Die ausgewählten Rollen der Schauspieler nehmen inhaltlich Bezug auf die jeweiligen Tierkreiszeichen. Diesen klassischen Sujets wird mit der Integrierung des Modells einer westlich anmutenden achteckigen Wanduhr in die Bildfläche ein Symbol des aufgeklärten Japans gegenübergestellt. Die Zeiger der Wanduhr geben allerdings nicht immer die exakte Zeitangabe der Titel wieder. Zudem sind einige römische Ziffern nicht ganz korrekt wiedergegeben wie auch ihre Verteilung auf dem Zifferblatt. Die Fehler treten nicht bei den niedrigen Zahlen auf, die den japanischen nicht unähnlich sind, sondern bei den Ziffern sieben bis neun. Weshalb sich diese Irrtümer einschlichen, lässt sich nicht eindeutig klären. Eine mögliche Interpretation wäre die fehlende genaue Kenntnis der Künstler über das Aussehen und den Aufbau westlicher Uhren oder eine etwaige Unwissenheit auf Seiten der

⁴⁶ Auch die Bildkartusche in Kunichikas *bijin-ga*-Serie *Mitate chûya nijûyoji no uchi* (Szenen der 24 Stunden - Ein bildlicher Vergleich, 1890), ist in Form einer Taschenuhr gezeichnet.

Holzschneider. Zwar befanden sich 1874 bereits zahlreiche westliche Wand- und Standuhren in Japan (vgl. Kapitel 6.22), da sie sich aber vorwiegend in Haushalten wohlhabender Japaner befanden, ist ungewiss, in welchem Maß Holzschnittkünstler wie Kunichika direkten Zugang zu den neuen Zeitmessern hatten. Vielleicht handelt es sich auch schlichtweg um eine Nachlässigkeit auf Seiten der Künstler. Denn 1870 wurde beispielsweise in der Veröffentlichung *Seiyô tokei henran* (Zusammenstellung westlicher Uhren) der genaue Aufbau westlicher Uhren mit Texten und Abbildungen erläutert, insbesondere die Zusammensetzung römischer Ziffern (Yoshino 1927: 19/13-19). In einem Druck aus dem Jahr 1890 aus der Serie *Mitate chûya nijûyoji no uchi* (Szenen der 24 Stunden - Ein bildlicher Vergleich) fügt Kunichika in das Blatt *Gozen ichiji* (Ein Uhr morgens, Abb. Nr. 46) eine Standuhr im westlichen Stil in das Bildarrangement ein, die nicht nur die römischen Ziffern und ihre Anordnung, sondern auch die Zeitangabe des Titels korrekt wiedergibt (vgl. Newland/Hinkel 2004: 122-123).

4.4.4 Kleidung und Frisuren

Die *kaika*-Drucke wurden überdies dominiert von der Darstellung neuer Kleidung und Frisuren. Das westliche Modeaccessoire, das Kunichika am häufigsten in seinen Holzschnitten integrierte, ist der westliche Schirm (*yôgasa*, vgl. Kapitel 6.14). Dieses Attribut taucht sowohl in seinen *bijin-ga* als auch in seinen *yakusha-e* und *gosho-e* (vgl.

Abb. Nr. 15) auf. Der *yôgasa* entwickelte sich in der Meiji-Zeit zu einer Art Statussymbol und wurde mit 'modern sein' und 'zivilisiert sein' verbunden.

Die in diesem Kapitel beschriebenen fünf Holzschnitte mit Schönheiten (*bijin-ga*) (Abb. Nr. 47 bis 51), die Kunichika zwischen 1874 und 1891 entwarf, zeigen exemplarisch, wie Kunichika den westlichen Schirm in seine Kompositionen integrierte und wie sich die Darstellungsweise dieses Utensils in seinen Drucken im Laufe der Jahre wandelte.

Die ersten beiden Blätter (Abb. Nr. 47 und 48) entstanden in den 1870er Jahren. Sie zeigen jeweils zwei junge Frauen, wahrscheinlich Geishas oder Konkubinen, mit aufgespannten westlichen Schirmen, die beinahe den gesamten Hintergrund des Holzschnitts einnehmen. In dem ersten Druck, der im August 1874 von Yorozuya Magobei herausgegeben wurde, ist der Schirm der jungen Geisha Kosono aus dem Haus Yoshikawa in Shinbashi dominierend in die Bildfläche gesetzt und sticht durch den Kontrast zum hellen Gesicht der Schönheit und dem Rotton des Hintergrunds stark hervor. Der zweite Druck, *Porträt einer Geliebten* (*gonsai*) aus der Serie *Kaika ninjô kagami* (Spiegel der blühenden Sitten und Gebräuche), die von dem Verleger Kobayashi Tetsujirô im Jahr 1878 publiziert wurde, zeigt neben dem aufgespannten grünen Schirm ein weiteres Objekt der *kaika*-Phase, eine *jinrikisha*, in der die *bijin* Platz genommen hat. Alle von Kunichika in dieser Serie dargestellten Motive werden von Textbeiträgen Hasegawa Ichiryokis begleitet, die Kommentare und Maximen zu den 'modernen' Manieren und Gewohnheiten zum Inhalt haben.

Die nächsten beiden Drucke entstanden in den 1880er Jahren. Das Blatt *Kasa* (Schirm) (Abb. Nr. 49) stammt aus der Serie *Nishiki ori Musashi no beppin* (Neu gewebte Brokate:

Musashi Schönheiten) und wurde im Dezember 1883 von Komiyama Shôhei verlegt. Der Druck zeigt eine Frau beim Spaziergang an einem Wintertag. Sie hält vor ihrem Körper mit beiden Händen einen gerade zusammengefalteten Schirm, der sie eventuell vor dem kalten Wind schützen soll. Der hinter ihr zu erkennende Teil eines Tempeltors verweist darauf, dass sie soeben in einen Tempelbezirk eingetreten ist. Im Hintergrund sieht man, der Jahreszeit entsprechend, blühende Pflaumenbäume.

Ein weiteres Blatt ist aus dem Jahr 1884 und Teil der Serie *Genji gojûyojô* (54 moderne Gefühle), die Takegawa Seiichirô herausgegeben hat. Die 54 Blätter der Serie beziehen sich auf die 54 Kapitel der *Geschichte des Prinzen Genji* (*Genji monogatari*). Der hier gezeigte Druck nimmt Bezug auf das 33. Kapitel - Fuji no Uraba (*Dai sanjûsan gô - Fuji no uraba*, Abb. Nr. 50). Im Vordergrund sind zwei *bijin* zu sehen, von denen die rechte einen zusammengefalteten Schirm in ihrer linken Hand hält, während sie mit der rechten einen japanischen Faltfächer vor ihren Mund führt. Hinter den beiden Frauen ist die Veranda eines Teehauses dargestellt. In Anlehnung an den Titel des Kapitels ist das Spalier auf der Terrasse mit Glyzinien, *fuji* im Japanischen, bewachsen.

Noch dezenter als in den gerade vorgestellten Drucken aus den 1880er Jahren wird der *yôgasa* in dem Blatt *Gogo sanji* (Drei Uhr nachmittags, Abb. Nr. 51) aus der Serie *Chûya mitate nijûyoji no uchi* (Szenen der 24 Stunden – Ein bildlicher Vergleich)⁴⁷ aus dem Jahr 1890 integriert. In diesem *bijin-ga* tritt die Bedeutung des westlichen Schirms als Accessoire noch weiter in den Hintergrund. Der Schirm ragt über den Bildrand hinaus, so

⁴⁷ Für eine nähere Untersuchung der Serie vgl. The Changing Face of Toyohara Kunichika, In: *A courtesan's day: hour by hour*, Amy Reigle Newland (Hg.), S. 117-169.

dass nur der Griff und die Endspitzen des Stoffes zu sehen sind. Durch die gedämpfte Farbgebung wird der Effekt noch verstärkt.

Der westliche Schirm fand aber nicht nur Eingang in Kunichikas *bijin-ga*, sondern auch in seinen Drucken mit Schauspielern (*yakusha-e*). Die im folgenden Abschnitt besprochenen Farbholzschnitte sind Beispiele für die Verwendung des *yôgasa* als Attribut in Schauspielerdrucken. Der Großteil dieser Blätter ist in den 1870er Jahren herausgegeben worden. Wie im Kapitel 2.2.2 über das Meiji-zeitliche Kabuki schon erwähnt, gab es selbst in der traditionellen japanischen Theaterform des Kabuki westliche Einflüsse. Vor allem die *Meiji geki*-Stücke und *zangiri*-Schauspiele spiegelten den Trend wieder, westliche Elemente in den Kulissen, Rollen, Kostümen und Requisiten zu verarbeiten.

Bei den Werken *Haiyû rokkasen* (Sechs Schauspieler, Abb. Nr. 52 a-f), *Mitate gekijô shichi yûshi* (Sieben Theaterschauspieler im Vergleich, Abb. Nr. 53 a-g) und *Nanbi hachibiden* (Koketterie von acht Schönlingen, Abb. Nr. 54 a-h) handelt es sich um Serien, die Kunichika 1873 und 1874 gestaltete. Der westliche Schirm dient in diesen drei Serien als dekoratives Element und dazu, den Serien in der Hochphase der *bunmei kaika*-Bewegung einen aktuellen Bezug, eine moderne Note zu geben. Die Serien *Haiyû rokkasen* (12/1873) und *Nanbi hachibiden* (2/1874) zeigen die Schauspieler in *onnagata*-Rollen, während die Blattfolge *Mitate gekijô shichi yûshi* (11/1874) die Akteure in männlichen Rollen wiedergibt. Es sind die Mimen Nakamura Shikan IV., Ichikawa Danjûrô IX. und Ichikawa Sadanji I., Bandô Hikosaburô V., Nakamura Sôjûrô, Sawamura Tosshô II. und Onoe Kikugorô V. porträtiert (Abb. Nr. 54 a-g). Betrachtet man ihre teils stark übertrieben und

ausdrucksvoll gezeichneten Gesichtsausdrücke, kann man durchaus nachvollziehen, warum Kojima Usui in zwei Artikeln 1929 und 1931 Kunichika als den bedeutendsten Schauspielerporträtisten seit Sharaku bezeichnet (Kojima 1929: 6, Kojima 1931: 217). Denn "like Sharaku's, Kunichika's portraits expressively capture the personality, mannerisms and acting styles of his subjects." (Newland 1999: 23).

Kunichika versammelt in den drei Serien die prominentesten Kabuki-Darsteller seiner Zeit und gibt sie in reich dekorierten Kimonos wieder. Alle drei Serien gehören zum *mitate-e*-Genre, was mit 'look and compare prints' umschrieben werden kann, wie Professor John Fiorillo auf seiner Internetseite *Viewing Japanese Prints*⁴⁸ schreibt. Diesem Genre ist ein spielerisches, ironisches Moment eigen, wobei häufig ein traditionelles Thema, wie das der Kabuki-Schauspieler, durch eine Umbenennung der Rollen, Veränderung der Kleidung oder Hinzugabe bestimmter Utensilien aktualisiert, d.h. in einen zeitgenössischen Kontext gebracht wird (Fiorillo 2005: <http://spectacle.berkeley.edu>). Kunichika gelingt dies, indem er anstelle der traditionellen japanischen Schirme den *yôgasa* als Accessoires in seine Kompositionen integriert. Die beiden Werke *Hanazoroi kaika no gonin onna* (Fünf Frauen der Aufklärung als Blumenset, 9/1876, Abb. Nr. 55) und *Tôkei gotsu kumiire* (Die Aufnahme der Fünf des Ostens, um 1876, Abb. Nr. 56), die Kunichika im Jahr 1876 zeichnete, geben das *yôgasa*-Sujet nochmals im Triptychon-Format wieder. Verschiedene *yôgasa* dienen in beiden Kompositionen als Hintergrunddekoration und umrahmen die dargestellten Schauspielergruppen.

⁴⁸ <http://spectacle.berkeley.edu/~fiorillo/>

In Kunichikas Serie *Tôkyô meishô rokkasen no uchi* (Sechs berühmte Ansichten Tôkyôs) aus dem Jahr 1890 nahm Kunichika in vier Blättern der sechsteiligen Serie (Abb. Nr. 57 a-d) den westlichen Schirm wiederum in die Gestaltung seiner Drucke auf. Die vier Schauspieler Nakamura Sôjûrô (a), Nakamura Shikan IV. (b), Nakamura Fukusuke IV. (c) und Ichikawa Danjûrô IX. (d) sind in *onnagata*-Rollen, vor den Ansichten von Susaki (a), Yoshiwara (b), Asakusa (c) und Yanagibashi (d) dargestellt und halten *yôgasa* in ihren Händen. Jedoch spielt der Schirm in dieser Serie im Vergleich zu den zuvor besprochenen *yakusha-e* eine untergeordnete Rolle, da er jeweils nur am Rande des Bildes zusammengefoldet abgebildet wurde. Zwar diente der *yôgasa* in den 1880er und 1890er Jahren noch als modisches Accessoire, aber da er nun kein Novum mehr darstellte, wurde er dezenter in die Gesamtkompositionen der Holzschnitte eingefügt. Im November 1884 beispielsweise stattete Kunichika in der fünfteiligen Serie *Shiranami gonin otoko* (5 männliche Räuber, 11/1885) die fünf porträtierten Schauspieler wieder mit traditionellen japanischen Schirmen aus.⁴⁹ Der Gebrauch des westlichen Schirms als dekorative Komponente in den *yakusha-e* zeigt eine vergleichbare Entwicklung wie in den *bijin-ga* und reflektiert seine Applikation als Requisite im Kabuki-Theater.

Neben dem *yôgasa* wurden weitere westliche Requisiten und Kostümbestandteile in den *Meiji geki*- und *zangiri*-Stücken verwendet. Die Kabuki-Schauspieler wurden mit Hüten, Umhängen, Schals und Taschen, wie in einer Auswahl an Holzschnitten von Kunichika (Abb. Nr. 58-63) zu sehen ist, ausstaffiert. Interessant ist hierbei die Mischung japanischer

⁴⁹ Vgl. Nakano 1996: 40, Abb. 101-105.

und westlicher Kleidungsstücke, ein Hut wird zum Kimono getragen oder über den Kimono ein Schal oder Umhang gelegt. Diese Mixtur japanischer und westlicher Garderobe reflektiert indessen den Modetrend in den Straßen der Hauptstadt jener Phase (Yoshino 1927: 33-34, Kawasaki 1984: 134/135). Natürlich kleideten sich Japaner auch von Kopf bis Fuß in westlicher Garderobe ein, da dies aber recht kostspielig war, ging man dazu über, die japanische Kleidung mit westlichen Accessoires zu kombinieren und dadurch zu modernisieren. Das Triptychon *Sumidagawa bokutei no shunyû* (Frühlingsvergnügungen am Sumida-Flussufer, Abb. Nr. 64) vom Mai 1885 zeigt entsprechend, dass sich der westliche Kleidungsstil noch nicht völlig hat durchsetzen können, vor allem nicht bei jahreszeitlichen Festivitäten wie dem hier abgebildeten *hanami*, der Kirschblütenschau. Auf allen drei Blättern dominiert bei den Ausflüglern japanische Kleidung. Der am linken Bildrand wiedergegebene Polizist in westlicher Uniform sowie einige in die Komposition eingearbeitete westliche Utensilien wie Schirme, Hüte, Schultertuch und Mantel verweisen darauf, dass es sich um eine Szene aus der Meiji-Zeit handelt. Im Zentrum des Triptychons sind die drei Schauspieler der Meiji-Zeit 'Dan-Kiku-Sa' Sadanji, Danjûrô und Kikugorô (von links nach rechts) abgebildet (Asai 1935/36: 7/6-7).

Im Bereich westlicher Damenbekleidung gibt es im Œuvre Kunichikas wenige Beispiele, ganz im Gegensatz zu seinem Schüler Toyohara Chikanobu, der unzählige Farbholzschnitte mit den Damen der Oberschicht und des Adels in westlicher Garderobe anfertigte. In seinen *goshô-e* (vgl. Kapitel 4.2.2) stellte Kunichika die Kaiserin in drei Farbholzschnitten (vgl. Abb. Nr. 17, 20, 21) in westlicher Kleidung dar. Daneben kleidete er in seiner im Oktober

1870 herausgegebenen Serie *Tôkyô 36 kaiseki* (36 *kaiseki*-Restaurants in Tôkyô) in einem Blatt die Geisha Nakayoshi aus dem Sukiyamachi Restaurant am Seeufer in Matsubara in einen modischen Mantel (Abb. Nr. 65). Der Mantel, den Nakayoshi vielleicht von einem Gast als Geschenk erhalten hat, verleiht dem Blatt eine moderne Note. Die Drucklegung der Serie fällt in die Phase des *kaiseki*-Booms, der zwischen 1868 und 1872 in Tôkyô herrschte (Asai 1935/36: 3/31).

Dieses Blatt ist bis zum Jahr 1888 das einzige Beispiel eines *bijin-ga*, in dem Kunichika eine Frau in westlicher Kleidung darstellt. Bis zum Ende der 1880er Jahre tragen in seinen Holzschnitten ausschließlich *onnagata*-Charaktere des Kabuki-Theaters westliche Kostüme. Dabei handelt es sich jedoch, wie das Beispiel aus dem Jahr 1872 (Abb. Nr. 66) zeigt, um zwei Ausländerinnen. Interessanterweise gibt Kunichika die Herrenbekleidung recht authentisch wieder, während die Kleider der beiden Frauen sehr phantasievolle Kreationen sind, die mit ihren Rüschen und gemusterten Stoffen nur entfernt an die europäischen Kleider angelehnt sind.

Erst nach dem Aufruf der Kaiserin an die Japanerinnen im Jahr 1887, westliche Kleidung zu tragen, fertigte Kunichika ein *bijin-ga*-Triptychon an, in dem er eine Japanerin in einem westlichen Kleid darstellt. In dem Triptychon aus dem Jahr 1888 stellt Kunichika westliche und japanische Kleidung gegenüber. Der Titel des am 19. Dezember 1888 von Suzuki Toyokichi verlegten Werks lautet *Bijin sugatami kurabe* (Schönheiten vor Ankleidespiegeln im Vergleich, Abb. Nr. 67). Während die äußeren beiden Blätter eine Geisha mit Shamisen (linkes Blatt) und eine Kurtisane mit Schreibfeder und Briefrolle (rechtes Blatt) in

traditionellen Kimonos zeigen, wird auf dem mittleren Blatt eine moderne junge Frau in einem westlich anmutenden Kleid porträtiert. Auch ihre Frisur ist der westlichen Mode angepasst. In ihren Händen, die der europäischen Mode entsprechend in Handschuhe gehüllt sind, hält sie ein nach westlicher Art gebundenes Buch und einen Bleistift. Die junge Frau hat auf einem Stuhl im westlichen Stil an einem Tisch Platz genommen. Die medaillonartigen Ausschnitte, in denen die drei Schönheiten eingefasst sind, ahmen drei Ankleidespiegel nach und werden von Chrysanthemen und Pflaumenblüten umrankt.

Neben Kleidung und verschiedenen Modeaccessoires spiegelte sich das Streben nach Modernität auch im Haarstil wieder. Für einige war das Abschneiden der Haarknoten (*chonmage*) und Zöpfe ein Statement der Unterstützung von Zivilisierung und Aufklärung, für andere war es mehr Nötigung, denn bisher war der Frisurenstil weniger ein modischer Aspekt oder ein Ausdruck politischer Gesinnung, sondern ein Symbol gesellschaftlicher Stellung gewesen. Die Einführung der männlichen Kurzhaarschnitte (*zangiri*) in der Meiji-Zeit ging einher mit der Abschaffung des gesellschaftlichen Ständesystems der Edo-Zeit. Bis zur Meiji-Zeit gab der Haarschnitt Aufschluss über den sozialen Rang eines Mannes. Männer trugen ihr Haar mit Haarknoten und ausrasierter Oberkopfpartie, wobei Modifizierungen in der Länge der Haare, der Art des Knöpfens und der Form der Tonsur auf den unterschiedlichen Stand eines jeden hinwiesen. Angehörige des buddhistischen Klerus und einige Ärzte rasierten sich den Kopf kahl. Herrenlose Samurai (*rônin*) trugen zwar Haarknoten, rasierten sich aber nicht den Oberkopf (Yoshino 1927: 37-38, Näheres zu *zangiri* vgl. auch Kapitel 6.8).

Die Weiterentwicklung der Damenfrisuren in der Meiji-Zeit stellte sich anders dar. Da zur Tokugawa-Zeit der Haarstil der Frauen nicht den sozialen Stand, sondern das Alter oder den Ehestand einer Frau reflektierte, mussten die Frauen zum Beginn der Meiji-Zeit mit dem Kollaps des Edo-zeitlichen Gesellschaftssystems nicht auf ihre bisherigen Frisurenstile verzichten. Im Zuge der *kaika*-Bewegung wurde aber auch über eine Neuorientierung bei den Damenfrisuren debattiert. Denn viele japanische Frauen bevorzugten die westlichen Frisuren, da ihre Pflege weniger aufwändig und kostspielig war als die traditionellen japanischen Haarstile. Außerdem wurde auch bei den Damen der Haarstil ein Gradmesser für Zivilisiertheit und Modernität. Vor allem junge Frauen in Tôkyô, unter ihnen viele Studentinnen, gingen sogar dazu über, Kurzhaarfrisuren zu tragen und ihre Kleidung mit Stücken der Herrengarderobe zu schmücken, um ihrer Unterstützung für *bunmei kaika* Ausdruck zu verleihen. Diese Art von Bekenntnis für die Modernisierungsbestrebungen wurde allerdings mit dem Haarabschneide-Verbotserlass für Frauen (*Fujin danpatsu kinshi rei*) am 13.2.1873 unterbunden. Die Frauen, die danach immer noch der unerwünschten Mode anhängen, mussten mit einer Geldbuße rechnen (Yoshino 1927: 425).

Erst im Jahr 1885 gründete eine Gruppe von Befürwortern der Aufklärung, die fast ausschließlich aus Männern bestand, die *Fujin sokuhatsu kai* (Gesellschaft für Damenhaarknoten), die westliche Haarstile für Frauen propagierte. Ziel der Vereinigung um den 27-jährigen Vorsitzenden, den Armeedoktor Watanabe Kanae, war die Verbreitung westlicher Hochsteckfrisuren, die die unhygienischen, unbequemen und aufwändigen japanischen Haarstile ablösen sollten. Watanabe selbst entwarf eine Reihe von neuen

Frisurenmodellen, die häufig eine Mischung japanischer und westlicher Frisurelemente aufwiesen. Bei den neuen Modellen wurde das Haar hinten als Pferdeschwanz zusammengebunden oder auch zum Zopf geflochten und hochgebunden, was in Japan einen neuen Stil darstellte (Ishii 1998: 1/192-198, Yoshino 1927: 427-429). Damen der Aristokratie und sogar die Kaiserin förderten die Intentionen der *Fujin sokuhatsu kai*, indem sie deren Kreationen trugen. Neben der Vorbildfunktion, die diese Frauen einnahmen, wurden die Ziele der Gesellschaft auch in Zeitungen, wie der *Toyô shinbun* (Toyô Zeitung) am 20. und 22. September 1885 (Kôchi shiritsu jiyûminken kinenkan 1996: 12), und in Zeitschriften verbreitet, vor allem in denen, die an die wohlhabenden, jungen Frauen jener Zeit gerichtet waren, wie beispielsweise die Zeitschrift *Jogaku zasshi* (Ishii 1998: 1/193). Nicht bei allen Frauen stießen die neuen Frisurstile sofort auf Begeisterung. Häufig wurden sie anfangs belächelt und mit Schimpfworten bedacht. Nichtsdestotrotz entwickelten sich die westlichen Haarstile zu einem Symbol der Achtbarkeit unter den Frauen der Mittelschicht und wurden bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zum Standard in der Damenfrisurenmode.

Im Oktober 1885, dem Jahr der Gründung der Gesellschaft für Damenhaarknoten, fertigte Kunichika ein Diptychon mit dem Titel *Fujin sokuhatsu kai* (Gesellschaft für Hochsteckfrisuren, Abb. Nr. 68) an. Da Kunichika seiner Signatur 'auf besonderen Wunsch' (*ôju*) vorangestellt hat, war der Holzschnitt eventuell direkt von der Vereinigung zu Werbezwecken in Auftrag gegeben worden. Beide Blätter stellen in jeweils drei Bildkartuschen, die in ihrer Form ovalen Handspiegeln nachempfunden sind, neue

westliche Frisurenmodelle dar. In der oberen rechten Bildkartusche wird eine Frisur in Vorderansicht gezeigt, die weiteren Ausschnitte geben die Rückansicht unterschiedlicher Frisiermöglichkeiten wieder. Um die oberen beiden Bildsegmente werden in kurzen Textabschnitten die einzelnen Frisierschritte der Frisurmodelle erklärt. Die Anmerkungen sind den Veröffentlichungen der *Fujin sokuhatsu*-Gesellschaft entnommen (Yoshino 1927: 432-433). Jede Bildkartusche ist mit einem Titel versehen: das rechte Blatt zeigt im oberen Ausschnitt die *Dai ichi Seiyô agemaki* (Nr. 1: Westliche Hochsteckfrisur) und rechts unten *Onajiku ushiro yori miru no zu* (Gleiche Frisur in Rückansicht) sowie links unten die *Dai ni zu sage maki* (Zweite Abbildung: Tiefer Haarknoten). Auf dem linken Blatt ist oben der *Igirisu musubi shita musubi no zu* (Bild des geflochtenen Zopfs im englischen Stil, am Ende zusammengebunden) wiedergegeben. Die unteren beiden Details präsentieren rechts *Onajiku deagari no zu* (gleiche Frisur wie oben in hochgesteckter Endform) und links den *Magare ito* (den hochgebundenen, geflochtenen Zopf). In der textlichen Anleitung werden auch Anregungen für das Modellieren der Frisuren gegeben. So könnten die Modelle des tiefsitzenden Haarknotens und des hochgesteckten englischen Zopfs mit echten Blumen geschmückt werden, für das Hochbinden des hochgebundenen, geflochtenen Zopfs wird ein Haarband empfohlen. Über die Vorstellung neuer Haarstile hinaus werden Preiskategorien für das Frisieren angegeben. Eine Frisur in erstklassiger Qualität kostete 10 bis 12 sen, in mittlerer Qualität 7 bis 8 sen und in geringerer Qualität 3 bis 4 sen. Die Einarbeitung von Kämmen und Haarpfeilen oder die Anwendung von Haaröl wird separat berechnet. Interessanterweise ist das Modell, das die Frisurenstile vorstellt, in einen traditionellen

Kimono gekleidet und nicht passend zur Frisur in westlicher Robe.

Im selben Monat widmete sich Kunichka erneut der Thematik der westlichen Damenfrisuren, allerdings in einem ganz anderen Bildformat. In dem Faltalbum *Haiyû mitate togami kagami* (Spiegel der Schauspieler mit Hochsteckfrisuren im Vergleich)⁵⁰ stellt er westliche Damenfrisuren und modernisierte japanische Haartrachten gegenüber. Die einzelnen Blätter des Buches, die im *yotsugiriban*-Format (Viertelformat) gedruckt sind, tragen den Titel *Ryûkô sokuhatsu kurabe* (Modische Hochsteckfrisuren im Vergleich). In diesem Werk Kunichikas sind die Modelle für die westlichen Damenfrisuren *onnagata* Kabuki-Schauspieler, die aber keine bestimmten Rollen darstellen. Die zwölf Meiji-zeitlichen Schauspieler werden jeweils in zwölf Vorder- und in zwölf Rückenansichten porträtiert, abwechselnd in japanischer oder in westlicher Garderobe, und sind passend zum Kleid bzw. Kimono in westlicher oder japanischer Manier frisiert. Die Seiten des Faltbuchs sind so montiert, dass die entsprechende Rückenansicht die Vorderansicht auf der Rückseite komplementiert. Aufgrund der Aufmachung fällt das Album in die Kategorie des *omocha-e* oder *gangu-e*, was Spielzeug-Bild bedeutet. Ein Exemplar dieses seltenen Faltbuchs befindet sich im Japan Ukiyo-e Museum in Matsumoto, aus dem die hier vorgestellten Beispiele stammen (Abb. Nr. 69 a-h). Die Vorderansicht zeigt die Schauspieler vor einem anilinroten Hintergrund. In zwei Kartuschen werden die Schauspielernamen wie auch die Titelangaben und die Frisurenbezeichnungen erwähnt. Zudem hat Kunichika die

⁵⁰ In der Sammlung des Nationaltheaters befindet sich ein *ôban*-Blatt, auf dem vier Seiten des Buches im unzerschnittenen Zustand abgebildet sind. Dasselbe Blatt ist auch in der Kollektion des Waseda Theatermuseums (Inv.-Nr. 007-1504), ebenso die Rückansicht (Inv.-Nr. 007-1505). Auch hier sind die vier Bildkartuschen unzerschnitten auf einem *ôban*-Blatt zu sehen.

Schauspielerwappen der dargestellten Mimen in den roten Hintergrund integriert. Die Rückansichten haben einen Hintergrund der blass-rosa oder in einem Grauton gehalten ist. Oberhalb der Kopfpforten sind die einzelnen Frisierschritte der Frisurmodelle erklärt. Neben den Holzschnitten mit Darstellungen der Kaiserin und dem im vergangenen Abschnitt vorgestellten Triptychon (Abb. Nr. 67) gehört diese Blattfolge zu den raren Beispielen in Kunichikas Werk, in denen er westliche Damenbekleidung integrierte. Allerdings handelt es sich weniger um die authentische Wiedergabe westlicher Kleidermodelle als um fantasievolle Anlehnungen an westliche Damenkleider. Die hier abgebildeten Kleider sind vergleichbar mit den spielerischen Kreationen der Schülerinnen der Adelsschule, die Kunichika in dem *goshō*-Diptychon mit der Kaiserin (Abb. Nr. 17) porträtierte.

4.4.5 *kaika*-Bezug in Holzschnitttiteln

Neben der motivischen Verknüpfung zur *kaika*-Phase stellte Kunichika, wie andere Farbholzschnittkünstler seiner Zeit auch, durch die Auswahl der Holzschnitttitel eine Verbindung zu den Innovationen der frühen Meiji-Jahre her.

Schon in der Edo-Zeit versahen die Ukiyo-e-Künstler ihre Drucke, die althergebrachte Volksbräuche und Figuren der Vergangenheit darstellten, aber auch Edo-zeitliche Themen, mit Titeln oder Titelzusätzen wie *fūryū* (modisch), *yatsushi* (elegant), *ryūkō* (modisch) oder

hayari (schick) (Hempel 1972: IX), die den Drucken oder Blattfolgen eine zugkräftige, zeitgemäße Note geben sollten. Diese Tradition wurde von den Holzschnittkünstlern und Verlegern während der Meiji-Zeit fortgesetzt und findet sich auch in Kunichikas Farbholzschnitten wieder. Mit dem Einflechten von Begriffen wie *kaika* (Aufklärung), *genji* (gegenwärtig), *tôsei* (modisch, vgl. Abb. Nr. 38, 40, 41), *imayô* (modern) oder *shashin* (Foto) in die Titelbezeichnungen erhalten die Drucke einen aktuellen Konnex.

Eine Holzschnittserie Kunichikas, die um 1870 entstand, trägt den Titel *Bunmei kaika: shô-kô-nô-shi* (Zivilisation und Aufklärung: Kaufleute-Handwerker-Bauern-Kriegeradel). Mit *bunmei kaika* nimmt Kunichika direkt Bezug auf den Meiji-zeitlichen Slogan *bunmei kaika* (Zivilisation und Aufklärung, vgl. Kapitel 2.1.4). Der zweite Teil der Überschrift deutet auf die veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse der Meiji-Zeit hin. Das Ende der Edo-Zeit bedeutete auch das Ende für das hierarchische Gesellschaftssystem der Tokugawa-Periode, das sogenannte *shi-nô-kô-shô*-System, das die Japaner in die vier sozialen Stände Kriegeradel-Bauern-Handwerker-Kaufleute einteilte. Mit der Beseitigung der alten Gesellschaftsordnung wurde auch die damit festgelegte soziale Stellung der vier Stände aufgehoben. Schon während der Edo-Zeit war vor allem im wirtschaftlichen Bereich eine erhebliche Diskrepanz zwischen der idealen Idee des Ständesystems und der tatsächlichen Situation entstanden. Denn gerade das Handwerk und der Handel konnten während der Edo-Zeit ihre wirtschaftliche Stellung stärken. Die entgegengesetzte Aufzählung der vier Stände im Titel des Holzschnitts deutet auf die erstarkte Position von Handwerk und Handel hin, die sie zur Meiji-Zeit noch ausbauen konnten (vgl. auch Kapitel 2.1.2). Das

hier präsentierte Blatt der vierteiligen Serie trägt den Titel *shô* (Kaufmann, Abb. Nr. 70) und porträtiert Ichikawa Danjûrô IX. als Händler Amakawa, der ein Mitglied des Schwertadels in einer Auseinandersetzung zu besiegen scheint. Die Illustrationsweise der zwei Figuren gibt selbst, bis auf das anilinrote Gewand Danjûrôs, keinen Hinweis auf die 'neue' Zeit. Beide sind sozusagen in Edo-zeitlicher Manier in diesem Druck festgehalten.

In verschiedenen Serien in Kunichikas Werk taucht im Titel das Wort '*kaika*' (Aufklärung) auch alleine auf. In den beiden schon bereits erwähnten Serien *Kaika gonin binan* (5 Schönlinge der Aufklärung, 1873, Abb. Nr. 71) und *Kaika sanjûroku kaiseki* (36 *kaiseki*-Restaurants der Aufklärung, 1878, Abb. Nr. 72) beinhalten beide Titel die Schriftzeichen für '*kaika*' im Sinne von 'Aufklärung'. Auch in diesen beiden Serien ist die Darstellung der Szenen tendenziell traditionell gehalten, abgesehen von der Verwendung der Anilinfarben. Nur die Einschubbilder, nicht die Hauptillustrationen, der Blattfolge *Kaika gonin binan* verweisen auf die Meiji-Zeit. In der Ansicht der Ryôgoku-Brücke (Abb. Nr. 71) tauchen westliche Schirme und *jinrikishas* auf. In der Kunichika-Serie *Kaika sanjûroku kaiseki* sind, neben dem Titelwort '*kaika*', dezente Hinweise auf die moderne Zeit eingearbeitet, Teppiche, Stühle, Rikschas oder Hüte, wie in dem ausgewählten Blatt des Restaurants *Shôeirô* (Abb. Nr. 72) zu sehen ist.

Die ebenfalls schon vorgestellte Serie *Kaika ninjô kagami* (Spiegel blühender Sitten und Gebräuche, 1878, Abb. Nr. 73) beinhaltet im Titel ein Wortspiel. Zwar spielt die Intonation des Titelwortes '*kaika*' auf den Begriff '*bunmei kaika*' an, da aber das zweite Schriftzeichen von *kaika* mit dem Zeichen für 'Blume' (*hana*) ausgetauscht wurde, erhält der Begriff die

Bedeutung von 'blühend' und nur im übertragenen Sinne von 'Aufklärung' (vgl. Newland 1999: 20). Die im Set porträtierten Meiji-zeitlichen Schönheiten werden sowohl in tradierter Manier als auch mit aktuellen Accessoires wiedergegeben. Auf die Besonderheiten der modernen Moden gehen die eingefügten Texte von Hasegawa näher ein.

Der Titel der Serie *Genji gojûyôjô* (54 moderne Gefühle, 1884, Abb. Nr. 74) beinhaltet ebenfalls ein Wortspiel. Zunächst bedeutet '*genji*', betrachtet man die Schriftzeichen, 'Gegenwart/gegenwärtige Zeit'. Ferner nimmt das Wort '*genji*' durch seine Intonation auch Bezug auf den Roman *Genji Monogatari* (Geschichte des Prinzen Genji) von Murasaki Shikibu (um 978-1031). Diese Allusion wird sowohl durch die eingefügten Originaltitel und Genjiwappen der Romankapitel bekräftigt als auch durch die Blattanzahl des Holzschnittsets, die sich an den 54 Kapiteln des Romans orientiert. Mit der Wahl der Titelschriftzeichen und dem gelegentlichen Einfügen westlicher Utensilien, wie Schirm (Abb. Nr. 50) und Teleskop (Abb. Nr. 74), verleiht Kunichika dem traditionellen Sujet der Serie ein zeitgemäßes Flair.

Eine Verknüpfung zu einer zeitgenössischen Thematik stellt ebenfalls der Titel der Serie *Imayô haiyû shashin kagami* (Spiegel moderner Schauspieler-Fotografien, 1880, Abb. Nr. 75) her. Dass es sich bei der Serie um ein aktuelles Sujet handelt, unterstreicht bereits das erste Titelwort '*imayô*', was 'modern' bedeutet. '*Shashin*' (Fotografie) wiederum verweist auf das wachsende Interesse an und die zunehmende Relevanz der Technik der Fotografie während der Meiji-Zeit (vgl. Kapitel 4.4.3 und 6.13). Die Titelauswahl wird durch den

Aufbau der Motive der sechsteiligen *yakusha-e*-Holzschnittserie akzentuiert. Alle sechs Brustbildporträts (*ôkubi-e*) der Kabuki-Mimen sind in ovaler Form mit dekorativem Rahmen wiedergegeben, charakteristisch für die damaligen fotografischen Porträtaufnahmen. In dem ausgewählten Blatt stellt Kunichika die Dame Yodo (Yodogimi 1577–1615), Tochter von Oda Nobunagas (1534-1582) Schwester Oichi (-1583) und Konkubine von Toyotomi Hideyoshi (1536-1598), dar. Bei der Umsetzung der Porträts dieser Serie hat Kunichika allerdings nicht versucht, die Eigenschaft der Fotografie zu imitieren, wie in dem bereits vorgestellten Blatt der Serie *Shashin tokoro* (Abb. Nr. 43, Kapitel 4.4.3), sondern er gibt sie im traditionellen Holzschnittduktus wieder.

5. *kaika*-Thematik in Gemeinschaftsarbeiten mit zeitgenössischen Holzschnittkünstlern

Wie viele Holzschnittkünstler vor ihm, arbeitete Kunichika bei einigen Holzschnittserien, Mehrblattkompositionen oder Einzeldrucken mit Zeitgenossen oder Schülern zusammen. Diese Gemeinschaftsarbeiten werden im Japanischen *gassaku* genannt. Zu den Künstlern, mit denen Kunichika gemeinsam Holzschnitte entwarf, gehörten u.a. Utagawa Hiroshige III (1842-1894), Kawanabe Kyôsei (1831-1889), Yasuji Inoue (1864-1889), Utagawa Kunitoshi (1847-1890), Utagawa Kunimasa (1848-1920), Toyohara Chikanobu (1838-1912) und Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892). In den folgenden Kapiteln werden Werke vorgestellt, die Kunichika mit sechs der obengenannten Künstler gestaltete, die in unterschiedlicher Weise auf die Themen der *bunmei kaika*-Phase Bezug nehmen. Die Kapitel dokumentieren Kunichikas Anteil an diesen Gemeinschaftsholzschnitten und welche Themenwahl sich in diesen Produktionen widerspiegelt.

5.1 Arbeiten mit Utagawa Hiroshige III. (1842-1894)

Utagawa Hiroshige III. war ein Schüler Hiroshige I.. Sein Geburtsname lautet Goto Torakichi, und er war der Sohn eines Schiffbauers aus Fukagawa. Er heiratete die adoptierte Tochter Hiroshige I., Otatsu, nachdem sie sich von Hiroshige II. um 1865 hatte scheiden

lassen. Mit der Heirat wechselte Torakichi seinen Künstlernamen von Shigemasa zu Hiroshige III. Er fertigte überwiegend Szenen der *bunmei kaika*-Phase an, darunter unzählige Straßenszenen von Tōkyō, die die neuen Sehenswürdigkeiten der Hauptstadt zeigten. Seine Holzschnitte, denen ein journalistischer Stil eigen ist, waren äußerst populär. Aufgrund seiner dominierenden Stellung in der Meiji-Periode wird Hiroshige III. auch als 'Meiji-Hiroshige' bezeichnet (Okamoto 1998: 58).

Die im folgenden vorgestellten, gemeinschaftlich von Toyohara Kunichika und Utagawa Hiroshige III. gestalteten Drucke stammen aus dem Jahr 1875. Im Februar 1875 (Meiji 8) schlossen sich die beiden Künstler zur Gestaltung der Serie *Azuma (Tōkyō) no hana mato(i) zukushi meishō awase* (Blumen der Hauptstadt – Standarten aller Sehenswürdigkeiten, Abb. Nr. 76 a-c) zusammen. Die Serie wurde von dem Verleger Morimoto Junzaburō, dem das in Asakusa ansässige Verlagshaus Entaidō gehörte, herausgegeben (Morimoto 1992: 13).⁵¹ Kunichika arbeitete zwischen Mai 1865 und April 1899 bei über 20 von ihm gestalteten Holzschnitten mit dem Verleger Morimoto zusammen (vgl. Aufstellung in Morimoto 1992: 21). Die einzelnen Blätter der hier präsentierten Gemeinschaftsproduktion sind als *harimaze-e* aufgebaut, d.h. auf einem Blatt sind mehrere, in sich abgeschlossene Motive bzw. Holzschnitte gedruckt. Der Titel und die Motive der Titeltartusche beziehen sich auf die Brandwehr Edos bzw. Tōkyōs. Die unzähligen Feuer, die während der Edo-Zeit durch die Stadt wüteten, wurden auch mit 'Blume' oder 'Rose' (*hana*) bezeichnet. Unterschiedliche Modelle von Standarten (*matoi*), die jede Feuerweereinheit kennzeichneten, zieren die

⁵¹ Die Autorin dankt Morimoto Junzaburō V. für seine Ausführungen über die Zusammenarbeit zwischen Junzaburō und Kunichika und seinen Hinweis auf den zitierten Artikel in *Ukiyo-e geijutsu* (1992).

Titelkartusche.⁵² Links neben der Titelkartusche ist jeweils der Beitrag von Hiroshige III. eingefügt, der eine Szenerie Tôkyôs zeigt. Die hier gezeigten Blätter tragen die Titel *Kanasugi bashi* (Kanasugi Brücke, Abb. Nr. 76 a), *Akasaka* (Akasaka, Abb. Nr. 76 b) und *Nihonbashi* (Nihonbashi, Abb. Nr. 76 c) und sind mit *Hiroshige ga* (Bild von Hiroshige) signiert. Die Ausschnitte zeigen typische *bunmei kaika*-Motive, wie *jinrikisha*, Gaslaternen, westliche Kleidung und Accessoires wie Schirm, Stock und Hut, sowie einen Briefträger. Die einzelnen Szenen ähneln sehr den Ansichten von Hiroshiges 1874 gestalteter Serie *Tôkyô kaika 36 kei* (36 erleuchtete Ansichten von Tôkyô), die vom Verlag Yorozyua verlegt wurde (vgl. Okamoto 1998: 66, 68-69).

Die unteren Zweidrittel der Holzschnitte der Serie werden jeweils von Kunichikas Entwürfen eingenommen, die verschiedene Schauspieler jener Zeit in ihren Kabuki-Rollen zeigen. Die Charaktere sind jedes Mal vor einem roten Hintergrund mit Hanfblattmotiv im Halbfigurporträt (*hanshin-e*) dargestellt. Die Schauspieler, Nakamura Kanjaku III. (1841-1880) als Mito (Abb. Nr. 76 a) und Nakamura Shikan IV. (1831-1899) als Matsuômaru (Abb. Nr. 76 b) bzw. als Ichihara Oniwakamaru (vgl. Abb. Nr. 76 c) sind, bis auf den Gebrauch des Anilin-Rot, in traditioneller Manier wiedergegeben. Kunichikas Drucke sind mit *Toyohara Kunichika hitsu* (aus der Feder von Toyohara Kunichika) signiert und tragen das *toshidama*-Siegel wie auch einen Zensurstempel. Außerdem werden die Holzschnitzer der Blätter genannt: Sugawa Horihei (*horikô hei*, Abb. Nr. 76 a und b) und Asai Ginjirô (*horikô gin*, Abb. Nr. 76 c).

⁵² Leider konnte die Gesamtzahl der Blätter dieser Serie nicht verifiziert werden. Da insgesamt 48 Feuerbrigaden über die Sicherheit der Hauptstadt wachten, waren eventuell auch 48 Blätter der Serie geplant.

Im April 1875 kooperierten Kunichika und Hiroshige III. bei einem weiteren Projekt, diesmal für ein Triptychon des Verlagshauses Matsuei, des Herausgebers Matsui Eikichi. Das Werk trägt den Titel *Yonin dachi mikoshi no sakigake* (Vier Schwertkämpfer als Vorboten der tragbaren Schreine, Abb. Nr. 77), der in eine Bildrollen-förmige Titelkartusche auf dem linken Blatt eingearbeitet ist. Weiterhin werden in der Kartusche die Namen und Rollen der vier Kabuki-Schauspieler erwähnt, die im Vordergrund des Triptychons abgebildet sind und für die Kunichika verantwortlich zeichnet. Die vier Akteure, von rechts nach links Ichikawa Danjûrô, Ichikawa Sadanji, Onoe Kikugorô und Nakamura Shikan, schauen in ihren Rollen als tätowierte Räuber von einer erhöhten Stelle auf den vorbeiziehenden Festzug mit tragbaren Schreinen (*mikoshi*). Sie werfen blattförmige Fächer (*uchiwa*), die mit ihren jeweiligen Schauspielerwappen dekoriert sind, in die feiernde Menschenmenge. Der Mittelgrund, der das Gebäude der ersten japanischen Nationalbank (vgl. Kapitel 4.4.2, Abb. Nr. 33) und die Kaiun-Brücke sowie Zuschauer des Festumzugs zeigt, wie auch der Hintergrund mit Warenhäusern wurde von Hiroshige entworfen. Das Bankgebäude, das zu den Bauwerken der *kaika*-Phase gehört, ist auf dem rechten Blatt zwischen den Schauspielerfiguren zu erkennen. Auch mit der Gestaltung der Zuschauer, die auf der steinernen Kaiun-Brücke das Spektakel des Umzuges verfolgen, nimmt Hiroshige Bezug auf die *kaika*-Thematik, indem er verschiedene westliche Attribute einfügt, wie zum Beispiel Schirme und Hüte. Auf dem ersten Warenhaus rechts neben der Brücke ist das *toshidama*-Wappen der Utagawa-Schule in den Giebel eingearbeitet und auf dem fünften die Schriftzeichen für 'matsu', ein Hinweis auf den Verlegernamen Matsuei.

5.2 Holzschnitte mit Kawanabe Kyôσαι (1831-1889)

Kawanabe Kyôσαι gehört zu den herausragenden Künstlern der Meiji-Zeit. Er wurde als Sohn des Samurai Kai Kiemon in Koga in der Provinz Shimôsa unter dem Namen Kawanabe Shûzaburô geboren. Mit acht Jahren wurde er Schüler von Utagawa Kuniyoshi (1797-1861), mit 12 Jahren von Maejima Tôwa (?-1841), einem Maler des akademischen Malstils der offiziellen Kanô-Schule, und ein Jahr später kam er zu Kanô Tôhaku Norinobu (1818-51) in die Lehre (Clark 1993: 19, Oikawa 1999: 40). Aufgrund seiner facettenreichen Ausbildung ist Kyôσαι einer der vielseitigsten Künstler der Meiji-Zeit. Er gehört zu den Zeitgenossen, mit denen Kunichika am häufigsten zusammenarbeitete. Die beiden Künstler waren befreundet und es existieren viele Anekdoten über die Trinkgelage und Streitigkeiten der durchaus als Exzentriker zu beschreibenden Künstler (Kobayashi 1924: 10-11 und Kojima 1986: 14/240-241).

Das Triptychon aus dem Jahr 1877 mit dem Titel *Higashi Genji no uchi - Komatsuhiki sonoo no tsuribashi* (Vom östlichen Genji - Neujahrsausflug vor einer Hängebrücke), (Abb. Nr. 78) ist die einzige Mehrblattkomposition, die die beiden Künstler gemeinsam gestalteten (Oikawa 1999: 42). Kunichika entwarf den Vorder- und Mittelgrund, Kyôσαι den Hintergrund. Kunichika zeichnete eine Gruppe von acht Figuren, die in Heian-zeitlichen höfischen Gewändern gekleidet ist. Die Art der Ausführung nimmt eindeutig Bezug auf die Geschichte des Prinzen Genji (*Genji monogatari*) aus dem 11. Jahrhundert (Oikawa 1999: 42). Kyôσαι wiederum widmet sich in der Gestaltung der Umgebung dieser Szene dem

aktuellen Japan der Meiji-Zeit, indem er eine moderne, westliche Backsteinbrücke in der Konstruktion einer Hängebrücke als Hintergrund wählte. Kunichikas Schüler Chikanobu entwarf 1880 ein Triptychon mit einer ähnlichen Szene, die im Vordergrund die Kaiserin mit ihrer Entourage, in ebenfalls Heian-zeitlich beeinflusster Kleidung, während der Betrachtung der herbstlichen Laubverfärbung zeigt. Im Hintergrund ragt auch in Chikanobus Holzschnitt die Backsteinbrücke empor (Tochigi kenritsu hakubutsukan 1997: 50). Ob diese Brücke jedoch tatsächlich auf dem Grund des Kaiserpalastes gestanden hat, ist zweifelhaft, da sie auf Plänen und Fotografien des Palastes nicht zu finden ist.⁵³ Im Fall beider Triptychen kombinierten die Künstler die populären Themen Prinz Genji bzw. die Kaiserin mit einem typischen Motiv der *kaika*-Phase.

Die Serie *Tôkyô kaika meishô no uchi* (Berühmte Ansichten des modernen Tôkyô) aus dem Jahr 1875 ist die erste Gemeinschaftsproduktion der beiden Künstler Kunichika und Kyôsai. Die Serie, die von Takegawa Seikichi in seinem Verlagshaus Sawamura herausgegeben wurde, besteht insgesamt aus 19 Blättern, von denen drei Drucke hier präsentiert werden. Die Holzschnitte sind als *harimaze-e* aufgebaut, das heißt auf ein Blatt sind mehrere Holzschnitte gedruckt. Das Blatt mit dem Titel *Ôji Inari* (Ôji-Inari, Abb. Nr. 79a) zeigt in der Illustration von Kyôsai die Felder von Ôji, die berühmt sind für ihre Füchse. Den Füchsen werden magische Kräfte nachgesagt, die es ihnen ermöglichen, sich in Menschen zu verwandeln (Oikawa 1999: 40). Kyôsai porträtiert zwei Füchse als Postboten und zwei weitere mit Zylindern als Kopfbedeckung. In der rechten oberen Ecke der Komposition ist

⁵³ Die Autorin dankt Dr. John Breen vom SOAS für diesen Hinweis. Ein Beispiel von Chikanobus Triptychon befindet sich im Internationalen Holzschnitt-Museum der Stadt Machida.

Kunichikas Beitrag zu sehen. In einem goldverzierten Lackrahmen ist der Kabuki-Schauspieler Nakamura Shikan IV. in der Rolle des Kitsune ('Fuchs') Tadanobu dargestellt. Eine dritte Illustration ist ein *bijinga* des Kunichika Schülers Chikayoshi. Ein weiteres Blatt der Serie mit dem Titel *Asakusa Kinryûsan* (Kinryûsan Tempel in Asakusa, Abb. Nr. 79b) zeigt in der oberen Hälfte Kunichikas Porträt des Schauspielers Onoe Kikugorô in der *onnagata*-Rolle eines himmlischen Wesens. Kyôsais Beitrag karikiert den Krieger Katô Kiyomasa, der, auf einem westlichen Stuhl sitzend, westliche Kleidung trägt und seinen Diener, in der Figur eines Tigers, beauftragt, seine Waffen und Rüstung wegzuräumen. Ein weiteres Blatt der Serie trägt den Titel *Ryôgokubashi* (Ryôgoku-Brücke, vgl. Newland 1999: 41). Der Druck von Kyôsai illustriert einen Blick auf die Ryôgoku-Brücke mit typischen *kaika*-Elementen, wie Gaslaternen, *jinrikishas*, sowie im Vordergrund einen Sumô-Ringer mit modischem Schal. Die untere Hälfte des Blattes nehmen zwei weitere Holzschnitte ein: auf der rechten Seite ein Porträt des in der Meiji-Zeit populären Dichters Shimizu Josui von Kyôsai und auf der linken Seite der Druck einer hübschen Frau von Kunichika (Oikawa 1999: 40).

In einer anderen Serie, die um 1880 wiederum von Takegawa Seikichi herausgegeben wurde, widmeten sich Kunichika und Kyôsai den zwölf Monaten. Die Blattfolge trägt den Titel *Mitate jûnikagetsu no uchi* (Ein Vergleich zwischen den zwölf Monaten). Für diese Serie entwarf Kunichika für den Vordergrund Halbkörperporträts von Kabuki-Mimen, während Kyôsai in einer Hintergrundkartusche verschiedene karikaturistische Szenen zeichnete. Beide Beiträge sind vor einen Anilin-Roten Hintergrund mit Hanfblattmuster

gesetzt. Die hier ausgewählten zwei Drucke sind *Sangatsu* (Der dritte Monat, Abb. Nr. 80a) und *Shigatsu* (Der vierte Monat, Abb. Nr. 80b). Für den dritten Monat wählte Kunichika ein Porträt von Onoe Kikugorô als Geist Seigen und Kyôσαι eine Menschengruppe, die eine Frühlingsbootsfahrt, an blühenden Kirschbäumen vorbei, genießt. Auch in dieser Illustration lässt Kyôσαι *kaika*-Motive einfließen. Ein Postbote und ein Zeitungsausträger befinden sich unter den Fahrgästen, ein weiterer Fahrgast trägt einen Zylinder als Kopfbedeckung und vom rechten Bildrand ragt ein westlicher Schirm ins Bild hinein. Auch das Blatt des vierten Monats hat einen jahreszeitlichen Bezug. Der Schauspieler Nakamura Shikan ist in der Rolle eines Verkäufers von getrocknetem Bonitofisch dargestellt, denn frischer Bonito wurde in Japan mit dem vierten Monat assoziiert. Kyôσαι zeichnete für seine Bildkartusche ein Bildnis Buddhas, wie dieser auf einem westlich anmutenden, aus einem Lotsblatt geformten, Stuhl sitzt und ein Glas Wein erhebt. Vor ihm auf dem Tisch ist ein Teller mit Bonito-Sashimi angerichtet. Mit der Darstellung Buddhas verweist Kyôσαι auf den 8. April, an dem Buddhas Geburtstag gefeiert wird.

Die zwei erwähnten Serien nehmen in einzelnen Blättern Bezug auf die westlichen Einflüsse der Meiji-Zeit. Zwischen Kunichika und Kyôσαι lässt sich eine klare Aufteilung in der Motivwahl erkennen. Während Kunichika sich in seiner Themenwahl (Schauspieler und Schönheiten) und ihrer Ausgestaltung (Kimonos, Frisurenstil) tradierten Sujets widmet, lässt Kyôσαι moderne Attribute in seine Kompositionen einfließen. Zudem wird in Kyôsaïs Holzschnitten ein karikaturistisches Element deutlich, das bei Kunichikas Kompositionen selten zum Tragen kommt. Schon in diesen wenigen Auszügen aus Kyôsaïs Werk wird die

Ironie deutlich, mit der er der vehementen Verwestlichung der frühen Meiji-Periode begegnete. Kunichikas Mitwirken in den beiden Serien-Projekten könnte man dahin interpretieren, dass er die Auffassung Kyôsais teilte und auch er den vielen Neuerungen im Land eher kritisch gegenüberstand.

Die beiden Holzschnittkünstler kooperierten 1882 in einer weiteren Serie, *Chimei jûnikagetsu* (Berühmte Ansichten der zwölf Monate), die auch die zwölf Monate thematisiert, diesmal in Verbindung mit berühmten Ansichten Japans (Newland 1999: 45-48). Auch in dieser Folge gab es die gleiche Aufgabenverteilung: Kunichika gestaltete den Vordergrund mit Kabuki-Mimen und Kyôsai das Hintergrundmotiv. Aufgrund dieser sich wiederholenden Arbeitsweise und Bildstruktur zwischen den beiden Künstlern, typisiert Shindô Shigeru in seinem Artikel über die Gemeinschaftsarbeiten von Kyôsai, Kunichika und Kunisada, Kunichika als den 'Künstler der Personen' (*'jinbutsu eishi'*) und Kyôsai als den 'Künstler des Hintergrunds' (*'heikei eishi'*). Warum allerdings diese Arbeitsteilung die gemeinsamen Farbholzschnitte von Kyôsai und Kunichika durchzieht, ist aufgrund fehlender Quellen nicht zu klären (Shindô 1998: 36). Es scheint sich momentan nur damit erklären zu lassen, dass, obwohl Kyôsai vier Jahre älter als Kunichika war, der Letztere im Bereich der Holzschnittkunst die dominierendere Stellung inne hatte.

5.3 Drucke mit Utagawa Kunimasa IV. (1848-1920)

Kunimasa IV. wurde unter dem Namen Takeuchi Eikyu geboren. Später nahm er neben Kunimasa IV. den Künstlernamen Utagawa Kunisada III. an. Er ist neben einer großen Anzahl an Kabuki-Holzschnitten für seine vielfältigen Ansichten Tôkyôs, in denen er die Neuerungen der Periode der 'Zivilisation und Erleuchtung' festhielt, auch für seine Drucke über den chinesisch-japanischen Krieg⁵⁴ bekannt (Okamoto 1998: 48).

Im Juli 1878 schlossen sich Kunichika und Kunimasa, aus Anlass des Besuchs des ehemaligen amerikanischen Präsidenten General Ulysses S. Grant mit seiner Frau in Tôkyô, zur Gestaltung eines Triptychons zusammen. Der dreiteilige Holzschnitt trägt den Titel *Beikoku Gurantoshi gotsuko no hanei* (Die Pracht der feierlichen Prozession für den Amerikaner Grant, Abb. Nr. 81) und wurde am 16. Juli 1878 von dem Verleger Fukuda Kumajirô herausgegeben. Am Publikationstag war zu Ehren von Präsident Grant und seiner Frau im Shintomiza Theater eine Kabuki-Gala aufgeführt worden. Kunichika übernahm den Entwurf des Vordergrundes, den er im Stil des Silhouettenbildes oder Schattenbildes (*kage-e*) konzipierte, in dem er sieben Kabuki-Akteure, die dem Umzug als Betrachter beiwohnen, in Rückenansicht in verschiedenen Grautönen präsentiert. In einer Kartusche auf dem mittleren Blatt werden die Namen der dargestellten Mimen genannt, es handelt sich von rechts nach links um Onoe Kikugorô V., Ichikawa Kuzô, Nakamura Shikan IV., Ichikawa Sadanji, Ichikawa Danjûrô IX., Onoe Taganjô and Suketakaya Takasuke.

⁵⁴ Vgl. Nathan Chaikin, *The Sino-Japanese War*, 1983, Nr. 74.

Zwischen den Schauspielerfiguren wird der Blick auf den Hintergrund frei, den Kunimasa gestaltete. Er zeigt den Festumzug in einem Straßenzug in Yûshiren im Stadtteil Nihonbashi, wie auf den Laternen im linken Blatt vermerkt ist. Die Straße ist für den Besuch festlich mit *hinomaru*-Fahnen und roten Laternen geschmückt. Am Straßenrand, entlang traditioneller japanischer Häuserfronten und westlich beeinflusster Gebäude, haben sich zahlreiche Zuschauer versammelt, die den Festzug mit Pferdekutschen anschauen.

Den Signaturen der Künstler ist das Wort *ôju* vorgestellt, was 'im Auftrag von' bedeutet. Ob der Holzschnitt tatsächlich von einer bestimmten Person oder Stelle in Auftrag gegeben wurde, lässt sich leider nicht mehr nachverfolgen.

Der Holzschnitt zeigt eine interessante Melange von West und Ost, besonders in der Wiedergabe der Kabuki-Mimen. Kikugorô auf dem rechten Blatt trägt einen westlichen Kurzhaarschnitt (*zangiri*) und einen modischen Schal. Das mittlere Blatt zeigt Danjûrô, eine Melone als Kopfbedeckung tragend, seine linke Hand stützt er auf einen Stock. Auf dem linken Blatt ist Takasuke abgebildet, ebenfalls mit Kurzhaarschnitt, wie er gerade einen Blick auf seine westliche Taschenuhr (vgl. Kapitel 4.4.3) wirft. Kuzô's und Taganjô's Handbewegungen wiederum erinnern an die Gesten von japanischen Schattenpuppenspielern. Shikan und Taganjô scheinen beide Kimonos zu tragen und haben traditionelle japanische Frisuren. Shikan hält zudem einen japanischen Faltfächer (*sensû*) in seiner Hand.

Ulysses Grant war Kommandeur der Nordstaaten im amerikanischen Bürgerkrieg und der 18. Präsident von Amerika (1869-1877). Grant befand sich mit seiner Gattin Julia und

seinem Sohn John Russell Young⁵⁵ auf einer zweijährigen Weltreise, die sie 1879 nach Japan führte. Sie erreichten Nagasaki im Juni 1879 und verbrachten zwei Monate, von Juli bis September, in Tôkyô. Anlässlich ihrer Ankunft am Bahnhof in Shinbashi hatte man einen Empfang vorbereitet, bevor sie zum Hama-Palast gebracht wurden, wo sie während ihres Aufenthalts in Tôkyô wohnten. Die Japaner begegneten den amerikanischen Gästen mit enormer Gastfreundschaft, und zahlreiche Empfänge wurden für das Ehepaar Grant veranstaltet, auf denen sie auch mehrmals mit dem Kaiser und der Kaiserin zusammentrafen. Ein Höhepunkt der Reise war die Kabuki-Aufführung im Shintomiza Theater, für die man aus dem Hama-Palast eigens Stühle und Teppiche in das Theater gebracht hatte (Seidensticker 1983: 105). Zu Beginn traten der Theaterdirektor Morita Kanya und der Schauspieler Ichikawa Danjûrô im Frack auf die Bühne und dankten General Grant für die Schenkung eines Bühnenvorhangs. Der Stückeschreiber Kawatake Mokuami (1816-93) hatte eigens für die Vorführung das historische Stück *Gosannen ôshû gunki* (Chronik der drei letzten Kriegsjahre im Norden) verfasst, in dem Mokuami Grant in der Gestalt des japanischen General Minamoto Yoshiie aus dem 11. Jahrhundert auftreten ließ, der erfolgreich einen Aufstand in den Provinzen niederschlagen konnte. Clara Whitney, eine Amerikanerin, die zu den eingelandenen ausländischen Gästen der Aufführung gehörte, schrieb in ihr Tagebuch folgende Anmerkung zu dem Kabuki-Stück: "Yoshiie reorganzied

⁵⁵ Grants Sohn, John Russell Young, führte während der gesamten Reise für eine New Yorker Zeitung Bericht, der später in dem Buch *Around the World with General Grant: a narrative of the visit of General U. S. Grant, ex-President of the United States, to various countries in Europe, Asia, and Africa, in 1877, 1878, 1879, to which are added certain conversations with General Grant on questions connected with American politics and history*. 2 vols. New York: Subscription Book Department, The American News Company, 1879, veröffentlicht wurde.

the army, initiated a new campaign, and by a succession of victories reduced the rebels to submission. The peculiar feature of his triumph was the clemency he displayed towards the vanquished enemy at the moment when their lives and possessions were at his sole disposal, in this particular he was supposed to resemble Grant." (Whitney in Meech-Pekarik 1986: 109). Nach der Pause zollten die Schauspieler General Grant ihre Anerkennung, indem sie in westlicher Kleidung über den *hanamichi* aufzogen, "...clumping in foreign shoes, and formed themselves in a line before the curtain. The actors immediately began a kind of dialogue in voices of different pitches, in which they congratulated themselves upon their good fortune of having so renowned a chief among them and hoped their poor acting had amused him." (Whitney in Meech-Pekarik 1986: 109). Neben der Kabuki-Aufführung gab es noch Tanzdarbietungen von Tänzerinnen und Geishas in Kimonos mit 'stars and stripes'-Muster (Seidensticker 1983: 107).⁵⁶

5.4 Werke mit Toyohara Chikanobu (1838-1912)

Chikanobu wurde unter dem Namen Hashimoto Naoyoshi geboren und nahm als Künstler verschiedene Namen an, wie Hashimoto Chikanobu, Yôshû Chikanobu und Toyohara Chikanobu, letzteren in Anlehnung an seinen Lehrer Toyohara Kunichika. Chikanobus Werk ist reichhaltig und deckt die unterschiedlichsten Genre ab. Vor allem aber ist er für

⁵⁶ Vgl. Meech-Pekarik 1986: Plate 19 und 1987: 109, Abb. 64.

seine Holzschnitte schöner Frauen, insbesondere adeliger Damen, in westlicher Kleidung bekannt (Okamoto 1998: 144).

Neben General Grant und seiner Frau war der Engländer Charles Green Spencer der Ausländer, der während der Meiji-Zeit die größte Aufmerksamkeit der Holzschnittkünstler und Zeitungen auf sich zog. Spencer gründete um 1836 in London die Firma C. G. Spencer and Sons (14 Ringwood Street, Holloway), die Ballons, Fallschirme und andere Flugausrüstung herstellte. Die Spencer Familie konnte auf eine lange Tradition von Ballonartisten von internationalem Ruf zurückblicken, bereits Charles Vater Edward, ein Anwalt aus Barnsbury, stieg regelmäßig mit dem Ballon auf. Obwohl es ein kostenintensiver Zeitvertreib war, florierte das Geschäft von Charles Spencer. Betuchte Leute konnten Ballons bei ihm mieten oder eine Show mit einem Ballonartisten buchen (Landauer 1935: o.P.).

Die ersten Japaner, die Heißluftballons zu Gesicht bekamen, waren Mitglieder der japanischen Gesandtschaft in den USA, die im Jahr 1860 einer Ballondarbietung in Philadelphia beiwohnten. Angeregt von Berichten dieser Reise und nach westlichen Vorlagen, entstanden kurze Zeit später in Japan die ersten Ballondrucke (Landauer 1935: o.P.). Keine zwölf Jahre später wurden die ersten drei Ballons von der japanischen Marine im Tsukiji-Bezirk in Tôkyô in drei Probeläufen gestartet und lösten einen zweiten Boom an Ballonholzschnitten aus.⁵⁷ Zu Beginn der Meiji-Zeit wurden Heißluftballons zunächst '*kikyû*' genannt, später ging man dazu über, sie '*fûsen*' zu nennen (Hayashi 2000: 164).

⁵⁷ Vgl. Okamoto 1998: 97 und 103, Triptychen von Utagawa Yoshitora.

Als Charles Spencer 1890 nach Japan kam und mit seinen Ballons und Fallschirmen in Yokohama und Tôkyô waghalsige Kunststücke vorführte, entfesselte er unter den Japanern eine weitere Welle der Begeisterung für Heißluftballons. Die *Tôkyô Nichinichi shinbun* (Tôkyôter Tageszeitung) kündigte am 14. Oktober 1890 seine Vorführung im Yokohama Park an, und die *Choya*-Zeitung druckte eine Ankündigung der Darbietung im Tôkyôter Ueno Park in ihrer Ausgabe vom 21. November. Ein weiterer Artikel der *Choya*-Zeitung vom 25. November berichtete ausführlich über die Vorstellung, die Spencer am 24. November im Ueno Park in Anwesenheit des Kaisers gegeben hatte (Meiji nyuusu jiten hensan iikai 1983: IV/357-358). "Parachuting from his balloon, Spencer almost hit the royal tent, and injured himself slightly in his efforts to avoid it. He drew huge crowds at Ueno a few days later, and this time landed in a paddy field. An American named Baldwin tried to outdo him in the following month, with arial acrobatics and a threatening smoky balloon." (Seidensticker 1983: 108). Jedoch waren es die akrobatischen Darbietungen von Spencer, die die Japaner begeisterten. Daher schrieb der namhafte Kabuki-Dramatiker Kawatake Mokuami sogar ein Tanztheaterstück (*buyôgeki*) über den Engländer, das am 8.1.1891 im Kabuki-za Theater uraufgeführt wurde und bis zum 11. Februar 1891 lief. Onoe Kikugorô übernahm die Rolle des Spencer. "Coached by a nephew of Fukuzawa Yukichi, he even essayed a speech in English. There was a vogue for balloon candies, balloon bodkins, and, of course balloon prints. Since the Japanese had been launching military balloons for more than a decade, it must have been the parachuting and stunting that so interested people - or perhaps they enjoyed seeing a foreigner in a dangerous

predicament." (Seidensticker 1983:108).

Anlässlich der Uraufführung von Mokuamis Bühnenbearbeitung fertigten Kunichika und sein Schüler Toyohara Chikanobu einen ungewöhnlichen vierteiligen vertikalen Holzschnitt an, der am 8.1.1891 von Fukuda Kumajirô herausgegeben wurde (Abb. Nr. 82). Da Kunichikas Signatur die Schriftzeichen für 'ôju' ('im Auftrag von') vorangestellt sind, verweisen sie eventuell darauf, dass das Kabuki-za Theater diesen Holzschnitt für die Premiere des Stücks in Auftrag gegeben hat. Die oberen beiden Blätter wurden von Chikanobu gestaltet, die unteren beiden von Kunichika. Das oberste Blatt hat *chûban*-Format, die anderen drei sind im *ôban*-Format gedruckt. Der Holzschneider des Mehrblatts war Wada Yûjirô (1857-1905). Das oberste Blatt trägt den Titel *Fûsen kûchû nori tômi no ka* (Mit dem Ballon in den Himmel aufsteigen und in die Ferne blicken). Das zweite Blatt verweist auf die Örtlichkeit der Darbietung und den Ort der Aufführung des Tanzstücks. Die Blätter von Chikanobu zeigen verschiedenen Vorführungen mit Ballon und Fallschirm. Kunichikas Beitrag zeigt die Figur des Schauspielers Kikugorô in der Rolle des Spencer, wie er nonchalant mit der rechten Hand den Fallschirm festhält, während er im Flug mit der linken die Kappe zum Gruß lüftet. Das unterste Blatt präsentiert den Ueno Park mit dem Gebäude des Museums, auf das die von Spencer abgeworfenen Werbeblätter sinken.

Bella C. Landauer, die in ihrem Buch 1935 die erste Zusammenstellung in einer westlichen Sprache zu japanischen Holzschnitten mit Heißluftballons verfasste, schrieb "A further demonstration of the influence yielded by Spencer over actors, as well as on painters, is shown in a Kunichika print. Executed in1891....it shows the actors Kikugoro swinging

from a balloon in imitation of Spencer." (Landauer 1935: o.P.). Landauer bezieht sich hier auf ein vertikales Diptychon Kunichikas mit dem Titel *Fûsennori uwasa no takadono* (Die Sensation von einem hohen Gebäude mit dem Fallschirm abzuspringen) (Abb. Nr. 83), das Sasaki Toyokichi im Januar 1891 publizierte.⁵⁸ Neben diesem Holzschnitt fertigte Kunichika 1891 ein Triptychon mit Spencer an, das auch auf Mokuamis Theaterstück Bezug nimmt. Der Titel des Mehrblatts lautet *Meiji nijûyonnen Kabuki-za haru no kyôgen* (Kyôgen im Frühling 1891 im Kabuki-za) (Abb. Nr. 84).⁵⁹ Ein weiteres und letztes Mal setzte sich Kunichika mit der Spencer-Thematik in der Serie *Baikô hyakushû no uchi* (100 Rollen des Baikô) aus dem Jahr 1894 auseinander. Als eine der Paraderollen des Onoe Kikugorô, dessen Künstlername Baikô war, nahm Kunichika diesen Kabuki-Charakter in dem Blatt *Eikokujin Spensaa* (Der Engländer Spencer, Abb. Nr. 85) auf.

Die verschiedenen Spencer-Drucke Kunichikas zeigen, welchen Einfluss Spencer nicht nur auf die thematische Ausrichtung von Holzschnitten,⁶⁰ sondern auch im Kabuki-Schauspiel hatte.

⁵⁸ Vgl. Kokuritsu gekijô (Hg.), *Kabuki yonhyakunenten*, Ausst.-Kat., 2003: 152, Abb. 158.

⁵⁹ Das Triptychon wird von Onoe Kikugorô als Spencer und den weiteren Figuren des Kabuki-Stücks dominiert. Das linke Blatt zeigt in einem Ausschnitt Kikugorô in der Rolle des Spencer, der über dem Ueno Museum an einem Fallschirm durch die Lüfte gleitet.

⁶⁰ Weitere Drucke mit dergleichen Thematik wurden beispielsweise von Utagawa Kunitaru angefertigt.

5.5 Farbholzschnitte mit Inoue Yasuji (1864-1889)

Inoue Yasuji war ein Schüler von Kobayashi Kiyochika (1847-1915). Von 1884 bis zu seinem Tod benutzt er den Künstlernamen Tankei. Er verstarb recht jung mit 26 Jahren, so dass nicht viele Werke dieses begabten Künstlers überliefert sind. Yasuji ist besonders für seine zahlreichen Ansichten Tôkyôs bekannt, die er ganz im Stil seines Lehrers zeichnete. Yasuji fertigte außerdem Kopien von Holzschnittmotiven der 'Bilder des Lichts' (*kôsen-ga*) seines Lehrers an, in denen er den gleichen stimmungsvollen Stil fortsetzte (Okamoto 1998: 30).

Im Mai 1887 arbeiteten Kunichika und Yasuji für das *ôban*-Triptychon *Uenokôen yori Shinobazu hanabi no yûkei* (Abendliche Ansicht eines Feuerwerks über dem Shinobazu See vom Ueno Park aus gesehen, Abb. Nr. 86) zusammen, das am 12. des Monats von Fukuda Kumajirô publiziert wurde. Der Holzschneider des Werks war Watanabe Yatarô (1850-1912). Kunichikas Signatur '*Toyohara Kunichika hitsu*' mit *toshidama*-Ring ist auf dem rechten Blatt zu sehen und Yasujis '*kei Inoue Tankei hitsu*' auf dem linken Blatt gibt darüber Aufschluss, dass er für die Hintergrundgestaltung des Motivs zuständig war.

Feuerwerk, im Japanischen *hanabi* (wörtlich 'Feuerblume') genannt, wurde um 1543 von China nach Japan importiert. Die ersten vermerkten Feuerwerkdarbietungen gab es in Japan im August 1612 zu Ehren von Tokugawa Ieyasu, als eine englische Gesandtschaft unter John Saris (-1646) Ieyasu einen Brief von König James I. überbrachte, in dem der englische König Ieyasu die Bitte um Aufnahme von Handelsbeziehungen unterbreitete (Saris 1940:

o.P.). Während der Edo-Zeit waren Feuerwerkdarbietungen eine beliebten Attraktion in den Sommermonaten, wie es in vielen Holzschnitten festgehalten wird. Die Ryôgoku-Brücke über den Sumida-Fluss in Edo war eine der Stellen, wo die sogenannten *noryo hanabi*, die 'Abkühlung im Sommer'-Feuerwerke, abgehalten wurden. Die Feuerwerkspektakel waren großangelegte Feste, die viele Städter anzogen, die sich entlang des Flussufers und auf Vergnügungsbooten auf dem Fluss das Ereignis anschauten. Mit der Einfuhr westlicher Technologie in der Meiji-Zeit wurden die Feuerwerke noch raffinierter und farbenfroher. 1874 setzte man sogar spezielle Eisenbahnzüge ein, von denen man die Feuerwerkdarbietungen betrachten konnte (Baten 1995: 108). In Meiji-zeitlichen Holzschnitten sieht man zudem, wie in einem Holzschnitt von Kunichika (Abb. Nr. 87) dargestellt, dass mit den Feuerwerkskörpern Spielzeug in die Luft geschossen wurde. Dies war eine zusätzliche Attraktion und die kleinen Figuren waren beliebte Souvenirs für die Zuschauer (Baten 1995: 107). Kunichika zeigt eine Mischung von westlichen und japanischen Spielsachen: Karpfen, Fugu-Fisch, Daruma, eine japanische Puppe mit *wagasa* wie auch eine Puppe mit westlicher Kleidung und *yôgasa*.⁶¹ Feuerwerksvorführungen waren ein beliebtes Motiv während der gesamten Geschichte des japanischen Farbholzschnitts. Die Feuerwerke in den Sommermonaten zählten zu den Höhepunkten im Kalender der Bewohner Edos und Tôkyôs. Ähnliche Triptychen gibt es auch von Kuniyoshi und Kunichikas Lehrer Kunisada.

⁶¹ Vgl. Holzschnitte von Utagawa Kunitoshi: *Shinobazu no keiba* (Pferderennen am Shinobazu See), aus: *Tôkyô meishô zu* (Berühmte Ansichten Tôkyôs, 1886) und Toyohara Chikanobu: *Ueno Shinobazu daikeiba zu* (Großes Pferderennen am Shinobazu See, 1884) (Baten 1995: 107 und 108).

Im Vordergrund des gemeinschaftlichen Triptychons von Kunichika und Yasuji sind dem Betrachter drei junge Damen zugewandt, die von Kunichika gezeichnet sind. Die hell angeleuchteten Schönheiten mit ihren dezent gemusterten und gefärbten Sommerkimonos bilden einen schönen Kontrast zu der dunkel gehaltenen abendlichen Kulisse des Hintergrunds. Im Mittelgrund sind auf dem rechten Blatt ein lichtdurchfluteter Pavillon zu erkennen und am linken Bildrand ein mit Laternen geschmückter Holzunterstand. In und vor dem erleuchteten Pavillon sind Mitglieder des japanischen Militärs in westlichen Uniformen dargestellt, die dem Shinobazu-See zugewandt das Feuerwerk betrachten. Im Hintergrund sind verschwommen Lichter auf dem gegenüberliegenden Seeufer auszumachen. Das Dunkel des Himmels im mittleren Blatt wird durch Feuerwerk durchbrochen. Der raffinierte Kontrast zwischen dem düsteren Hintergrund und der Helligkeit der Figuren im Vordergrund geben dem Triptychon einen modernen, frischen Charakter, der an die *kôsen-ga* eines Kiyochika und Yasuji erinnern.

Eine ähnliche Szene gibt das Triptychon *Ryôgoku daihanabi yûsuzu no kei* (Großes Feuerwerk an der Ryôgoku-Brücke in der Abendkühle, Abb. Nr. 88) aus dem gleichen Jahr wieder. Diese von Kunichika und Yasuji gemeinsam entworfene Mehrblattkomposition wurde bereits am 25. April 1887 ebenfalls von Fukuda Kumajirô herausgegeben. Auch in diesem Triptychon gestaltete Yasuji den Hintergrund für Kunichikas drei Schönheiten, die den Vordergrund einnehmen. Der kontrastreiche Umgang mit der Farbgebung in Vorder- und Hintergrund lässt auch diesen Holzschnitt sehr modern wirken (Van Rappard-Boon 1990: 27).

5.6 Kreationen mit Utagawa Kunitoshi (1847-1899)

Über den Holzschnittkünstler Kunitoshi ist wenig überliefert. Er wurde unter dem Namen Yamamura Kiyosuke geboren und war ein Schüler von Utagawa Kunisada (1786-1865), Kunisada II. (1823-1880) und Utagawa Kunitsugu (1800-1861). Seine erhaltenen Werke, die aus der Periode zwischen den letzten Jahren der Edo-Zeit und 1896-97 stammen, sind überwiegend *kaika-e* und *meishô-e*, die die berühmten Sehenswürdigkeiten Tôkyôs und die Neuerungen der Meiji-Zeit festhalten (Okamoto 1998: 44).

Die Gemeinschaftsarbeit, die Kunichika mit Kunitoshi 1890 anfertigte, widmet sich abermals in einem Triptychon der Thematik der *hanabi* und wurde zur Feuerwerkssaison im Juli 1890 von Ishii Rokunosuke unter dem Titel *Sumidagawa kaika hanabi* (Feuerwerk Erleuchten am Sumida-Fluss, Abb. Nr. 89) verlegt. Kunichika übernahm in dieser Mehrblattkomposition den Großteil der Gestaltung, während Kunitoshi allein für die Umsetzung des Feuerwerks verantwortlich zeichnet, was aus dem Zusatz zu seiner Signatur am linken Bildrand '*hanabi Kunitoshi hitsu*' ('Feuerwerk aus der Feder von Kunitoshi') hervorgeht. Kunichika wählte erneut Schönheiten als Vordergrundmotiv aus, jedoch handelt es sich diesmal um sechs Kabuki-Schauspieler in *onnagata*-Posen. Allerdings werden die Mimen nicht in authentischen Kabuki-Rollen präsentiert, sondern als Geishas aus verschiedenen Geisha-Häusern und Restaurants. Auf dem rechten Blatt sind Onoe Kikugorô als Okiku aus dem Takikashihaya und Nakamura Shikan als Ogan aus dem Ibishiya abgebildet. Das mittlere Blatt zeigt Nakamura Fukusuke als Fukumatsu aus dem

Suzumeya und Ichikawa Danjûrô als Shôko aus dem Naritaya. Das linke Blatt porträtiert Sawamura Haranosuke als Ogen aus dem Kinokuniya und Ichikawa Sadanji als Oukin aus dem Tsutaya. Von der Veranda eines Restaurants betrachten die sechs 'Geishas' in ihren reich dekorierten Sommerkimonos das Feuerwerk am Sumida-Fluss. Wie bei den beiden zuvor besprochenen Triptychen mit Inoue Yasuji wendet Kunichika in diesem Farbholzschnitt auch den *kôsen-ga*-Effekt an. Durch die in einem extrem hellen Ton gestaltete Haut der Schönheiten ist der Kontrast zwischen Vordergrund und Hintergrund hier noch verstärkt. Weder Attribute oder Kleidung der Schönheiten noch die Hintergrundszenen verweisen auf die *kaika*-Thematik. Allein der Titel *Sumidagawa kaika hanabi* stellt einen Bezug zum *kaika*-Thema her. Das Jahr der Publikation dieses Triptychons fällt allerdings nicht mehr in die eigentliche Phase, die man mit *bunmei kaika* assoziiert. In den 1880er Jahren ebte nämlich die Begeisterung für die Bewegung langsam ab, da man der Verwestlichung überdrüssig geworden war bzw. die westlichen Elemente keine Neuheiten mehr darstellten, sondern im japanischen Alltag internalisiert waren. Das Titelwort '*kaika*' spielt zwar durch seine Schreibweise auf den Meiji-zeitlichen Slogan '*bunmei kaika*' an, aber in diesem Titel erlauben sich die Künstler ein Wortspiel mit dem Begriff. In diesem Druck hat das Wort nicht den Tenor von 'aufgeklärt sein', sondern von 'erleuchtet sein', und zwar nicht im übertragenen Sinn, sondern hat buchstäblich die Bedeutung von 'Erleuchtung durch den Lichtstrahl' oder 'Erleuchtung durch das Feuerwerk'. Zum einen werden die sechs modischen *onnagata*-Mimen von einer außerhalb der Szene befindlichen Lichtquelle angestrahlt und zum anderen wird die Flussszenerie durch das

Feuerwerk erhellt. Das Wortspiel könnte als unterschwellige Kritik Kunichikas an der *bunmei kaika*-Phase gedeutet werden.

Das Triptychon gehört zur Gattung der *mitate-e* (Bilder der Anspielung). Durch die fiktiven Partien der dargestellten Kabuki-Mimen, die sonst in dieser Zusammenstellung nie in einem Stück aufgetreten sind, wird der Druck zu diesem Holzschnitttyp gezählt. Ein weiteres Merkmal der *mitate-e* zeigt sich in der Präsentation eines traditionellen Farbholzschnitt-Themas, wie des Sommerfeuerwerks oder der sich amüsierenden Geishas, in einem kontemporären Kontext. Durch den Meiji-zeitlichen *kôsen-ga*-Effekt und die *kaika*-Anspielung des Titels, kreieren die Künstler eine moderne, zeitgenössische Szenerie.

6. Die Serie *Kaika nijûshikô* (24 Moden der Aufklärung) mit Hayakawa Shôzan (1850-1892)

Die Serie *Kaika nijûshikô* (24 Moden der Aufklärung oder auch 24 Neuheiten der Aufklärung) wird in diesem Kapitel gesondert behandelt, da sie Kunichikas Umgang mit der *kaika*-Thematik besonders prägnant reflektiert. Das Titelwort '*kaika*' nimmt deutlich Bezug auf den Slogan der frühen Meiji-Zeit *bunmei kaika* (Zivilisation und Aufklärung) und soll der Serie eine aktuelle Note geben. Denn das zweite Wort des Titels '*nijûshikô*' ist eine Allusion auf die alte, konfuzianische Geschichte der *24 Aufzeichnungen über die Kindespflicht*, die auf dem chinesischen Text *Ershisizhang Xiaoxinglu* (jap. *Nijûshishô Kôkôroku*) von Guo Jujing (1260–1368, jap. Kaku Kyokei) aus der Yüan-Dynastie (1279-1368) basiert (Ozumi 1883: o.P.).

Die *Geschichten über kindliche Pietät gegenüber Älteren* waren ein beliebtes Thema sowohl in der chinesischen Malerei der Ming- (1368-1644) und Qing-Zeit (1644-1911) als auch ab dem 16. Jahrhundert in der japanischen Kunst. Das Thema der kindlichen Liebe zu den Eltern wurde auch in den *Nara-ehon* (Nara Bilderbücher) aufgegriffen. Japanische Versionen der didaktischen Geschichte wurden verfasst als japanische Vorbilder kindlicher Pietät. In der Kunst dienten jedoch überwiegend die chinesischen Charaktere der textlichen Urversion als Vorbild. Die Erzählungen wurden zum Beispiel in Werken der Maler der Kanô-Schule umgesetzt.⁶²

⁶² Von Kanô Eitoku (1543-1590) im Tempel Nanzen-ji, Kyôto, von Kanô Sanraku (1559-1635) im Boston Museum of Arts und von Kanô Motonobu (1476-1559) im Indianapolis Museum of Art.

In der Holzschnittkunst wurde das Thema von den verschiedensten Künstlern aufgegriffen und entwickelte sich zu einem eigenen kleinen Genre. Häufig ist das Sujet im Holzschnitttyp der Gleichnis-Bilder (*mitate-e*) zu finden (Neighbour Parent 2005: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/n/nijuushikou.htm>).⁶³

Zielgruppe der *nijûshikô*-Serien waren vor allem junge Frauen und Bräute, für die die moralisierenden Bilder erzieherischen Wert haben sollten, damit sie später für die Betreuung und Versorgung der Eltern oder Schwiegereltern entsprechend vorbereitet waren. Ein weiterer Grund der Publikation waren die in regelmäßigen Abständen vom Tokugawa-Shôgunat herausgegebenen Edikte, in denen konfuzianische Loyalität und Disziplin propagiert wurden. Die Verleger, die sich gelegentlich vom Shôgunat und Zensuramt durch Direktiven dieser Art unter Druck gesetzt fühlten, benutzten die *nijûshikô*-Publikationen als symbolische Geste der Unterstützung (Ujlaki 1997: 45), um die offiziellen Stellen wohlwollend zu stimmen. Aufgrund ihrer didaktischen Intention haben die *nijûshikô*-Drucke einen ganz eigenen Charakter und Stil. Im Vergleich zu den Darstellungen von Schauspielern und Kurtisanen ist ihnen eine ruhige, zurückhaltende Stimmung eigen. Die Landschaftsdarstellungen weisen häufig chinesische oder sogar europäische Einflüsse auf, indem "foreignness is further accentuated by the application of a polishing (and sometimes a brown glaze finish) over the print, giving each sheet of paper the actual feel of a European artwork." (Ujlaki 1997:46).

Neben Suzuki Harunobu (1724-1770) gestalteten Utagawa Kuniyoshi (1798-1861) und

⁶³ Vgl. auch Lane 1978: 308.

Utagawa Kunisada (1786-1865) Serien zur *nijûshikô*-Thematik. Kuniyoshi schuf folgende Serien: *Nijûshikô* (24 Vorbilder der Kindespflicht, 1843-1846), *Nijûshikô kagami* (Spiegel der 24 Vorbilder der Kindespflicht, 1844-1846), *Nijûshikô* (24 chinesische Vorbilder der Kindespflicht, um 1848). Im Jahr 1840 gab Kunichikas Lehrer Kunisada die Folge *Mitate nijûshikô* (24 Vorbilder der Kindespflicht im Vergleich) heraus und 1863 die Serie mit dem Titel *Nijûshikô imayo bijin* (Aktuelle Schönheiten und 24 Vorbilder der Kindespflicht). Eine Serie von Kunichika aus dem Jahr 1868 (Meiji 1) trägt den Titel *Haiyû nijûshikô* (Schauspieler und 24 Vorbilder der Kindespflicht). Von Kunichikas Zeitgenossen Yoshitoshi existiert ebenfalls eine Serie mit der *nijûshikô*-Thematik aus dem Jahr 1892.⁶⁴ Kunichikas Schüler Toyohara Chikanobu fertigte 1890 die *bijin-ga*-Serie *Nijûshikô mitate gagô* (Set der 24 Vorbilder der Kindespflicht als Gleichnis-Bilder) an. Chikanobu arbeitete mit einem Bildeinsatz, der die historischen 24 Vorbilder porträtiert, während das Hauptbild Meiji-zeitliche Schönheiten wiedergibt.

Die *Geschichten über kindliche Pietät gegenüber Älteren* wurden auch für das Kabuki adaptiert. Der Autor Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) verfasste mit zwei weiteren Autoren das Kabuki-Stück *Honcho nijûshikô* (24 Modelle der Kindespflicht), das im Jahr 1766 in Ôsaka in der Originalfassung in fünf Akten uraufgeführt wurde, von denen heute nur zwei überliefert sind.⁶⁵

Die hier vorgestellte Serie *Kaika nijûshikô* ist eine Gemeinschaftsproduktion von Kunichika und dem Künstler Hayakawa Shôzan (1850-1892). Leider existieren kaum

⁶⁴ Die Serie befindet sich in der Sammlung der Nationalen Parlamentsbibliothek in Tôkyô.

⁶⁵ Vgl. Herwig 2005: Kapitel 20, Filial piety and the secret books of strategy - Honchô nijûshikô.

Dokumente über die Künstlerperson Shôzan. Nach Angaben des *Genshoku Ukiyo-e daihyakka jiten* war er ein Schüler von Kawanabe Kyôsei (Genshoku Ukiyo-e daihyakka jiten 1982: 2/139) Die vorhandenen Werke von Shôzan zeigen⁶⁶, dass er vornehmlich Drucke mit historischer Thematik (*rekishi-e*) und Kriegsdrucke (*sensô-e*) anfertigte, die überwiegend aus dem Jahr 1877 stammen, wie auch die Serie *Kaika nijûshikô*. Shôzans Künstlername lautete Shôgetsu.

Die Folge *Kaika nijûshikô* besteht aus 24 Blättern im *ôban*-Format (großes Format, ca. 39x26 cm), die den gleichen Bildaufbau aufweisen, mit einem Hauptbild von Kunichika und einem kleinen Bildeinsatz (*koma-e*) von Shôzan, im linken oder rechten oberen Bildbereich. Haupt- und Nebenillustration sind vor einen roten Hintergrund gesetzt, der von einem schmalen, schwarzen Rand eingefasst wird. Aufgrund des dominierenden Rottons könnte man die Serie auch als ein Beispiel der Rot-Bilder (*aka-e*) einordnen. Die äußere Umrandung der Drucke zeigt eine Kolorierung in gelbgold mit goldfarbenen Sprenkeln.

Der Serientitel *Kaika nijûshikô* ist jeweils am rechten Bildrand des Einschubbildes in einer rechteckigen Titeltartusche eingefügt. Der Stil der japanischen Schriftzeichen (*kanji*) im Titel ist die gedruckte Quadratversion. Unterhalb des Serientitels ist in derselben Kartusche der jeweilige Blatttitel angegeben, der sowohl das Thema des Einschubbildes reflektiert, als auch indirekt auf das Hauptbild Bezug nimmt. Der *kanji*-Stil der Blatttitel ist semi-kursiv ausgeführt. Dabei sind einige Titel in Schriftzeichen, andere in der Silbenschrift *hiragana* wiedergegeben. Der Hintergrund der Titeltartusche ist generell weiß gehalten, wobei

⁶⁶ Drei Triptychen befinden sich in der Sammlung der Bibliothek der Waseda Universität. Es sind sogenannte *sensô-e* (Kriegsholzschnitte) aus dem Jahr 1877. Zwei weitere Werke befinden sich in der Sammlung der Tôkyôter Universität für Wirtschaftswissenschaften (*Tôkyô keizai daigaku*).

Farbbänder in blau, rot, violett oder grün vom oberen und unteren Kartuschenrand in die weißen Partien hinein verlaufen.

Die Serie *24 Moden der Aufklärung* wurde im Januar 1877 von den beiden Verlegern Takegawa Seikichi und Kobayashi Tetsujirô publiziert, die auch bei weiteren Projekten mit Kunichika zusammenarbeiteten.⁶⁷ Die Verlegernamen, denen in einigen Fällen das Wort *shuppanjin* (Verleger) vorangestellt ist, sowie die Adressen der Verlagshäuser befinden sich bei allen Drucken der Serie in einer rechteckigen Kartusche in der unteren linken goldfarbenen Bildumrandung. Oberhalb der Verlegerkartusche ist die Datumskartusche eingefügt. Der Tag der Drucklegung variiert von Blatt zu Blatt, 8 Drucke wurden am 20.1.1877 herausgegeben, 3 am 25.1. und 13 Blätter am 29. Januar 1877 (Meiji 10). Unterhalb der Verlegerangabe wurde die Künstlerkartusche gedruckt. Als Künstlernamen (*gakô*) gibt Kunichika seinen Geburtsnamen Arakawa Yasohachi an, mit seiner Wohnadresse in Ueno (Uenomachi 1-chôme 23 banchi). Auf den von Kobayashi edierten Blättern sind Kunichikas Angaben die Schriftzeichen für *gakô* vorangestellt. Wie bereits erwähnt, mussten ab 1875 anstelle der Zensurstempel alle Druckerzeugnisse die Verleger- und Künstleradressen aufweisen.

Im Übrigen tragen alle Blätter die Künstler-Signatur '*Toyohara Kunichika hitsu*' ('aus der Feder von Toyohara Kunichika'). Die rechteckige Signaturkartusche befindet sich bei allen Blättern in der rechten unteren Bildumrandung. Bei 17 Blättern ist zudem das rote

⁶⁷ Beispielsweise wurde die 1884 von Kunichika gestaltete Folge *Genji gojûyôjô* (54 moderne Gefühle) von Takegawa verlegt und die Kunichika-Serie *Kaika ninjô kagami* (Spiegel blühender Sitten und Bräuche) aus dem Jahr 1878 hat Kobayashi herausgegeben.

toshidama-Siegel⁶⁸ der Utagawa-Schule in der Signatur-Kartusche unterhalb der Signatur hinzugefügt. Die von Kobayashi verlegten Blätter zeigen alle, bis auf zwei Blätter (Nr. 6 und 24), die Signatur von Hayakawa Shôzan in den Einschubbildern, die sich aus den beiden Schriftzeichen für '*Shôzan*' zusammensetzt. Shôzans Signatur ist nicht in eine Kartusche gefasst, sondern an unterschiedlichen Stellen in seine Kompositionen eingefügt. Die Namen der Drucker der Reihe werden nicht genannt, die Drucke aber, für die Takegawa verantwortlich zeichnet, weisen die Schriftzeichen '*horikô gin*' (geschnitten von oder Schnitzer Gin) in einer Kartusche auf, die unterhalb der Künstlerkartusche eingefügt ist. Dies ist ein Hinweis auf den Holzstockschnneider Asai Ginjirô (1844-94), der für das Asai-Studio tätig war und regelmäßig für Kunichika Entwürfe umgesetzt hat.⁶⁹

Die Blätter des Sets sind durchnummeriert, wobei die japanischen Nummern oberhalb der Künstler- oder Verlegerkartusche in einer runden Kartusche in die linke oder rechte äußere Seitenumrandung eingefügt wurden. Die Blätter mit gerader Nummerierung sind von Kobayashi herausgegeben, die mit ungerader von Takegawa, dessen Verlagshaus Sawamura hieß. Da vereinzelte Drucke schlecht zugeschnitten wurden, sind nicht bei allen Blättern alle Angaben wie Verlegeradressen, Kunichikas Signatur-Kartusche oder die Durchnummerierung der Blätter zu erkennen.

Kunichikas Hauptbild stellt verschiedene Meiji-zeitliche Kabuki-Schauspieler in ihren Rollen im Format des Halbfiguren-Porträts (*hanshin-e*) im typischen 3/4 Profil dar. Die

⁶⁸ Das *toshidama*-Siegel ist ein rundes Siegel, das von Toyokuni I. eingeführt wurde, *toshi* bedeutet Jahr und *dama* heißt Kreis. Es wurde von fast allen Utagawa-Künstlern benutzt.

⁶⁹ Für die Kunichika-Serien *Kaika sanjûroku kaiseki* (36 moderne Restaurants, 1878) und *Genji gojûyôjô* (54 moderne Gefühle, 1884) war Ginjirô beispielsweise tätig.

porträtierten Mimen sind (mit ihren Lebensdaten und der Häufigkeit ihres Auftretens in dieser Serie): Ichikawa Sadanji I. (1842-1904, 3x), Ichikawa Danjûrô IX. (1838-1903, 4x), Nakamura Shikan IV. (4), Bandô Hikosaburô V. (1832-1877, 2x), Onoe Kikugorô V. (1844-1903, 4x), Sawamura Tosshô II. (1838-1886, 3x) und Iwai Hanshirô VIII. (1829- 1882, 4x). Ichikawa Danjûrô IX., Onoe Kikugorô V. und Ichikawa Sadanji I., sind das berühmte Meiji-Trio '*Dan-kiku-sa*', die Stars, die die Kabuki-Welt während der Meiji-Zeit dominierten. Eine Aufstellung der Schauspieler und ihrer jeweiligen Rollen erfolgt weiter unten im Kapitel. Das Einschubbild von Shôzan zeigt verschiedene Szenen, die man mit der *bunmei kaika*-Bewegung assoziierte. Das jeweilige Thema des *koma-e* wird mit einer Titelaufschrift genau bezeichnet und liefert auch den allgemeinen Titel des Blattes. Serientitel, Blattbezeichnung, Thematik und Farbgebung geben der Reihe ein unverkennbar Meiji-zeitliches Flair. Der Aufbau der Serie erinnert an die oben erwähnte Serie von Kunisada auf dem Jahr 1863. Kunisada paarte verschiedene Schönheiten jener Zeit im Hauptbild mit Einschubbildern, die unterschiedliche Arten der Vergnügung, wie Theater, Muschelspiel, Fischen, Blütenschau und dergleichen zeigen. Begleitet werden die *koma-e* von Gedichten. Die Zusammenstellung und Auswahl der Sujets, in Kombination mit den Gedichten, geben dem Kunisada-Set einen typischen Edo-zeitlichen Charakter. In seiner 1891 gestalteten Serie *Meiji nijûshikô*⁷⁰ besann sich Kunichika wieder auf seine Wurzeln, denn die Schauspielerporträts der Hauptillustration und die Attribute in den Einschubbildern zeigen eine traditionellere Gestaltung und nehmen auf das Kabuki-Stück

⁷⁰ Vgl. Enpaku-Sammlung, Inv.Nr. 100-5478.

Honchô nijûshikô Bezug.

Das bei Holzschnittserien vorangestellte, häufig aufwendig dekorierte Titelblatt, das in Form einer Inhaltsangabe alle Titel des Sets auflistet, ist für Kunichikas Serie nicht bekannt. Leider existieren auch keine Hintergrundinformationen zur Entstehung der Serie, das heißt, es ist nicht eindeutig zu klären, wer die initiale Idee zur Produktion dieses Sets gehabt hat. Zumeist gingen die Aufträge mit einer konkreten thematischen Vorstellung von den Verlegern an die Künstler. Dass zwei Verleger an einer Serie beteiligt waren, ist nicht ungewöhnlich, beispielsweise wurden die beiden Schauspieler-Folgen von Kunichika *Ichikawa Danjûrô engei hyakuban* (100 Rollen des Ichikawa Danjûrô, 1894) und *Baikô hyakushu no uchi* (Hundert Rollen des Baikô, 1893), von den Verlegern Fukuda Kumajirô und Gusokuya Kahei gemeinsam herausgegeben. Die Auflagenstärke der *nijûshikô*-Serie, in der sie von den beiden Verlegern publiziert wurde, ist nicht bekannt, wie auch der genaue Verkaufspreis der einzelnen Blätter.

Da es keine Dokumente über die Beziehung zwischen Kunichika und Shôzan gibt, kann man nur spekulieren, warum diese beiden Künstler mit dem Entwurf der Folge beauftragt wurden. Weitere Gemeinschaftsdrucke dieser beiden Holzschnittsdesigner sind nicht bekannt. Kunichika, als der bekanntere und populärere Künstler, könnte dem unbekannteren Holzschnittsdesigner Shôzan mit einer Gemeinschaftsarbeit zu größerer Präsenz verholfen haben.

Den beiden Verlegern bzw. den beiden Künstlern ist es mit dieser Serie gelungen, zwei aktuelle, populäre Sujets zu vereinen: geschätzte Kabuki-Schauspieler jener Zeit und

beliebte *bunmei kaika*-Elemente. Damit war den Herausgebern, zusammen mit einem angesagten Künstlernamen wie Kunichika, ein guter Absatz der Blätter garantiert. Mit der Kombination von *kaika*- und *nijûshikô*-Thematik verfolgten die Verleger natürlich auch eine Intention, denn so, wie sie sich in der Edo-Zeit dem Shôgunat und Zensuramt kooperativ zeigen wollten, unterstützten sie mit Drucken dieser Art die von der Meiji-Regierung propagierte Verwestlichung. Der Titel mit seinem didaktischen Unterton ist ein Synonym für die erste Bürgerpflicht der frühen Meiji-Periode: sich aufgeklärt und zivilisiert zu geben.

Bei näherer Betrachtung von Kunichikas Set *24 Moden der Aufklärung* wird zwischen der abgebildeten Kabuki-Figur und dem *koma-e* ein inhaltliches bzw. thematisches Zusammenspiel deutlich. Aufgrund der Anspielung gehört diese *nijûshikô*-Serie zur Gattung der *mitate-e* (Bilder der Anspielung oder Gleichnis-Bilder)⁷¹. In den vergangenen Jahren hat es immer wieder Diskussionen über die Terminologie des Begriffs 'mitate' gegeben und unterschiedliche Übersetzungen sorgten für Verwirrung. Die in westlichen Sprachen zumeist verwendete Übersetzung für 'mitate' ist 'Parodie' und für 'mitate-e' 'Parodie-Bilder'. Das westliche Verständnis von Parodie trifft den japanischen Begriff allerdings nicht genau und kann daher bei der Deutung der *mitate*-Holzschnitte zu Missverständnissen führen, da kein reines Imitieren oder Verspotten einer Handlung intendiert wird.

Kobayashi Tadashi gibt folgende Beschreibung für *mitate-e*: "...a picture in which one

⁷¹ Die Autorin dankt Alfred Haft (PhD SOAS 2005 *A Study of Mitate in the Edo Period (1600-1868)*) für seine Anregungen zum Thema *mitate-e*.

anticipates a remarkable transfiguration of an old artwork and the witty transformation of classical aesthetics into contemporary vogue." (Kobayashi 1993: 85). Weiterhin führt Kobayashi aus, dass *mitate-e* "...allowed a lighter, almost iconoclastic approach to the classics by bringing them into the immediate reality of the present", damit wurden sie "readily familiar to the viewer..." (Kobayashi 1993: 85). Timothy Clark beschreibt *mitate-e* als ein "transformational genre of pictures" innerhalb der Ukiyo-e, die zum einen "...fed off each other not ancient culture" und zum anderen "seem to rework classical imagery in an up-to-date manner" (Clark 1997: 8). Allgemein präsentieren *mitate*-Drucke metaphorische, häufig spielerisch geschickte Verknüpfungen und Vergleiche, beispielsweise zwischen zeitgenössischen und historischen Themen oder zwischen Sujets, die ohne jeglichen Bezug scheinen, die durch ihre Gegenüberstellung aber phantasievolle, parallele, mehrschichtige Bedeutungsebenen hervorbringen. Die spielerisch piktografische Umsetzung in den *mitate-e* hat Parallelen zu der bildsprachlichen Technik des *haiku*- und *haiga*-Genre, in dem sie ihren Ursprung haben. Im Bereich der Schauspielerporträts diente die Präsentation als *mitate-e* dazu, Mimen in Rollen zu porträtieren, die sie nie gespielt hatten oder Schauspieler in Gruppierungen zu präsentieren, in denen sie nie gemeinsam aufgetreten sind. Weiterhin wurden *yakusha-e* als *mitate* konzipiert, wenn die Posen und Attribute des Mimen nicht in Bezug zu dem eigentlichen Charakter des Kabuki-Stücks standen.

Nachfolgend sind tabellarisch die japanischen Titel der 24 Blätter der Kunichika-Serie mit ihrer deutschen Übersetzung angefügt, wie auch die Namen der dargestellten Schauspieler mit der Rollenbezeichnung der Kabuki-Gestalt (siehe Abb. Nr. 90 a-x).

1. <i>Ushi</i>	Rind	Ichikawa Sandanji I. als Ichihara Oniwakamaru
2. <i>Jôki</i>	Dampf	Ichikawa Danjûrô IX. als Kezori Kuemon
3. <i>Denshin</i>	Telegrafmast	Nakamura Shikan IV. als Ichikawa Goeimon
(4.) <i>Isu</i>	Stuhl	Nakamura Shikan IV. als Nozarashi Gosuke
5. <i>Yûbin</i>	Post	Bandô Hikosaburô V. als Yaegiri
6. <i>Meganebashi</i>	Doppelbogenbrücke	Ichikawa Danjûrô IX. als Shakkyô
7. <i>Gasutô</i>	Gaslaterne	Onoe Kikugorô V. Shirai Gonpachi
8. <i>Seiyô doko</i>	westlicher Friseur	Sawamura Tosshô II. als Akechi Mitsuhide <i>tsuma</i> Misao
9. <i>Kutsu</i>	Schuhe	Sawamura Tosshô II. als Kan no Chôryû
10. <i>Jinirikisha</i>	Rikscha	Iwai Hanshirô VIII. als Terute <i>hime</i>
11. <i>Tenchô setsu no hata</i>		Beflaggung zum Geburtstag des Kaisers Onoe Kikugorô V. als Wakana <i>hime</i>
12. <i>Onsen</i>	heisse Quelle	Sawamura Tosshô II. als Oguri Hangan
13. <i>Shashin</i>	Fotografie	Nakamura Shikan IV. als Urashima Tarô
14. <i>Kômorigasa</i>	westl. Schirm	Ichikawa Sandanji I. als Akatsuki Hoshigorô
15. <i>Sekken</i>	Seife	Iwai Hanshirô VIII. als Arai Komachi
(16.) <i>Gakkô</i>	Schule	Bandô Hikosaburô V. als Sugawara no Michizane
17. <i>Shinbun</i>	Zeitung	Onoe Kikugorô V. als Gosho no Gorozô
18. <i>Kazashiki</i>	Freudenhaus	Iwai Hanshirô VIII. als Katsuragi
19. <i>Basha</i>	Kutsche	Ichikawa Sandanji I. als Fukakusa <i>no shôshô</i>
(20.) <i>Shappo</i>	Hut	Nakamura Shikan IV. als Yaegaki <i>hime</i>
21. <i>Shokutô</i>	Pumpe	Iwai Hanshirô VIII. Yaoya Ôshichi
22. <i>Tokei</i>	Uhr	Onoe Kikugorô V. als Iwafuji
23. <i>Kandankei</i>	Thermometer	Ichikawa Danjûrô IX. als Minamoto no Yoshitsune
(24.) <i>Kame</i>	westlicher Hund	Ichikawa Danjûrô IX. als Satomi Yoshisane

Wie bereits oben erwähnt, wurden einige Drucke des Sets beschnitten, so dass aufgedruckte Angaben fehlen. Bei den Blättern mit den Titeln: *Isu* (Stuhl, Nr. 4). *Gakkô* (Schule, Nr. 16), *Shappo* (Hut, Nr. 20) und *Kame* (westlicher Hund, Nr. 24) war keine Nummerierung

erkennbar bzw. lesbar. Bei Nr. 4 ist nur der äußere linke Rand der runden Kartusche zu sehen, bei Nr. 16 ist der Druck zu schwach und bei Blatt Nr. 20 und 24 ist gar kein Hinweis auf eine Zahl zu erkennen. Die Autorin hat sich die Freiheit genommen, die vier Blätter mit den verbliebenen Nummern zu versehen und in die Serie einzusortieren. Die vier Drucke, die ursprünglich keine Nummer trugen, sind daher in der obigen Aufstellung in Klammern gesetzt.

Die in diesem Set dargestellten Kabuki-Charaktere korrespondieren generell nicht mit den Originalfiguren der *nijûshikô*-Geschichte, weder mit der chinesischen noch der japanischen Version. Ferner unterscheiden sie sich, bis auf die Rolle der Prinzessin Yaegaki in Blatt 20 (*Shappo* – Hut), von denen, die in dem oben erwähnten Theaterstück von Chikamatsu Monzaemon auftreten. Kunichika hat neue Figuren der Kabuki-Bühne für diese Serie ausgewählt, deren Namen oder Rollen einen Bezug zu den jeweiligen Themen des *bunmei kaika*-Motivs von Shôzan aufbauen. Die Kabuki-Charaktere haben keine direkte Vorbildfunktion im Format der Gestalten aus den *nijûshikô*-Erzählungen.

Eine Untersuchung der *koma-e*- Sujets verdeutlicht eine ungewöhnliche wie auch vielfältige Auswahl an Themenbereichen. Neben technischen Innovationen (Gaslaterne, Fotografie, Uhr), wurden Neuerungen in der Sparte Kleidung und Kosmetik (Schuhe, westlicher Schirm, Hut, westlicher Frisör und Seife) illustriert sowie neue Fortbewegungsmittel (Pferdekutsche, Rikscha) und neuartige Elemente der Innen- (Stuhl) und Außenarchitektur (Doppelbogenbrücke) vorgestellt. Die nähere Betrachtung der *koma-e* zeigt jedoch, dass sie nicht alle typische *bunmei kaika*-Motive reflektieren. Beispielsweise stellen die Drucke mit

den Sujets *Onsen* (heiße Quellen), *Kazashiki* (Freudenhaus), *Kandankei* (Thermometer) oder *Shokutô* (Wasserpumpe) keine Neuheiten der Meiji-Zeit dar, sondern diese Bereiche erfuhren in jener Phase Veränderungen bzw. Verbesserungen. Andererseits wurden Themen aufgenommen, die ausgesprochene Symbole der *bunmei kaika*-Phase waren: *Ushi* (Rind), *Denshin* (Telegrafmast), *Gasutô* (Gaslaterne), oder *Shashin* (Foto). Prägnante *kaika*-Motive wie Eisenbahn (*densha*) und Backsteingebäude (*renga*) wurden hingegen nicht integriert. Die Zusammenstellung der Sujets illustriert allerdings sehr anschaulich die öffentliche und private Seite der *bunmei kaika*-Phase. Die Blätter 'Telegrafmast' (6.3), 'Beflagung zum Geburtstag des Kaisers' (6.11) und 'Schule' (6.16), stehen für die von offizieller Ebene initiierte 'Aufklärung', wobei die Drucke mit den Titeln wie 'Schuh' (6.9), 'Seife' (6.15) und 'Hund' (6.24) eher den private Blickwinkel der 'Zivilisation' symbolisieren. Zwar fällt die Herausgabe der Serie in die Blütezeit der *bunmei kaika*-Phase, in der, wie bereits erwähnt, Drucke mit erzieherischer Intention von offizieller Seite angeregt und gefördert wurden. Und obwohl man die Serie hinsichtlich ihres Titels zum Genre der *nijûshikô*-Drucke zählen würde, ist es fraglich, ob die Serie in der Tat als didaktische Unterweisung für die Käufer intendiert war, sich 'aufgeklärt' und 'westlich' zu geben. Auch wenn der Titel das Wort '*kaika*' führt, tritt der *kaika*-Bezug durch die dominierenden Schauspielerporträts visuell in den Hintergrund.

Aufgrund der Illustrationsweise der Schauspielerbildnisse und Einschubbilder, verglichen mit dem Stil der politisch-satirischen Drucke (*fûshiga*) eines Kawanabe Kyôsai oder der komischen Drucke (*giga*) eines Shôsai Ikkei, ist die Intention einer Satire bzw. Karikatur

auf die *bunmei kaika*-Phase auszuschließen. Die Darstellungsart und die Präsentation der Motive akzentuieren, dass der *mitate*-Aspekt des Sets die größere Gewichtung in der Interpretation der Serie hat. Im Fall von Kunichikas *nijûshikô*-Serie trifft die Umschreibung von 'Bilder der Anspielung' für *mitate-e* am besten zu. Hier treffen historische und zeitgenössische Themen zusammen, in "absurd comparisons between unrelated things", die für den Betrachter aufgrund ihrer nicht immer ganz evidenten Verbindung "brain-teasing collisions" (Clark 1997: 10) darstellen. Kunichika geht aber nicht so weit, dass er die traditionellen Kabuki-Charaktere, wie Clark es ausdrückt "rework classical imagery in an up-to-date manner" und sie mit *kaika*-Accessoires ausstattet, sondern er illustriert die Mimen in klassischer Weise. Allein ihre Rollen bauen die Verbindung zum *kaika*-Motiv auf. Wie bei den schon besprochenen Gemeinschaftsarbeiten mit Kyôsai, Yasuji, Kunitoshi, Kunimasa und Chikanobu, wird auch in dieser Serie deutlich, dass Kunichika den Part in der Kollaboration übernimmt, den er am besten beherrscht: die Darstellung von Schauspielern.

Da Kunichika und Shôzan angesichts ihrer Bild-Repertoire nicht gerade als ausgesprochene *bunmei kaika*-Befürworter einzuordnen sind, liegt der Grund für die Produktion der Serie zum einen in der 'offiziellen' Notwendigkeit dieser Phase, Drucke mit dieser Thematik herauszugeben und zum anderen an der großen Nachfrage und dem immensen Interesse der Käufer, Blätter mit dieser Motivik zu besitzen. Der Verkaufsaspekt war für die beiden Verleger Kobayashi und Takegawa ausschlaggebend, diese beiden Künstler für eine Produktion dieser Art zu engagieren.

In den folgenden Kapiteln wird die Verbindung der porträtierten Schauspieler Kunichikas und der von Shôzan gestalteten *koma-e* näher beleuchtet.

Die gezeigten Blätter der Serie (Abb. Nr. 90 a-x) stammen aus der Sammlung des Tsubouchi Theatermuseums der Waseda Universität in Tôkyô.

6.1 *Ushi* - Rind

Ichikawa Sadanji I. als Ichihara Oniwakamaru

Das Hauptbild zeigt den Schauspieler Ichikawa Sadanji I. in der Rolle des Ichihara Oniwakamaru, der ursprüngliche Name des legendären Kriegermönchs Benkei (1155-1189). Benkei ist das Sinnbild eines starken Helden mit übernatürlichen Kräften, einem großen Herz und Loyalität gegenüber seinem Herrn Yoshitsune (1159-1189), dem Führer des Minamoto-Clans. Oniwakamaru hat ein Rind geschultert, das er mit der linken Hand festhält, seine Rechte umfasst ein Schwert. Das Rind ist zwar recht naturgetreu wiedergegeben, seine Proportionen entsprechen aber eher denen eines Wildschweins. Das Rind ist gleichzeitig eine Anspielung auf den legendären Kindheitsnamen von Yoshitsune, *Ushiwakamaru*. Das Einschubbild von Shôzan illustriert einen Rindfleischladen. Auf dem Geschäftsschild sind, neben dem Namen und dem Schriftzeichen für Rind '*ushi*', auch die Schriftzeichen '*kankyû gyû*' verzeichnet, die auf die Regierungslizenz verweisen, die für den Verkauf von Rindfleisch nötig war (Konishi 1977: 6/79).

Das Rind im Hauptbild und das Geschäft im Einschubbild sind Hinweise auf den Rindfleisch-Boom, der zu Beginn der Meiji-Zeit herrschte. Bis zum Ende der Edo-Zeit hatten die Japaner überwiegend konform der buddhistische Lehre gelebt, die verbot, Fleisch von vierbeinigen Tieren und Geflügel zu verzehren, da das Schlachten und der Verzehr dieser Tiere nach buddhistischer Vorstellung als unglückverheißend angesehen wurde. Bis zur *bakumatsu*-Periode wurden Tiere nur für die Herstellung von Medizin (Imado 1989: 206) oder für Arbeiten in der Landwirtschaft gehalten. Nur in extremen Hungerperioden ging die Landbevölkerung dazu über, Tiere für den Verzehr zu schlachten. Ein im Jahr 675 herausgegebener kaiserlicher Erlass, der den Verzehr von Fleisch untersagte, wurde erst im Jahr 1872 aufgehoben. Während der Landabschließungspolitik gab es für die auf Deshima wohnenden Holländer und nach der Ankunft Perrys für die in Yokohama lebenden Ausländer Ausnahmen. Im Jahr 1862 eröffnete das erste *gyûnabe*-Restaurant mit dem Namen *Isekuma* in Yokohama. Im Jahr 1865 wurde die erste offizielle Schlachtereie in Yokohama gebaut. Das erste Rindfleischgeschäft *Nakagawaya Kahee* wurde 1867 in Takanawa (Shiba-Tsuyugetsuchô) eröffnet. Zunächst diente es überwiegend dazu, die ausländischen Gesandtschaften und Einwohner von Yokohama und Tôkyô mit Rindfleisch zu versorgen, doch bald kauften auch Japaner dort ein. Aufgrund der Missbilligung orthodoxer Buddhisten, hatten japanische Käufer allerdings anfangs noch Bedenken, Rindfleisch zu kaufen. Daher gab es an den Rindfleischgeschäften neutral gestaltete Fenster, an denen Bestellungen aufgeben werden konnten, um die Ware später nach Hause liefern zu lassen. Mit dem vermehrten Import europäischer Waren seit Beginn der Meiji-Zeit

gelangten weitere westliche Essgewohnheiten nach Japan, so dass vermehrt Fleisch- und Milchprodukte in den Speiseplan der Japaner aufgenommen wurden. Besonderer Beliebtheit erfreute sich der Rindfleischartopf (*gyûnabe*), der aus fein geschnittenen, in Miso gekochten Rindfleischstreifen bestand und mit Pfeffer und Lauch gewürzt wurde. In kurzer Zeit entstanden verschiedene Versionen des sehr populären Gerichts. Die ersten japanischen Gäste der *gyûnabe*-Läden kamen eher aus wohlhabenden Haushalten oder es waren Studenten, die unbelastet von den Traditionen, für Neues offen waren und ihre Einstellung durch westlich beeinflusste Kleidung unterstrichen.

1870 forderte Fukuzawa Yukichi in seinem Artikel '*Nikushoku no setsu*' (Über das Fleischessen) die Japaner auf, mehr Fleisch zu essen, und löste einen regelrechten Rindfleisch-Boom aus. Er ging selbst mit gutem Beispiel voran und aß regelmäßig, nachdem er unterrichtet hatte, in einem *gyûnabe*-Restaurant. Aufgrund der großen Popularität und der grundlegenden Einwirkung auf die japanischen Essgewohnheiten, wurde *gyûnabe* zu einem der *bunmei kaika*-Symbole. Er war ein symbolischer Ausdruck, dass man die Modernisierung und Europäisierung des Landes unterstützte. Ende 1871 ging auch die kaiserliche Familie dazu über, regelmäßig Fleisch in ihren Speiseplan aufzunehmen. Das wiederum veranlasste die Regierung, den Fleischverzehr öffentlich zu befürworten, "proclaiming that it would create energy for the performance of patriotic duties and strengthen the national physique." (Steele 2003: 125). Aufgrund des großen Bedarfs wurden nach und nach in Yokohama und Tôkyô weitere Metzgereien und *gyûnabe*-Restaurants eröffnet. Der ständig steigende Bedarf an Fleisch wurde mit Importen aus

China und Amerika gedeckt. 1875 existierten in Tôkyô ungefähr 70 *gyûnabe*-Läden (Yumoto 1996: 286).

Der Autor Kanagaki Robun (1829-1894) nahm sich der neuen Sitte der *kaika*-Zeit in seinem 1871/72 im komischen Prosagenre (*kokkeibon*) verfassten *Ushiyazôdan aguranabe* (Geplauder aus dem Rindfleischladen – Um einen Ragouttopf sitzend) an. Mit kritisch satirischem Unterton beschreibt er in Monologen die *gyûniku*-Mode. Die Zeichnungen von Ochiai Yoshiiku (1833-1904) zeigen Personen, die das neue Gericht essen (Yoshino 1927: 79-87). Ein Bild zeigt beispielsweise einen vom Westen begeisterten jungen Mann, gekleidet in westliche Kleidung mit Schirm und Hut, der einen *gyûnabe* isst. Seine Gedanken sind folgende: "Wir sollten wirklich dankbar sein, dass sogar Leute wie wir nun Rindfleisch essen können. Dank der Tatsache, dass Japan stetig daran arbeitet, ein zivilisiertes Land zu werden. Natürlich gibt es einige unaufgeklärte Flegel, die an ihrem barbarischen Aberglauben festhalten und überzeugt sind, dass das Fleischessen einen derartig befleckt, dass man nicht mehr vor Buddha und den Göttern beten kann. Dieser Widersinn bestätigt nur, dass sie die natürliche Philosophie nicht verstehen. Unzivilisierte wie diese sollte man zwingen, Fukuzawas Artikel über das Rindfleischessen zu lesen." (Yoshino 1927: 117, Keene in Meech-Pekarik 1986: 75). Das Buch ist eine Parodie auf die Befürworter der Überlegenheit westlicher Zivilisation und zählt zu den ersten kritischen Äußerungen gegen die *bunmei kaika*-Bewegung.⁷²

⁷² Da Fukuzawa zuvor Kanagakis Schriften als witz- und gegenstandslos abgetan hatte, schrieb Kanagaki diesen Text zudem als kleine Revanche. 1872 nahm sich Kanagaki erneut dem Wandel der Essgewohnheiten in der Veröffentlichung *Seiyô ryôri tsu* (Über westliche Speisen) an, in der er im neutralen Stil, mit Illustrationen von Kawanabe Kyosai (1831-1889), neue Gerichte, wie Curry-Reis, und ihre Zubereitung vorstellt (Yoshino 1927: 121-150).

6.2 *Jôki* - Dampf

Ichikawa Danjûrô IX. als Kezori Kuemon

Einer der bedeutendsten Schauspieler der Meiji-Zeit, Ichikawa Danjûrô IX., ist in der Rolle des Kapitäns und Schmugglers Kezori Kuemon dargestellt. Diese Figur ist aus dem Kabuki-Stück *Koi minato Hakata no hitofushi* (Ein geringer Fall von Liebe im Hafen von Hakata) von Chikamatsu Monzaemon. Kuemon war ein Pirat aus Nagasaki, der mit dem illegalen Handel von Luxusgütern zu großem Reichtum gekommen war.

Das eingefügte Bild zeigt ein Dampfboot, das auf die schwarzen Schiffe, mit denen Kommodore Perry im Jahr 1853 die Öffnung Japans erzwang, verweist. Nach der Landung der amerikanischen Flotte dienten die Schiffe vielen Künstlern als Inspiration für Zeichnungen und Drucke. Die Darstellung der Schiffe wurde häufig von genauen Beschreibungen der Ausmaße, Ausrüstung und Stärke der Mannschaft begleitet. Die ausländischen Dampfboote waren ein Symbol der Öffnung Japans und damit indirekt ein Zeichen für den Beginn der Modernisierungsphase. Da die Technik des Dampfschiffs in Japan noch nicht bekannt war, galt es, diese sich anzueignen. Die erste Dampfschiffahrtlinie war bereits am Ende der Edo-Zeit von den Amerikanern zwischen Edo und Yokohama eingerichtet worden und 1867 von einer Gruppe von Großhändlern aus Edo übernommen worden. Die Eröffnung der Eisenbahnlinie von Yokohama nach Shinbashi erwies sich jedoch als ernsthafte Konkurrenz. 1872 nahm die *Yûbin Jôkisen Kaisha* (Post-Dampflinie Firma) zwischen Tôkyô und Ôsaka regelmäßige

Dampfbootfahrten für Passagiere auf. 1875 kostete eine einfache Fahrt von Tôkyô nach Kôbe 1,5 Yen. Da der Kauf und Bau von westlichen Dampfschiffen von der Meiji-Regierung gefördert wurde, erhielt beispielsweise die Mitsubishi Handelsfirma 1875 finanzielle Unterstützung für den Aufbau einer Ausbildungsschule für Schiffsbesatzung. Im selben Jahr übergab die Regierung 13 der regierungseigenen Dampfschiffe an die Firma Mitsubishi, die sich im Jahr 1885 mit anderen Transportfirmen zur *Nippon Yûsen Kaisha* (NYK) zusammenschloss (Yanagida 1957: 152). 1896 steuerte ein Schiff von NYK den Hafen von Seattle an und startete damit den internationalen Schiffsverkehr japanischer Firmen, den zuvor englische und französische Firmen abgedeckt hatten (Yanagida 1957: 153). Kunichika und Shôzan gelingt es mit dem Porträt des Piraten und dem dargestellten Schiff wiederum, eine direkte Beziehung zwischen Haupt- und Nebenbild aufzubauen.

Im selben Jahr der *Kaika nijûshikô*-Serie griff Kunichika in einem Theater-Druck das Thema des Dampfschiffs nochmals auf. In dem Diptychon *Shintomiza dai ni banme shinbun kyôgen choeki no ba* (Shintomiza-Theater, Zweite Zeitungsunterweisung – Ort der Zwangsarbeit, Abb. Nr. 91) wählte er als Hintergrundkulisse zwei Dampfschiffe aus. Das bereits in Kapitel 4.4.1 'Transportmittel' vorgestellte Blatt aus der *bijinga*-Serie *Junshoku 36 kaisen* (36 Verzierungen im Vergleich, Abb. Nr. 29) zeigt in der Bucht bei Shinbashi mehrere Dampfschiffe. Der früheste Holzschnitt Kunichikas, der ein Dampfschiff zeigt, stammt aus dem Jahr 1868 (Abb. Nr. 92). Das Blatt aus der Serie *Zenaku kijin kagami* (Spiegel guter und schlechter Geister) zeigt den Schauspieler Sawamura Tosshô II. (1838-1886) als Jiraiya (Mukai 1995: 133). Im Hintergrund platzierte Kunichika das Schiff.

6.3 *Denshin* – Telegrafmast

Nakamura Shikan IV. als Ishikawa Goemon

Der Schauspieler Nakamura Shikan ist in der Rolle des legendären Ishikawa Goemon (1558-1549), dem berühmtesten Dieb in der Geschichte Japans, dargestellt. In Anlehnung an Goemons Leben verfasste der Theaterautor Namiki Gohei (1747-1808) das Kabuki-Stück *Sanmon gosan no kiri* (Das Tempel-Tor und der Dieb), das sich seit seiner Uraufführung 1778 großer Beliebtheit erfreut und seitdem regelmäßig in Kabuki-Theatern aufgeführt wird. Die in diesem Druck dargestellte Szene spielt auf einen Auftritt aus dem ersten Akt an, in dem Goemon in seiner fiktionalen Rolle von einem Vogel ein mit Blut beschriebenes Tuch erhält. Der Text auf dem Tuch ist das Testament von Sô Sokei, einem Gefolgsmann des 12. Ming-Kaisers, der als Gesandter nach Japan kam und von Hisayoshi, der fiktionaler Name von Toyotomi Hideyoshi, ins Gefängnis geworfen wird. Nach seiner Entlassung heiratet Sô eine Japanerin, hat zwei Söhne und plant den Sturz Hisayoshis. Seine Verschwörung wird aufgedeckt und er wird zum Tod verurteilt. Vor seiner Hinrichtung verfasst er ein Testament, das Goemon liest und ihn erkennen lässt, dass Sô sein Vater war. Daraufhin beschließt Goemon Hisayoshi umzubringen, da er ihn für den Tod seines Vaters verantwortlich macht. Da auch seine Tötungsabsichten aufgedeckt werden, wird er zum Tod durch Sieden verurteilt und vor dem Haupttor des Nanzen-ji Tempel in Kyôto hingerichtet.

Das Einsatzbild zeigt eines der typischen Symbole der *bunmei kaika*-Phase, den

Telegrafmast. Bereits 1854, als Perry zum zweiten Mal nach Japan kam, überreichte er dem Tokugawa Shôgunat, neben Geschenken wie Eisenbahnmodellen, Uhren und Teleskopen, auch ein Telegrafempfänger-Set. Die Anwendung der Geräte wurde von den Amerikanern öffentlich auf einer eine Meile langen Strecke zwischen Komagata in Yokohama und dem Haus von Nakayama Kichizaemon, dem Dorfvorsteher von Suboshibentenkeidai, demonstriert (Yumoto 1996: 308). Nach der Öffnung Japans war man bestrebt, diese technische Errungenschaft auch in Japan einzusetzen. Nachdem im August 1869 innerhalb Yokohamas erste Telegrafverbindungen installiert wurden, begann man am 23. Oktober 1869 mit den Arbeiten zwischen Yokohama und Tôkyô. Am 25. Dezember 1869 erfolgte die Eröffnung der telegrafischen Verbindung zwischen Yokohama und Tôkyô-Tsukiji. Die am Beginn eingesetzten Apparate waren die sogenannten Bréguet-ABC-Telegrafen, benannt nach dem französischen Physiker und Uhrenmacher Louis-François-Clement Bréguet (1804-1883). Bei dieser 1850 erfundenen Methode wurden die Nachrichten über eine Buchstabenscheibe des Übertragungsgerätes Buchstabe für Buchstabe weitergeleitet. Bereits im August des folgenden Jahres hatte man das Telegrafennetz auf Ôsaka und Kôbe ausgeweitet und mit der Ausdehnung des Netzes nach Nagasaki begonnen (Asukai 1981: 128).

Die Verbindung zwischen Haupt- und Nebenbild besteht in der Thematik der Nachrichtenübermittlung. Während man in legendären Geschichten auf 'Vögel' vertraute, übernimmt im modernen Japan das Telegrafennetz diese Funktion. Eine weitere Anspielung zwischen beiden Bildern liegt in der Gestaltung der Kulisse, denn sonst wird Goemon in

den Drucken vor dem großen Tor des Nanzenji dargestellt, das hier durch den Telegrafmast ersetzt wird.

In seinen allein gestalteten Farbholzschnitten griff Kunichika auch auf das Motiv der Telegrafmasten zurück, wie die beiden Mehrblätter *Bijingata aiko kazaire* (Schönheiten erwidern eine Gefälligkeit mit einem Spaziergang, 1884, Abb. Nr. 93) und *Ryôgoku hanabi no nôryô* (Das Ryôgoku-Feuerwerk in sommerlicher Abendkühle genießen, 1877, Abb. Nr. 94) illustrieren. Sowohl in dem Schauspieler-Pentaptych, das fünf Mimen in *onnagata*-Rollen zeigt, als auch in dem *bijinga*- und Feuerwerks-Triptchon wählte Kunichika tradierte Holzschnittsujets aus, die er mit der Wahl der Telegrafmasten- und -leitungen als Hintergrundmotive in die Meiji-Zeit transferiert.

6.4 *Isu* – Stuhl

Nakamura Shikan V. als Nozarashi Gosuke

Fukuzawa Yûkichi erwähnte bereits in seinem 1867 veröffentlichten Buch *Seiyô ishokujû* (Westliche Kleidung, Essen und Wohnstätten) den Gebrauch und die Bauweise eines Stuhls. Das Buch enthält außerdem genaue Zeichnungen und Beschreibungen über Gebrauch, Aussehen und Abmessungen von Betten, Kommoden und Tischen (Meech-Pekarik 1986: 69-70). Büros der Regierung und der Präfekturbehörde in Tôkyô wurden erstmals 1871 mit westlichen Stühlen eingerichtet (Seidensticker 1983: 101). Westliches Mobiliar erreichte

auch die ländlichen Gebiete recht zügig, da es in den neu eingerichteten Schulen und Regierungsbüros eingeführt wurde, z.B. 1873 in der Nagano Präfektur und 1880 in der Präfektur Kagoshima (Shibusawa 1958: 132). Zunächst sah man den Gebrauch von westlichen Möbeln überwiegend im Kaiserpalast, in Regierungsgebäuden, Banken, Hotels und privaten Haushalten der Oberschicht. Erst Ende der 1880er hielten sie auch vermehrt Einzug in anderen privaten Haushalten. Seit 1875 bot das Geschäft Mutsumiya in der Hauptstadt europäische Wohnaccessoires, wie Lampen, Spiegel und Essgeschirr, an und ab 1876 verkaufte das Möbelgeschäft Sugitaya in Tôkyô aus Europa importierte Möbel (Nakamura 2000: 7). Als bald stellten auch japanische Schreiner Mobiliar im westlichen Stil her. Entweder hatten sie die Herstellung der Möbel erlernt unter Anleitung westlicher Handwerker oder durch das Selbststudium europäischer Möbel, die sich bereits in Japan befanden, bzw. mittels japanischer Handbücher zu europäischen Einrichtungsgegenständen. (Kôbe shiritsu hakubutsukan 1999: 80, Nakamura 2000: 10-11). Die Erste Inländische Industrieausstellung 1877 im Ueno-Park in Tôkyô präsentierte schon Stühle aus heimischer Produktion. Beliebte Modelle waren gepolsterte Sitzmöbel, mit oder ohne Armlehne, im Stil des viktorianischen Rokoko und der italienischen Renaissance (Nakamura 2000: 12). Eine kleine Auswahl verschiedener Sitzgelegenheiten, einen Beistelltisch mit Essgeschirr sowie einen Herrn in westlicher Kluft illustriert Shôzan in dem Einschubbild dieses Holzschnitts. Die Kabukifigur des Bösewichts Nozarashi Gosuke wurde von Kunichika auf einen Stuhl platziert, an dessen Lehne Nozarashis typisches Attribut anlehnt, ein Schwert.

6.5 *Yûbin*- Post

Bandô Hikosaburô V. als Yaegiri

Die Ursprünge des modernen Postsystems gehen zurück auf den Beginn der Meiji-Zeit. Als sein Vater gilt Maejima Hisoka (1835-1919), der 1870 nach England reiste, um das dortige System zu studieren. Nach seiner Rückkehr wurde er im folgenden Jahr zum Minister für Postangelegenheiten ernannt und leitete das Ministerium bis 1881. In der Folge stand Maejima von 1888 bis 1891 dem 1886 gegründeten Ministerium für Kommunikation vor.

Unter Maejima wurde am 1. März 1871 der moderne Postverkehr zwischen Tôkyô, Kyôto und Ôsaka gestartet. Das neue Postsystem sah die Einführung von Briefkästen, Postläden, Briefmarken und die Briefanlieferung von Haus zu Haus vor (Asukai 1981: 128). Bis zum Dezember desselben Jahres wurde das Postsystem bis Nagasaki ausgeweitet und im Juli 1872 war die Einführung des System im ganzen Land abgeschlossen, was für die weitere nationale Entwicklung und Modernisierung des Landes von enormer Bedeutung war. Eine Postsendung zwischen Tôkyô und Kyôto brauchte 36 Stunden, bis Ôsaka 39 Stunden (Imado 1989: 82), bis Nagasaki 95 Stunden. Ab Mai 1872 wurde die Post innerhalb Tôkyôs dreimal am Tag verteilt (Ishii 1998: 5/196).

Regierungsverordnungen aus dem Jahr 1873 vereinheitlichten das Porto und verboten private Postzulieferer, so dass die Briefzustellung allein von der Regierung geregelt wurde.

Im Mai 1875 begann der postale Geldtransfer und die Postsparkbank wurde eingeführt (Ishii 1998: 5/196-197), basierend auf dem System der 1861 gegründeten British Post Office

Savings Bank.

Das Einschubbild von Shôzan zeigt eine Szene mit einem Briefträger und einem Briefkasten. 1872 wurden neue Briefkästen aufgestellt, die an das englische Modell angelehnt waren. Sie waren in viereckiger Form aus Zedernholzbrettern gefertigt, schwarz gestrichen und mit einer weißen Aufschrift 'yûbinbako' ('Postkasten') versehen. Aufgrund ihres Anstrichs wurden sie *kuronuri chûbako* (schwarzgestrichene Pfostenkästen) genannt oder in Kurzform *kuro posuto* (schwarze Briefkästen). Um die innenliegende Post gegen Regen zu schützen, bekamen die Kästen eine Abdeckung aus Zinkblech. Zunächst wurden sie an 12 Plätzen in Tôkyô aufgestellt, bald konnte man jedoch an 150 Orten seine Post einwerfen (Konishi 1977: 6/18). Erst 1901 wurden rot gestrichene Briefkästen aus Eisen eingeführt.

In einem 1873 gefertigten Theater-Holzschnitt stellt Kunichika Onoe Kikugorô als *Yûbin no shi Otokichi* (Otokichi der Postbote) dar (Abb. Nr. 95). Der Ausschnitt, das rechte Blatt eines Triptychons, zeigt Kikugorô in einer typischen Post-Uniform der frühen Meiji-Zeit, aus schwarzem Wollstoff mit roten Streifen an den Ärmeln. Das charakteristische Merkmal der Uniform war der halbkugelförmige Hut (*manjûgasa*) (Konishi 1977: 6/18).

Der Mime Bandô Hikosaburô (1832-1877) ist in der *onnagata*-Rolle der Yaegiri porträtiert, eine Rolle, die auf das *jôruri*-Stück *Komochi Yamauba* (Die Bergfrau Yamauba und das Kind) von Chikamatsu Monzaemon zurückgeht sowie auf das japanische Volksmärchen der *Yamauba* (Berghexe). Yaegiri geht nach dem Selbstmord ihres Mannes Sakata Tokiyuki in die Berge und wird zur Bergfrau Yamauba. In den Bergen zieht sie ihren legendären Sohn

Kaidômaru (auch Kintarô genannt) groß, dem späteren, bärenstarken Helden Sakata Kintoki (Hempel 1997: 108). Ein Höhepunkt des Kabuki-Stücks ist eine kunstvoll vorgetragene Rede Yaegiris, deren Verse hier auf dem Gewand eingearbeitet sind. Der Bezug der Kabukirole zum Blattsujet ist nicht ganz eindeutig. Eine Interpretationsmöglichkeit wäre, dass sich, ähnlich wie die zahlreich mündlich überlieferten Gerüchte und Mythen, die sich um die Berghexe Yamauba ranken, nun Gerede und Geschichten über den Postweg im ganzen Land verbreiten können.

6.6 *Meganebashi* – Doppelbogenbrücke

Ichikawa Danjûrô IX. als Shakkyo

Ein weiteres Zeichen des Fortschritts waren die vielen neuen Stein- und Stahlbrücken (vgl. auch Kapitel 4.4.2), die nach und nach die alten Holzbrücken in Tôkyô ersetzten. Durch die vielen neuen Fahrzeuge und den stetig wachsenden Verkehr in der Hauptstadt war der Bau stabilerer Brückenkonstruktionen unerlässlich geworden. Der Vorteil der Steinbrücken war überdies, dass sie Feuer standhielten und nicht verrotteten (Kawasaki 1976: 2/30). Der Bau von Steinbrücken ist jedoch kein Novum der Meiji-Zeit, denn während der Edo-Zeit wurden bereits in Nagasaki und Kumamoto Steinbrücken im westlichen Stil erbaut. Die Doppelbogenbrücke in Nagasaki, die den Nakajima-Fluß überspannt, ist die älteste Steinbrücke im westlichen Stil in Japan. Sie wurde 1634 errichtet und zählt zu den

Wahrzeichen der Stadt.

Als *kaika*-Szene wählte Shôzan im sechsten Blatt der Serie eine Doppelbogenbrücke. Im Japanischen werden Brücken im Doppelbogenstil *meganebashi* (wörtlich 'Brillenbrücke') genannt, da ihre Bögen in der Wasserspiegelung wie Brillengläser ausschauen. Im Stadtbild von Tôkyô war der Bau von Steinbrücken und der Stil der *meganebashi* allerdings noch ungewohnt und sie wurden daher mit den Neuerungen der Meiji-Zeit assoziiert. Die berühmteste *meganebashi* in Tôkyô war die Mansai-Brücke (Brücke der Ewigkeit), die in Suruga-chô lag. Weitere *meganebashi* waren die Edo-, Tokiwa- und Shohei-Brücken⁷³. Im Stadtbild Tôkyôs wurden die *meganebashi* zu beliebten Sehenswürdigkeiten, was sich in den zahlreichen Farbholzschnitten mit ihnen als Motiv widerspiegelt (Kawasaki 1976: 2/31). Welche *meganebashi* Shôzan in seinem *koma-e* illustriert hat, ist nicht eindeutig zu klären, sie ähnelt in ihren Ausführungen jedoch der Mansai-Brücke. Weitere Anklänge an die *bunmei kaika*-Phase sind die abgebildeten Gaslaternen, eine Rikschas und Fußgänger mit westlichen Hüten auf der Brücke.

In Anlehnung an das Blattsujet stellt Kunichika in seinem Schauspielerporträt den Mimen Ichikawa Danjûrô IX. in der Rolle des Shakkyo dar, Shakkyo bedeutet 'Steinbrücke'. Shakkyo war ursprünglich ein Nô-Drama über einen mystischen Löwen, der während der chinesischen Sung-Dynastie (960-1127) immer wieder an einer Steinbrücke am Berg Tendai auftauchte. Später wurde die Geschichte für das Kabuki adaptiert und in verschiedenen Stücken umgesetzt. Bekannt sind vor allem die darin vorkommenden

⁷³ Vgl. Hashimoto (1998): Abbildungen von Shôsai Ikkei (Nr. 63), Baidô Kunimasa (Nr. 66), Hiroshige III (Nr. 96, 100, 101).

Tanzsequenzen, die *shakkyo mono* (Shakkyo-Stücke) genannt werden. Die Peonienblüte in der fächerförmigen Kopfbedeckung ist das typische Attribut des Löwen und der Kabuki-Figur des Shakkyo.

6.7 *Gasutô* – Gaslaterne

Onoe Kikogorô V. als Shirai Gonpachi

Das Einsatzbild zeigt eine Szene aus dem Shin-Yoshiwara mit einer Gaslaterne am linken Bildrand. Am oberen Bildrand ist ein weiteres *kaika*-Symbol, Telegrafleitungen, zu erkennen.

Seidensticker schreibt in seinem Buch *Low City, High City*: "A leading Meiji entrepreneur named Shibusawa Eiichi proposed that the first gaslights be in the Yoshiwara. His reasons seem to have been aesthetic and not moral, and certainly it would have been appropriate for that center of the old, shadowy culture to lead the way into the new." (Seidensticker 1983: 80-81). Das große Ginza-Feuer im Jahr 1872 durchkreuzte jedoch diese Pläne, denn alle Kräfte wurden in den Wiederaufbau der Ginza gesteckt, wo dann im Dezember 1874 die ersten Gaslaternen in Tôkyô aufgestellt wurden (Yumoto 1998: 150).

Bereits am 31. Oktober 1872 waren die ersten zehn japanischen Gaslaternen in Yokohama eingesetzt worden, sechzig Jahre nachdem die ersten Laternen in London die Straßen der Stadt erhellten. Während die ersten Gas-Projekte in Yokohama und der Präfektur Kanagawa

von dem Engländer W. H. Smith und dem Deutschen Scholz Reis ab 1871 in die Wege geleitet wurden (Yumoto 1998: 150), waren für den Bau der Gasleitungen in Tôkyô französischen Ingenieure zuständig. Allen voran Henri A. Pelegrin (1841-1882), der gemeinsam mit dem Japaner Takashima Kaemon (1832-1914) die ersten Pläne für die Tôkyôter Gasversorgung erarbeitete. 1885 gründeten sie die Firma Tôkyô Gas, deren erster Chef Shibuzawa Eiichi (1840-1931) wurde (Okamoto 1998: 25). Die Tôkyôter Gasinstallation erstreckte sich im Jahr 1874 von der Kanasugi-Brücke im Süden, wo sich später der Hauptsitz von Tokyô Gas befand, über Shinbashi-Brücke bis zur Kyôbashi-Brücke. Insgesamt 85 Laternen erleuchteten die Straßenzüge, insbesondere die neuaufgebaute Ginza mit ihren Backsteingebäuden (Okamoto 1998: 23). Später wurde die Gasbeleuchtung bis zur Mansai-Brücke im Norden ausgebaut. Als bald beleuchteten Gas-Kronleuchter die Häuser der Aristokratie und in Theatern, Schulen und Büros wurden Gaslampen eingesetzt.

Der dargestellte Kabuki-Charakter ist Shirai Gonpachi, ein schneidiger, aber hitziger Samurai aus Inshu in Tottori, der in seiner Jugend unabsichtlich einen Mann tötete und nach Edo floh. Hier führte er ein Leben als Krimineller. Es wird ihm nachgesagt, dass er über 130 Menschen tötete, bevor er 1679 hingerichtet wurde. Seine trauernde Geliebte, die Kurtisane Komurasaki aus dem Miuraya, folgte ihm nach Edo und beging Selbstmord an seinem Grab am Meguro Fudo Tempel. Es gibt viele verschiedene Versionen der Geschichte, die für das Kabuki-Theater geschrieben wurden. In allen Stücken wird Gonpachi als wilder und rauer Charakter dargestellt, was mit seiner gepflegten Illustration

in Kunichikas Blatt kontrastiert.

Die Verbindung zwischen beiden Bildteilen besteht in der Geliebten Gonpachis, der Kurtisane Komurasaki, und der Darstellung eines von Gaslaternen erleuchteten Straßenzuges im Tôkyôter Freudenviertel Shin-Yoshiwara.

Die neue Technik der Gaslaternen löste Faszination und Neugierde bei der Bevölkerung aus, auf die die Holzschnittkünstler mit einer großen Auswahl an Drucken reagierten, allen voran Hiroshige III, Kobayashi Kiyochika und Inoue Yasuji (Okamoto 1998: 218). Kunichika integrierte im 22. Blatt dieser Serie '*Tokei* - Uhr' eine weitere Gaslaterne als Motiv (Abb. Nr. 90 v). In seiner *bijinga*-Serie *Tôkyô meisho rokkasen no uchi* (Sechs ausgewählte berühmte Ansichten Tôkyôs) aus dem Jahr 1890 gewährt Kunichika dem Betrachter in einem Blatt den Blick auf das Otsuya-Haus im Yoshiwara-Distrikt. Die Ansicht im Stil einer Tuschzeichnung zeigt am rechten Bildrand eine Gaslaterne (Abb. Nr. 57 b).

6.8 *Seiyô doko* – westlicher Frisör

Sawamura Tosshô II. als Akechi Mitsuhide *tsuma* Misao (Akechi Mitsuhides Ehefrau Misao)

Das *koma-e* von Shôzan nimmt mit seiner Ansicht eines westlichen Frisörsalons Bezug auf die mit den verschiedenen Gepflogenheiten des Westens nach Japan gelangten

Frisurentrends. Mit der am 9.9.1871 verkündeten Haarschneideverordnung (*danpatsurei*) war es Männern nicht mehr erlaubt, sich weiterhin im Stil der Edo-Zeit den oberen Teil des Kopfes halbmondförmig auszurazieren (*sakayaki*) und sich die verbleibenden, langen Hinterkopfhaare zum Knoten (*chonmage*) hochzubinden. Die Verordnung verlangte, dass sich die männliche Bevölkerung den traditionellen Zopf abschnitt (*zanpatsu*) und sich die Haare entsprechend kürzte. Nach der Herausgabe der Haarschneideverordnung mussten Männer, die weiterhin den *chonmage* trugen, Strafen zahlen (Iwaki 2003: 34-35, Fujisawa 1935: 59-69). Ein populäres Lied (*zokka*) jener Zeit besagte, dass, *Wenn man auf einen rasierten Kopf mit Haarknoten klopft, hört man den Laut der Rückentwicklung, aber wenn man auf einen Kopf mit Kurzhaarschnitt klopft, dann hört man den Ton von Zivilisation und Aufklärung (Jangiri atama wo tataitemireba bunmei kaika no oto ga suru.)*. Das Lied erschien in der zweiten Ausgabe der Zeitschrift *Shinbun zasshi* im Mai 1871 (Ishii 1998: 1/168). Der Kurzhaarschnitt (*zangiri* oder *jangiri*) für Herren, der sich kaum von denen in Europa oder Amerika unterschied, erschien für die Japaner wie ein 'Pass' in die neue Zeit (Yumoto 1996: 266), denn im Gegensatz zu westlicher Kleidung war der neue Haarschnitt für viele erschwinglich. Während in den Städten die westlichen Haarstile recht zügig akzeptiert wurden, brauchte es auf dem Land länger, bis sich der neue Trend durchsetzte. 1873 ging auch der Tennô zu einem modernen, westlichen Haarschnitt über (Yumoto 1998: 96).

Es gab sogar japanische Frauen, die sich in ihrer Aufgeschlossenheit für die Neuerungen auch eine Kurzhaarfrisur zulegte, was den Behörden jedoch zu weit ging und daher

offiziell verboten wurde. Erst in der Taishô-Zeit (1912-1926) setzte sich auch die Kurzhaarfrisur für Damen durch.

Der erste westliche Barbiershop eröffnete 1869 in Ginza 4-chôme, dessen Besitzer Matsumura Shôtarô sein Handwerk bei einem Frisör in Yokohama gelernt hatte (Imado 1989: 90). In Yokohama gab es bereits einige japanische Frisöre, die im westlichen Stil arbeiteten, wie zum Beispiel Okura Torakichi, Hara Tokunosuke oder Matsumoto Sadakichi. Diese lernten Frisöre aus Tôkyô an bzw. eröffneten eigene Geschäfte in der Hauptstadt (Yumoto 1996: 266). "By 1870 there were Westernstyle barber shops all over Tokyo..." und "...in 1872, there were 3,000 barber shops in Tokyo" (Shibusawa 1958: 36-37). Als Erkennungszeichen der Barbiershops dienten Stangen (*nejribô*), die mit rot-weißen oder rot-blau-weißen Querstreifen und einem juwelenförmigen Aufsatz verziert waren. Sie wurden, so wie Shôzan sie am linken Bildrand dargestellt hat, vor den Läden aufgestellt. Da sie wegen ihrer Farben an Karamellbonbons erinnerten, wurden sie auch *aruheibô*⁷⁴ genannt (Iwaki 2003: 39). Illustrierte Handbücher wurden herausgegeben, in denen die verschiedenen westlichen Haarstile und Utensilien eines Frisörs erklärt wurden (Imado 1989: 93-94).

Das von Kunichika gestaltete Schauspielerporträt zeigt die Ehefrau des Kriegshelden und Generals Akechi Mitsuhide (1526-1582), Misao. Die Erlebnisse von Mitsuhide sind in dem 1702 verfassten zehnbändigen Werk *Akechi Mitsuhide gunki* (Kriegschronik des Akechi Mitsuhide) niedergeschrieben. Zahlreiche Bunraku- und Kabuki-Stücke basieren auf seinen

⁷⁴ Das Wort '*aruhei*' leitet sich von dem portugiesischen Wort für Karamell 'alfeloa' ab.

Erlebnissen, von denen das *Ehon Taikoki* das berühmteste ist, das 1800 in Ôsaka und 1841 im Kwarazaki-ya in Edo uraufgeführt wurde. 1876 schrieb Kawatake Mokuami zwei Kabuki-Dramen, *Oto ni Hibiku Sennari Hisago* und *Shusse Musume Hisago no Kanzashi*, die die Mitsuhide-Thematik aufnahmen. In diesem Blatt hat Misao gerade vor, sich mit einem Messer ihre langen Haare abzuschneiden, was die Verbindung zu dem Thema des Holzschnitts herstellt.

6.9 *Kutsu* – Schuhe

Sawamura Tosshô II. als Kan no Chôryû

Westliches Schuhwerk war den Japanern vor der Meiji-Zeit schon durch die in Nagasaki lebenden portugiesischen Missionare und holländischen Händler wie auch durch die in der Enklave Yokohama lebenden Ausländer bekannt. Die dort ansässigen Schneider importierten und verkauften auch westliche Schuhe, so dass die Japaner schon während der *bakumatsu*-Phase und frühen Meiji-Zeit, neben den traditionellen japanischen Schuhen wie *geta* oder *zôri*, Schuhe im westlichen Stil erwerben konnten. Um eine heimische Produktion aufbauen zu können, wurden sowohl Schüler nach Europa und Amerika geschickt, um das Schusterhandwerk zu erlernen, als auch Schuster aus diesen Ländern sowie aus Shanghai und Hong Kong nach Japan eingeladen, um das Handwerk an Japaner weiterzugeben. Die ersten Japaner, die westliches Schuhwerk anzogen, waren die Soldaten

der japanischen Armee. Der Pionier der japanischen Schuhherstellung Nishimura Katsusa bekam 1869 von Ômura Masujirô (1824(25)-1869), dem 'Vater' der modernen japanischen Armee, den offiziellen Auftrag für die Herstellung des Armeeschuhwerks, das nach französischen Modellen gefertigt wurde (Yumoto 1996: 264). Am 15. März 1870 eröffnete Nishimura im Tôkyôter Stadtteil Tsukiji den ersten modernen japanischen Schuhbetrieb *Isekatsu kutsu kôjô* (Isekatsu Schuhfabrik), der für den einheimischen Markt westliches Schuhwerk herstellte. Der Eröffnungstag der Fabrik wurde 120 Jahre lang als 'Gedenktag des Schuhs' (*kutsu no hi*) gefeiert, um an die Veränderungen des Mode- und Lebensstils zu erinnern, die die Japaner in jener Phase erfahren hatten (Yumoto 1996: 264). Eine weitere Schuhfabrik wurde 1871 von Dan Naoki in Wakayama eröffnet, die 10.000 Paar Schuhe im Monat herstellte. Die Verbreitung westlichen Schuhwerks wurde vor allem durch die stetig steigende Zahl von Soldaten in der japanischen Armee vorangetrieben, so dass westliche Schuhe auch außerhalb der Städte in ländlicheren Gebieten getragen wurden und in den späten 1890er Jahren überall in Gebrauch waren (Shibusawa 1958: 33).

In der Bildkartusche der *Kaika nijûshikô*-Serie bildet Shôzan eine Schuhfabrik ab, bei der es sich um die Anlage Nishimuras in Tsukiji handeln könnte, da im Hintergrund die Bucht von Tôkyô zu erkennen ist. Kunichika wählte für sein *yakusha-e* den chinesischen Charakter des Kan no Chôryû. In chinesischer Kleidung hält er einen Schuh im chinesischen Stil in die Höhe. Damit spielt Kunichika auf den chinesischen Schuster Fan Kao an, den Nishimura Katsusa 1870 in seine Fabrik holte, um den japanischen Angestellten das Schusterhandwerk beizubringen. Die besten von ihnen wurden 1872 in

Filialen nach Sakura und Kawagoe entsandt, um dort Schuhe für die Armee herzustellen. Obwohl einige Japaner das Schusterhandwerk erlernten, genossen die chinesischen Schuster in Yokohama und Tôkyô über einen langen Zeitraum hinweg eine bessere Reputation (Shibusawa 1958: 33).

6.10 *Jinrikisha* – Rikscha

Iwai Hanshiro VIII. als Terute *hime* (Prinzessin Terute)

Das Thema des Blatts ist das Meiji-zeitliche Transportmittel *jinrikisha*, das in einer abendlichen Szene mit *jinrikisha*-Fahrer und einem Fahrgast unter einem Weidenbaum illustriert wird.

Während die Meiji-Zeit eine Anhäufung westlicher Innovationen sah, gehört die *jinrikisha* zu den japanischen Erfindungen. Es gibt verschiedene Episoden über den Ursprung der Rikscha, am häufigsten werden jedoch die drei Japaner Izumi Yôsuke, Suzuki Tokujirô und Takayama Gôsuke in der Literatur als Erfinder der *jinriksha* genannt. Sie entwickelten das Gefährt im Jahr 1869 und erhielten am 17. März des folgenden Jahres von der Tôkyôter Stadtbehörde eine Lizenz, die ihnen erlaubte, sie für den Personentransport einzusetzen. Bereits zwei Monate später eröffnete Izumi ein *jinriksha*-Geschäft, und die ersten Rikschas fuhren in Nihonbashi (Fujisawa 1935: 110-111, Imado 1989: 52-53).

Wie in Kapitel 4.4.1 bereits erwähnt, transportierten die Rikscha-Fahrer zunächst einen

Fahrgast, doch das Gefährt wurde weiterentwickelt und bald gab es *jinrikshas*, die bis zu drei Personen aufnehmen konnten. Der Aufbau, in dem der Fahrgast Platz nahm, war eine Holzkonstruktion, die mit Lack überzogen war, der dann dekoriert wurde. Der Dekorationsart waren keine Grenzen gesetzt. Während der Gast anfangs auf einfachen Holzbänken Platz nahm, zeigen zahlreiche Holzschnitte hier eine Entwicklung hin zu gut gepolsterten Sitzen. Besonders luxuriöse *jinrikishas* boten auch ausklappbare Dächer. Bei den ersten Modellen waren die Speichenräder aus Holz gefertigt. Später stellte man Räder aus Eisen her, die eine längere Lebensdauer hatten. Sie machten "...a fine clatter on rough streets and bridges, and the runners had their distinctive cries among all the other street cries." (Seidensticker 1986: 42-43). Aufgrund des niedrigen Fahrpreises von ein paar *sen* entwickelte die *jinrikisha* sich zu dem Fortbewegungsmittel der Meiji-Zeit und war aus dem Stadtbild in Japan nicht mehr weg zu denken. Die Beschreibung von Kida Junichirô, die die *jinrikisha* als das Meiji-zeitliche Taxi bezeichnet, ist daher sehr treffend (Kida 1993: 368). Nach Aufstellungen aus dem *Nihon teikoku tôkei nenkan* (Statistisches Jahrbuch des japanischen Reichs) gab es 1875: 113,921, 1885: 166,056 und 1895: 206,848 *jinrikishas* in Japan (Asukai 1981: 118). 1885 wurde die *jinrikisha* von Akiba Daisuke erstmals nach England, Frankreich und andere europäische Länder sowie nach Asien und Afrika exportiert (Yumoto 1996: 322).

Prinzessin Terute, in einer *onnagata*-Rolle von Iwai Hanshirô VIII. dargestellt, wird von Kunichika als Riksha-Fahrerin porträtiert. Terute war die Geliebte von Oguri Hangan (vgl. Blatt 12), deren Liebesgeschichte in zahlreichen sogenannten *Oguri Hangan-mono* (Oguri

Hangan-Stücke), die zu den historischen Dramen (*jidaimono*) des Kabuki gehören, wiedergegeben wird. In den Erzählungen kommen mehrmals Szenen vor, in denen ein Karren eine Rolle spielt, der die thematische Verbindung zu diesem Blatt aufbaut. Die bekannteste Szene nimmt zu der in Blatt 12 beschriebenen Episode Bezug, in der Terute mit einem Fuhrwerk den vergifteten Oguri zum Kumano-Schrein und zu den heißen Quellen von Yunomine bringt, wo Oguri von seiner Vergiftung geheilt wird (vgl. Blatt 12).

6.11 *Tenchô setsu no hata* - Beflaggung zum Geburtstag des Kaisers

Onoe Kikugorô V. als Wakana *hime* (Prinzessin Wakana)

Um die Beziehung zwischen dem Kaiser und dem japanischen Volk zu vertiefen, wurde der Geburtstag des Kaisers 1868 zu einem nationalen Feiertag ausgerufen. Nach dem Mondkalender war dies der 6. November, nach der Umstellung auf den Sonnenkalender (gregorianischer Kalender) im Jahr 1873 wurde der Geburtstag am 3. November gefeiert (Imado 1989: 11). Der Begriff '*tenchô*' leitet sich von dem Terminus *tenchô chikyû* (Altern wie Himmel und Erde/gleichzeitig mit Himmel und Erde) ab, was übersetzt 'dem Kaiser ein langes Leben wünschen, so alt wie Himmel und Erde' bedeutet. Das Wort '*setsu*' steht für Fest. Die Einhaltung des Kaiser-Geburtstags als Feiertag geht bis in das Jahr 775 zurück, jedoch war der Brauch seit längerer Zeit in Vergessenheit geraten. Ihn nun wiederaufleben zu lassen, war ein Zeichen dafür, dass man alte, kaiserliche Traditionen wiederherstellen

wollte (Keene 2002: 159 und 757).

Jansen zitiert folgenden Presseauszug über die Feierlichkeiten zum Geburtstag des Kaisers:

"The emerging press acquainted those within its reach of his existence, reminded people of his birthday, and exhorted them to be grateful for the change that had come over Japan's governance. "Tomorrow, "the *Yomiuri* told its readers early on, "is *Tenchô setsu*, the birthday of Japan's emperor, His Majesty Mutsuhito...everybody must be joyous, for it is a great holiday... There are many people who do not know the name of Tenchi-sama. But to be born in this country and not know it is like not knowing your parents' age. This is unforgiveable..." (Jansen in Hardacre 1997: 8-9). Die *Tôkyô Nichi Nichi Shinbun* (Tôkyôter tägliche Zeitung) veröffentlichte zudem Artikel über die Feierlichkeiten, die zu Ehren des Tennô an seinem Geburtstag in den Räumlichkeiten des Rokumeikan abgehalten wurden, mit einer Auflistung der Gäste und speziellen Darbietungen (Meiji nyuusu jiten hensan iinkai 1983: III/804, 806).

In der Taishô- und Shôwa-Zeit wurde der 3. November als *Meiji setsu* (Meiji Fest) bezeichnet und wurde nach dem 2. Weltkrieg zum *bunka no hi* (Tag der Kultur).

Shôzan verweist mit der Straßenszene, in der Hinomaru-Flaggen die Häuser säumen, auf den Brauch, zu Ehren des Tennôs an dessen Geburtstag die Straßen mit Fahnen zu schmücken. Kunichika wählte eine *onnagata*-Rolle für dieses Blatt aus, die den Schauspieler Onoe Kikugorô V. in der Rolle der Prinzessin Wakana (*Wakana hime*) zeigt. *Wakana hime* ist eine Prinzessin mit magischen Kräften, die die Hauptfigur in Ryûtei Tanehikos Roman *Shiranui monogatari* ist, der eine Grundlage für zahlreiche Kabuki-

Stücke war. Wakana ist als Kurtisane porträtiert, was mit den vielen Haarpfeilen (*kanzashi*) angedeutet wird. In ihren Händen hält sie ihre magische Schriftrolle. Rechts oberhalb des *hanshin-e* ist eine weitere Schriftrolle abgebildet, die in ein rotes Seidentuch mit Wolkenmuster gewickelt ist. Durch die Art und Weise, wie ein Teil des Seidentuchs nach unten weht, wirkt die Darstellung wie eine karikierende Anspielung auf die Beflaggung mit Hinomaru-Fahnen.

6.12 *Onsen* – heiße Quelle

Sawamura Tosshô II. als Oguri Hangan

Oguri Hangan (1398-1464) war der Sohn eines Provinzfürsten, der vom Ashikaga Clan enteignet wurde. Oguri war berühmt für seinen Umgang mit Pferden und für seine Reitkünste, weshalb Kunichika ihn hier auf einem Pferd reitend darstellt. Oguri und seine Anvertraute Prinzessin Terute (vgl. Blatt 10 der Serie) waren die Helden vieler Kabuki- und Bunrakustücke. Die Geschichten, sogenannte *jidaimono*, wurden von der Militärchronik *Kamakura daijôshi* (Große Aufzeichnungen aus Kamakura) inspiriert. Sie sind eine Mischung aus Historie und Fiktion und spielen im Japan der Kamakura-Zeit (1186-1336). In einer Episode erkrankt Oguri nach einer Vergiftung schwer, begibt sich daher auf eine Pilgerreise zu den Schreinen von Kumano und zieht sich zu den nahegelegenen heißen Quellen von Yunomine zurück. In der Obhut der Schreine und durch die Pflege seiner

Geliebten Terute wird Oguri mit Hilfe der heilenden Wasser von Yunomine wieder gesund. Yunomine ist bekannt als die älteste heiße Quelle (*onsen*) in Japan. Pilger kehren seit Jahrhunderten auf ihrem Weg zum Kumano Hongu Schrein hier ein, um sich vor dem Schreinbesuch zu 'reinigen'. Es gibt verschiedene Quellen in Yunomine, aber die *tsubo-no-yu* (Heißes Wasser des Topfes) ist die berühmteste, da sie über Tag ihre Farbe wechselt und ihr heilende Kräfte nachgesagt werden, beruhend auf der Geschichte über die Heilung des Oguri. Aufgrund der Erzählung wird Yunomine *onsen* auch *Oguri onsen* genannt.

Shôzan verweist mit der Gestaltung seiner Bildkartusche auf die oben erwähnte Erzählung, indem er Oguri und Terute in der Illustration darstellt. Er hält gerade den Moment fest, in dem beide an der heißen Quelle ankommen, diesmal nicht mit einem Karren, sondern, der Meiji-Ära entsprechend, mit einer *jinrikisha*.

Die Aufnahme der *onsen*-Thematik in die *kaika*-Serie liegt darin begründet, dass während der Meiji-Zeit die Orte mit Heilquellen durch die verbesserten Transportmittel, wie Eisenbahn und Pferdekutschen, und der damit verbundenen besseren Erreichbarkeit einen Boom erlebten. Hinzu kamen seit Beginn der 1870er Jahre die *shinai onsen* (innerstädtische heiße Quellen), die sich bei den Städten großer Beliebtheit erfreuten. Da es in Tôkyô direkt keine Quellen gab, mischte man die mineralischen Ablagerungen aus verschiedenen *onsen*-Wassern in das heiße Wasser und kreierte so ein künstliches *onsen* (Yumoto 1998: 240). Eines der ersten *shinai onsen* war das 1872 in Fukagawa Nakamachi eröffnete *Hakone no shichi izumi* (Sieben Quellen von Hakone). In den folgenden Jahren kamen noch das *Ise no shichi izumi* (Sieben Quellen von Ise) und das *Arima onsen* (Heiße Quelle von Arima)

hinzu und bis zum Jahr 1876 gab es überall in Tôkyô *shinai onsen* (Yumoto 1998: 240).

Hagiwara führt an, dass Kunichika im Herbst 1880 in den *onsen* Ort Kusatsu in Jôshû reiste (Hagiwara 1980: o.P.). Zwei Jahre später fertigte Kunichika als *chihô-kaika-e* (Aufklärungsdruck der Regionen) das Triptychon *Jôshû Ikaho onsen nigiwai no zu* (Ansicht der populären heißen Quellen von Ikaho⁷⁵ in Jôshû, 1882, Abb. Nr. 96) an.

6.13 *Shashin* – Fotografie

Nakamura Shikan IV. als Urashima Tarô

Der hier illustrierte Charakter zeigt den jungen Fischer Urashima Tarô, die Titelfigur eines in Japan allseits bekannten Volksmärchens. Die Geschichte besagt, dass Tarô als Dank für seine Hilfsbereitschaft von einer alten Schildkröte zum Drachenpalast in den Tiefen des Meeres eingeladen wurde. Zwar genoss Tarô seine Zeit im Meerespalast, da er aber Sehnsucht nach seinen Eltern hatte, beschloss er, nach Hause zurückzukehren. Vor seiner Abreise überreichte ihm die Königin des Drachenpalasts, Otohime, eine Schatzkiste mit dem Versprechen, diese nie zu öffnen. Die Schildkröte brachte Tarô zurück, der aber niemanden mehr in seinem Dorf erkannte. Durch die Erzählungen eines alten Mannes realisierte Tarô, dass er jahrzehntelang fort war, ohne selbst zu altern, seine Familienmitglieder aber mittlerweile verstorben waren. Er ging wieder der Fischerei nach,

⁷⁵ Die Quellen von *Ikaho onsen* wurden schon in Japans ältester Gedichtanthologie aus dem 8.Jh., dem *Manyôshû*, sowie dem *Kokinwakashû* aus dem 10. Jh. erwähnt, wie die Aufschrift auf dem linken Blatt angibt.

führte aber ein einsames und trauriges Leben. In seiner Hoffnungslosigkeit öffnete Tarô eines Tags entgegen dem gegebenen Schwur die Schatzkiste. Austretender Rauch verwandelte ihn in einen alten Mann und er starb vor Schreck.

Das Wellenmuster auf Shikans Gewand im Hauptbild, die Angel und der hinter seinem Rücken aufsteigende Rauch, in dem ein Schloss zu erkennen ist, sind Andeutungen auf die Geschichte des Urashima Tarô. Die Beziehung zum Titel 'Foto', im Japanischen *shashin*⁷⁶ (wörtlich 'die Realität schreiben'), und dem von Shôzan illustrierten Fotogeschäft besteht darin, dass ein Foto die 'Zeit festhält', d.h. man auf einem Foto auch nicht altert.

Wie in den zuvor beschriebenen *bijin-ga* (Abb. Nr. 40 und 41) lädt Kunichika auch hier den Betrachter ein, die Kunst des Farbholzschnitts mit der Fotografie zu vergleichen. Vielleicht fühlte sich Kunichika aber auch selbst als Urashima Taro. Mit dem größer werdenden Einfluss der Fotografie spürte Kunichika als Holzschnittdesigner die Neuerungen der Meiji-Zeit am eigenen Leib; vieles, was ihm vertraut war, hatte sich verändert oder war verschwunden (Hockley 2001: 59).

Die Technik der Fotografie war keine Neuheit der Meiji-Zeit. Die erste Kameraausrüstung kam 1848 nach Japan, neun Jahre nach der Erfindung der Fotografie in Europa. Der japanische Kaufmann und Uhrmacher Ueno Shunnojô (1790-1851), Vater des Mitbegründers der japanischen Fotografie Ueno Hikoma (1838-1904), hatte eine Daguerreotypie-Kamera angefordert, die auf einem holländischen Schiff in Nagasaki eintraf. Unmittelbar begann eine intensive Auseinandersetzung mit der Praxis und Theorie

⁷⁶ Der Begriff *shashin* existierte schon vor der Einführung der Fotografie im japanischen Wortschatz.

der Fotografie in Japan (Ozawa 1996: 11-12). Die Daguerreotypie blieb aber mehr Forschungsgegenstand in Japan und konnte sich als Fotografieverfahren nicht etablieren. Erst mit der Einführung des Kollodium-Verfahrens, dessen Wissen über holländische Schriften nach Japan gelangte, begann die eigentliche Geschichte der japanischen Fotografie. Ueno Hikoma erlernte die neue Fototechnik, hielt Vorträge darüber und eröffnete 1862 das erste Fotostudio in Nagasaki. Ein halbes Jahr zuvor hatte der Maler Shimooka Renjô (1823-1914) bereits in Yokohama das erste Fotogeschäft in Japan eingerichtet. Zunächst blieben diese beiden Hafenstädte Zentren der Fotografie, aber wenige Jahre später folgten weitere Studio-Eröffnungen in Hakodate (1864), Ôsaka und Kyôto (1865) sowie Tôkyô (1869). Zu den bedeutendsten Vertretern des ersten goldenen Zeitalters der japanischen Fotografie gehören Uchida Kuichi (1844-1875, vgl. Kapitel 4.2.2), Yokoyama Matsusaburô (1838-1884) und Shimizu Tôkoku (1841-1907) (Ryûichi 1991: 10-11).

Um 1870 waren schon über hundert professionelle Fotografen in Japan tätig, im Jahr 1877 war diese Zahl allein in der Hauptstadtgegend beschäftigt. Während zur *bakumatsu*-Phase nur Samurai und wohlhabende Leute sich fotografieren ließen, waren es in der Meiji-Zeit auch 'normale' Bürger, die vor der Kamera posierten. Die Fotografien des Kaisers und seiner Familie wie auch die Aufnahmen von Kabuki-Darstellern und der Sitten und Gebräuche der Meiji-zeitlichen Bevölkerung ließen die Lichtbildkunst, verstärkt durch ihre technische Weiterentwicklung, mehr und mehr zu einer Konkurrenz für die Holzschnittkunst werden.

6.14 *Kômorigasa* – westlicher Schirm

Ichikawa Sadanji I. als Akatsuki Hoshigorô

Die wörtliche Übersetzung des japanischen Blatttitels *kômorigasa* lautet 'Fledermaus-Schirm' und wurde wegen der Form und Farbe westlicher Schirme angewandt. Fukuzawa Yukichi (1835-1901) erwähnt in seiner Autobiographie seine erste Begegnung mit einem westlichen Schirm an Bord der *Kanrinmaru*. Kapitän Kimura hatte einen Schirm als Kuriosität in San Fransisco gekauft. Um ihn von den japanischen zu unterscheiden und aufgrund seiner Form wurde er von der Schiffsbesatzung *kômorigasa* genannt (Imado 1989: 120). Die ersten westlichen Schirme in Japan sah man zunächst nur in den Händen von Ausländern, die in Yokohama lebten. Mit dem Beginn der Meiji-Zeit und mit der Welle der Begeisterung für westliche Dinge änderte sich das Bild rasch und der westliche Schirm entwickelte sich zu einem Statussymbol der Japaner, wurde zu einem Zeichen, dass man modern war und sich zivilisiert gab. Er erwies sich als äußerst praktischer Gegenstand, denn er konnte sowohl bei Regen als auch bei Sonnenschein benutzt werden, diente gleichzeitig als Stock und war durch seine Metallrippen leicht und beständig. In Fukuzawas 1867 verfasstem Buch *Seiyô ishokujû* (Westliche Kleidung, Speisen und Häuser) bildet er einen westlichen Schirm mit der Beschreibung ab: "Die Schirme sind alle aus Seide, sie werden nicht aus Papier hergestellt wie in Japan. Zusammengefaltet kann der Schirm auch als Stock benutzt werden." (Fukuzawa in Meech-Pekarik 1986: 67). Im Jahr 1873 importierte Japan 410.000 Schirme aus dem Ausland (Imado 1989: 121). Die heimische

Fertigung von Schirmen im westlichen Stil begann erst 1881 in einer Tôkyôter Firma (Yumoto 1996: 275).

Der westliche Schirm ist nicht nur bei Kunichika, sondern bei allen Holzschnittkünstlern ein Attribut des Westens, das mit am häufigsten in den *kaika*-Drucken Verwendung findet. Er taucht in unzähligen Drucken, bei Männern oder Frauen, bei männlichen Kabuki- oder *onnagata*-Rollen, immer wieder als Accessoire auf. In den Darstellungen der Kaiserfamilie (vgl. Kapitel 4.2.2) spielte er auch eine wichtige Rolle, um die Fortschrittlichkeit (*imamekashisa*) und Vorbildfunktion des Kaisers zu unterstreichen (Meech 1993: 58).

Shôzan illustriert in diesem Einschubbild einen umherziehenden Händler oder Musikanten mit einem westlichen Schirm. Die umherfliegenden Fledermäuse verweisen auf den *kômorigasa*, den er wegen einer starken Windböe mit beiden Händen umfasst. Der Mime Sadanji ist in der Rolle des Diebes Akatsuki Hoshigorô porträtiert, eine Figur des Kabuki-Stücks *Yotsuya kaidan* (Geistergeschichte von Yotsuya) von Tsuruya Nanboku (Edo-Tôkyô hakubutsukan 1995: 56). Im Mittelpunkt der Handlung steht der Plan Nitta Yoshisadas, das Ashikaga-Shôgunat zu stürzen. Die von Kunichika dargestellte Rolle zeigt den Sohn Yoshisadas, Kiryumaru, in der Verkleidung des Diebes Hoshigorô. In der achten Szene des ersten Akts flieht Hoshigorô in die Berge, das auf der Kabukibühne als sogenannter *chunori* (fliegender Abgang) dargestellt wird. Daher trägt Sadanji ein Fledermauscape, das Hoshigorô fortträgt und gleichzeitig den Betrachter des Drucks auf den *kômorigasa* hinweist.

6.15 *Sekken* – Seife

Iwai Hanshirô VIII. als Arai Komachi

Durch den Einfluss der in Yokohama lebenden Ausländer war der Gebrauch von Seife als Waschmittel schon vor Beginn der Meiji-Ära zu einem populären Bestandteil des japanischen Alltags geworden. Während der Edo-Zeit waren Kalk und Gerbsäure die herkömmlichen Mittel, die bis dahin zum Waschen benutzt wurden. In den Anfangsjahren der Meiji-Zeit importierte Japan zunächst Seife aus dem Ausland. Angespornt von den Berichten über die enormen Importmengen von Seife, begann Tsutsumi Isobei aus Yokohama, die erste Seifenfabrik Japans aufzubauen. Tsutsumi hatte die Herstellung von Seife um 1870 von dem französischen Fotografen Leon Boelle erlernt, der für das Stahlwerk in Yokosuka arbeitete, in dem Tsutsumi als Bauleiter beschäftigt war. Tsutsumis Seifenfabrik öffnete im März 1873 in Miyoshichô in Yokohama (Yumoto 1996: 170). Ab Juli 1873 produzierte er Waschmittel und begann 1874 mit der Herstellung von Gesichtsseife. Auf der 1. Inländischen Industriemesse 1877 gewann Tsutsumi mehrere Preise für seine Produkte und wurde für die Gestaltung der Verpackungen ausgezeichnet. Im selben Jahr begann Tsutsumi, nach Hong Kong und Shanghai zu exportieren. Im Juli 1874 folgte Hatsuto Ryohei Tsutsumis Beispiel und begann den Bau einer Seifenfabrik in Tôkyô Reiganjima (Yumoto 1996: 170). Weitere Fabriken wurden in Kyôto und Ôsaka eröffnet. Der Preis für ein Seifenstück lag zwischen 4 sen und 4,5 sen. Der alltägliche Gebrauch von Seife für die Gesichtspflege setzte sich erst gegen Ende der Meiji-Zeit und in

der Taishô-Zeit endgültig durch (Imado1989: 147).

Der von Kunichika dargestellte Kabuki-Charakter ist Arai Komachi, was übersetzt die 'Waschende Komachi' bedeutet. Die eigentliche Bezeichnung der Kabuki-Rolle lautet *Sôshi Arai Komachi*, 'Buch waschende Komachi', in Anspielung auf einen Gedichtwettbewerb, der im kaiserlichen Palast ausgetragen wurde. Kuronushi, ein Kontrahent Komachis in dem Wettstreit, beschuldigte Komachi des Plagiats, da sie eins ihrer vorgetragenen Gedichte nicht selber komponiert haben soll, sondern aus einem alten Buch gestohlen habe. Als Beweis lieferte Kuronushi das Buch mit dem Gedicht. Komachi durchschaute Kuronushis böses Spiel, bat um Wasser und wusch das Buch darin. Der mit frischer Tinte eingetragene Vers verschwand und nur der alte Originaltext blieb stehen. Um Komachi zu betrügen, hatte Kuronushi vor dem Wettbewerb gelauscht, als Komachi ihr neues Gedicht zu Hause rezitierte, und notierte das Gedicht in seinem Buch.

Kunichika porträtiert Komachi⁷⁷ in typisch Heian-zeitlicher Weise und hält genau die Szene fest, in der sie gerade das Buch ins Wasser eintaucht und wäscht. Shôzan zeigt zwei Frauen in traditioneller japanischer Kleidung, die vor einem öffentlichen Bad für Frauen⁷⁸ ihre Wäsche in Holzbottichen waschen.

⁷⁷ Komachi wurde unzählige Male in der Malerei und in Farbholzschnitten dargestellt. Während der Edo-Zeit entstand der Serientypus der *Nana Komachi* (Sieben Komachi), häufig im *mitate-e* Format. *Sôshi Arai Komachi* gehört zu diesem Set. Aufgrund ihrer Anmut steht 'Komachi' auch als Übername für schöne Frauen allgemein.

⁷⁸ 1869 wurde im Zuge der Annäherung an den Westen das gemischte Baden in öffentlichen Badehäusern offiziell verboten.

6.16 *Gakkô* – Schule

Bandô Hikosaburô V. als Sugawara no Michizane

Selbst nach dem Fall des Tokugawa-Shôgunats existierten auch zu Beginn der Meiji-Periode viele der Edo-zeitlichen Schulen, wie die Daimyatsschulen, weiter. So auch die von den Tokugawa gegründete *Numazu hei gakkô* (Numazu Militärschule), die in erster Linie der militärischen Ausbildung diente, aber jetzt auch moderne westliche Naturwissenschaften und Sprachen vermittelte. Die Zahl der *terakoya*, die Tempelschulen der Edo-Zeit, in denen auch die Kinder von Laien, Bauern und Städtern, unterrichtet wurden, nahm zu Beginn der Meiji-Zeit zu. Ebenso wuchs die Anzahl der kleinen Privatschulen (*shijuku*), in denen Konfuzianismus oder europäische Naturwissenschaften und Sprachen unterrichtet wurden.⁷⁹ Schon vor der Meiji-Restauration wurde die *Keio gijuku*, der Vorläufer der heutigen Keio Universität, von Fukuzawa Yukichi gegründet, einem der Befürworter westlicher Bildung (Nakauchi 1995: 22).

Im Jahr 1872 wurde von der Meiji-Regierung der erste Bildungsplan (*gakusei*, wörtlich 'Schulsystem') für eine Modernisierung des japanischen Bildungssystems vorgelegt. Das französische Schulsystem diente in weiten Teilen als Richtlinie für die neue Schulordnung in Japan, obwohl auch Elemente anderer Ländern vertreten waren. Der Plan zur Reorganisation der Schulen und Bildung war nach Ansicht der Regierung das Schlüsselement, "bei der Heranbildung der Art von Bewußtsein, das Japan zu einer

⁷⁹ Näheres zu Meiji-zeitlichen Privatschulen in: Ehmcke, Franziska (1979): Geistige Führer der Meiji-Zeit: Die Gründer von Privatschulen, In: *Oriens Extremus* 26, 1/2, S. 1-12.

reichen, mächtigen und unabhängigen Nation machten sollte, und der Absorption modernen technischen Wissens als Mittel zu diesem Zweck." (Nakauchi 1995: 23).

Der Bildungsplan, der die Gründung einer bestimmten Anzahl von Universitäten, Mittelschulen und Grundschulen vorgesehen hatte, wurde nur in Teilen umgesetzt. Die einzige gegründete Universität war die Universität Tôkyô, Japans erste moderne Universität (*daigaku*), die 1877 vermittlems der Zusammenlegung der *Shôheikô* (*Shôheizaka gakumonjo*, Regierungsschule des Tokugawa-Shôgunats), der *Kaisei gakkô* (Schule für europäische Wissenschaften) und der *Igakkô* (Schule für Medizin), ebenfalls Gründungen der Tokugawa-Regierung, ins Leben gerufen wurde (Nakauchi 1995: 23). Eine der dringenden Aufgaben war die Ausbildung qualifizierter Lehrer für das neue Schulsystem. 1873 wurden sogenannte Normalschulen eingerichtet, an denen ausländische Pädagogen westliche Erziehungswissenschaften und Didaktik vermittelten. Die von Erziehungsminister Mori Arinori (1846-1889) im Jahr 1886 formulierten *Gesetze über die Kaiserliche Universität, über die Normalschulen, über die Grundschulen und über die Mittelschulen* statuierten die Bildungspolitik der Meiji-Regierung und lieferten einen wesentlichen Beitrag zur Schaffung des Fundaments einer nationalen Erziehung (Nakauchi 1995: 27)

In seinem Einschubbild illustriert Shôzan ein Klassenzimmer in westlichem Ambiente. Kunichika stellt in seinem Bildausschnitt Bandô Hikosaburô V. als Sugawara no Michizane (845-903) dar, einen Gelehrten, Dichter, Kalligraphen und Staatsmann der Heian-Zeit (794-1185). Er ist die Schutzgottheit (*kami*) der Literatur und Wissenschaft.

Kunichika nahm sich der Schulthematik, insbesondere dem Sujet der Bildung für Frauen, die für Mitglieder der Mittel- und Oberschicht in der Meiji-Zeit verbessert wurde, in drei Blättern dreier Holzschnittserien an. Der Druck *Joshi shihan gakkô* (Lehrerausbildungsschule für Frauen, Abb. Nr. 99) aus der Serie *Tôsei kaika beppin kurabe* (Moderne Schönheiten der Aufklärung im Vergleich) zeigt eine junge Frau mit moderner Frisur, *yôgasa* und westlichen Schuhen, zu traditioneller japanischer Kleidung, vor ihrer Schule.

Die Blätter *Benkyô* (Studieren) aus der Serie *Kaika ninjô kagami* (Spiegel der blühenden Sitten und Gebräuche, 1878, Abb. Nr. 100) und *Gogo ichiji* (Ein Uhr nachmittags) aus der Blattfolge *Chûya mitate nijûyoji* (Szenen der 24 Stunden - Ein bildlicher Vergleich, 1890, Abb. Nr. 101) sind im Aufbau des Motivs sehr ähnlich. Zwei junge Damen sitzen jeweils in einem westlich inspirierten Interieur an einem Tisch und lesen. Während das Buch in dem Blatt *Benkyô* eindeutig in einer westlichen Sprache geschrieben ist, sind die Bücher in dem Druck *Gogo ichiji*, aufgrund des Titelstreifens und der Richtung, in der die Frau weiterblättert, als auf Japanisch verfasst zu erkennen. Die Herausgabe des Blattes *Benkyô* fällt in die Hochphase der *bunmei-kaika*-Zeit, der Farbholzschnitt der *Chûya mitate nijûyoji*-Serie wurde jedoch zu einer Zeit veröffentlicht, als die Japaner der Verwestlichungs-/Modernisierungsbestrebungen müde geworden waren. Diese Stimmung wird in der Aufschrift: *Nur für eine kleine Weile, widmet sie ihr Interesse dem Englischen* (*Eigo ni, ichiji mi o, utsushi*) reflektiert (Newland/Hinkel 2004: 146). Ein Jahr vor der Drucklegung dieses Blattes wurde Erziehungsminister Mori Arinori, der als Befürworter

der Aufklärungsbewegung galt und die liberale, westliche Erziehungspolitik geprägt hatte, von einem Kritiker ermordet. Denn ab den 1880er Jahren begannen sukzessive konservative Gegenströmungen zu dominieren (Ehmcke 1979: 1).

6.17 *Shinbun* – Zeitung

Onoe Kikugorô V. als Goshô no Gorozô

Während der Edo-Zeit dienten *kawaraban* (Mitteilungsblätter der Edo-Zeit in Ziegeldruck) der Nachrichtenübermittlung für die Bevölkerung. Gegen Ende der Edo-Zeit wurden von den in Japan lebenden Ausländern die ersten englischsprachigen Zeitungen im westlichen Format herausgegeben, von denen die ersten der *Japan Herald* und die *Japan Commercial News* waren, die ab 1861 von den Ausländern in der Enklave in Yokohama auf den Markt gebracht wurden. In Nagasaki wurde die Zeitung *Shipping List and Advertiser* herausgegeben, die auch ins Japanische übersetzt wurde. 1865 folgte die Abendzeitung *Japan Times* und 1867 die *Japan Gazette*. Zu Beginn der Meiji-Zeit kamen der *Kobe* und *Osaka Herald* sowie die *Hyôgo News* in Kôbe als wöchentliche Zeitungen in Englisch hinzu. 1870 sah Yokohama die Herausgabe einer weiteren Zeitung, der *Japan Mail* (Okitsu 1997: 2-5).

"The abandonment of the prohibition of discussion or representation of current events made it possible to publish newspapers for the first time on Japan." (Thompson 1991: 88). Die

erste japanischsprachige Tageszeitung, die *Yokohama Mainichi Shinbun* (Yokohama Tageszeitung), wurde am 8.12.1871 erstmals gedruckt. Die *Tôkyô Nichi Nichi Shinbun* (Tôkyôter tägliche Zeitung), Vorläufer der heute noch bestehenden *Mainichi Shinbun* (Tageszeitung), wurde ab dem 21. Februar 1872 publiziert. Die *Yomiuri Shinbun* (Vorlesen und verkaufen Zeitung)⁸⁰, die heutzutage mit einer Auflage von über 10 Millionen zu einer der größten Zeitungen der Welt zählt, wurde erstmals 1874 gedruckt (Yumoto 1996: 306-307).

Allerdings "censorship of the content was strict, and there were a number of cases of prosecution of newspapers during the early Meiji period." (Thompson 1991: 88). Obwohl die Tatsache, "that news could be printed at all, even in censored and sanitized form, was a remarkable breakthrough compared to the suppression of information under the Tokugawa shogunate." (Thompson 1991: 88).

Auch die Meiji-Regierung bediente sich des neuen Mediums der Zeitung sowie der verbesserten Drucktechniken⁸¹ und gab den *Dajôkan Nisshi* (Täglicher Bericht des Kabinetts) und *Kanpo* (Offizieller Anzeiger) heraus, unter anderem auch um diese als Propagandamedium für ihre *bunmei kaika*-Ziele zu nutzen und die Bevölkerung zum Zeitunglesen zu ermuntern (Ota 2003: 144).

Die Bildkomposition Kunichikas bezieht sich auf das von Kawatake Mokuami 1864 verfasste Kabuki-Stück *Soga Moyo Tateshi No Goshô-zome - Goshô no Gorozô* über den

⁸⁰ Der Begriff bezieht sich auf die Zeitungverkäufer (*kawaraban*-Verkäufer) der Edo-Zeit, die, während sie die *kawaraban* verkauften, aus den Zeitungen vorlasen (Groemer 1994: 233).

⁸¹ Über die Weiterentwicklung der Drucktechnik im Japan der Meiji-Zeit, vgl. *Insatsu hakubutsukan* (Hg.) 2003.

galanten Ritter Gorozô⁸², das zu den Meisterwerken des Kabuki-Theaters zählt. Gorozô, ein ehemaliger Samurai mit dem Namen Suzaki Kakuya und ein Gefolgsmann des Feudalherrn Tomoenjo in Mutsu, schloss sich in Edo den *otokodate* an; dies waren Gruppen von furchtlosen Bürgerlichen, die die Stadtbevölkerung vor den Übergriffen der Banden gesetzloser niedriger Samurai in Schutz nahmen. *Otokodate* waren die Heroen der Städte.

Um die Schulden seines ehemaligen Herrn zu bezahlen, ging Gorozô eine Absprache mit seinem langjährigen Widersacher Doemon ein. Die Abmachung bestand darin, dass Doemon Gorozô das Geld leiht, wenn Gorozô sich von seiner Frau Satsuki, einer einstigen Kammerfrau seines Herrn, scheiden lässt, in die auch Doemon verliebt war. Gorozô wird von Kunichika mit einem Schreibset dargestellt, das an den von Satsuki verfassten Brief mit der Scheidungsnachricht erinnern soll sowie an ihre Notiz, dass sie gegen ihren Willen in die Scheidung eingewilligt hat, um Gorozô zu helfen.

Shôzan illustriert zwei Zeitungsverkäufer in ihrer typischen Arbeitskleidung. Die Verkäufer tragen über ihrer Kleidung *happi* (traditionelle Arbeitsjacken), die auf dem Rücken und dem Revers die üblichen Aufschriften mit dem Namen der jeweiligen Zeitung eingearbeitet haben. Zudem schultert der rechte Verkäufer eine Transportkiste für die Zeitungsexemplare, die auch mit dem Zeitungsnamen dekoriert war. Der Linke ruft die neusten Nachrichten aus. Das Beispiel eines Zeitungsboten der Tageszeitung *Mainichi Shinbun* gibt Kunichika auch in dem rechten Blatt des Triptychons *Shintomiza honbu shinshuttai no zu* (Ansicht des Hauptgebäudes des Shintomiza-Theaters zur Neueröffnung, Abb. Nr. 1, siehe Detail Abb.

⁸² Die Rolle des Gorozô hat Kunichika auch in die Onoe Kikugorô-Serie *Baikô hyakushu no uchi* (100 Rollen des Baikô) eingefügt.

Nr. 97) wieder. Der Schriftzug *Mainichi Shinbun* ist auf dem *happi*-Kragen und der Transportkiste in roten Lettern zu sehen.

6.18 *Kazashiki* – Freudenhaus

Iwai Hanshirô VIII. als Katsuragi

Auch im Freudenviertel Yoshiwara gab es zur *bunmei kaika*-Phase Veränderungen, da die lizenzierten Viertel ihre Kurtisanen 'frei lassen' mussten. Grund war der sogenannte Prostituierten-Befreiungserlass (*shôgi kaihô rei*), der Ende 1872 von der Regierung herausgegeben wurde (Sato 1985: 120). Auslöser für den Erlass war der *Maria Luz*-Vorfall, bei dem der Kapitän des peruanischen Schiffs *Maria Luz* von den Behörden in Yokohama angeklagt wurde, dass er chinesische Lastenträger als Sklaven halte. Die peruanische Seite wiederum beschuldigte die Japaner der Sklaverei und verwies auf die Situation der Prostituierten im Yoshiwara-Viertel (Seidensticker 1983: 171, Yoshino 1927: 51-54). Die Meiji-Regierung sah sich vor ein Problem gestellt, befürchtete eine Eskalation und reagierte auf den Vorfall mit der Herausgabe des Befreiungserlasses. Damit sollten die Frauen der Freudenviertel rechtlich befreit, deren amtliche Registrierung gefördert und die unlicenzierte Prostitution unterdrückt werden. Zudem wurden mit dem Erlass die in der Edo-Zeit üblichen *kamuro*, kleine Mädchen die zu Prostituierten ausgebildet wurden, verboten (Sato 1985: 120).

Die alten Bordelle (*keiseiya*) starben jedoch nicht einfach aus, sondern wurden vielmehr in '*kazashiki*' oder '*karizashiki*' umbenannt, was wörtlich übersetzt 'Zimmer zu vermieten' bedeutet (Sato 1985: 120). Auf diese neue Bezeichnung verweist der Titel des 18. Blattes des Holzschnittsets. Die alten Geschäfte waren unter der neuen Bezeichnung wieder erlaubt und die Damen theoretisch freie Arbeiterinnen, die in den vermieteten Räumen mit einer Lizenz (*kansatsu*) ihrer Arbeit nachgehen durften. Zur Meiji-Zeit existierten sechs Zentren der *kazashiki*: Yoshiwara und Nezu im Zentrum und Shinagawa, Shinjuku, Itabashi und Senjû in den Außenbezirken. Ein Meiji-zeitlicher Spruch besagte: '*Tausend Häuser, viertausend Frauen, sieben Viertel.*' Da Senjû in zwei Viertel geteilt war, ist in der Redensart, die einen ungefähren Eindruck vom Ausmaß des Gewerbes zu jener Zeit gibt, von sieben Vierteln die Rede (Seidensticker 1983: 171).

Auch in den Freudenvierteln konnte man die Einflüsse der *kaika*-Bewegung ausmachen, so z.B. die Einführung der Gasbeleuchtung, die in diesem und in Blatt 7 bzw. 22 illustriert wird. Weiterhin führten einige Bordelle (*yûjoya*) westliche Betten und westliche Kleidung für ihre Damen ein. 1874 berichtete eine Zeitung, dass die jungen Männer, die in den Vierteln patrouillierten, um vor Feuern zu warnen, anstelle von hölzernen Schlegeln für kurze Zeit Trompeten gebrauchten, was sich aber nicht durchsetzen konnte (Seidensticker 1983: 171). Der Besucher, der in Shôzans Bild gerade in ein *kazashiki*-Viertel eintritt und von einem jungen Mann für ein Etablissement angeworben wird, gibt sich mit seiner Kleidung westlich. Über seinem geschürzten Kimono trägt er einen Mantel mit Schal und hat einen Hut aufgesetzt.

Iwai Hanshirô wird, korrespondierend zum Thema des Drucks, in einer Frauenrolle als die Kurtisane Katsuragi wiedergegeben. Typisch für die Darstellung von Kurtisanen sind die zahlreichen Schmuckhaarpfeile (*kanzashi*), die in ihrem Haar stecken. Die Liebesgeschichte zwischen Katsuragi und Nagoya Sanza ist eine der ältesten in der Historie des Kabuki. Sie basiert auf einer tatsächlichen Affäre der Begründerin des Kabuki-Theaters, Okuni. In der Rolle der Katsuragi liest sie in diesem Holzschnitt einen Gedichtstreifen (*tanzaku*), vielleicht von ihrem Geliebten oder für ihren Geliebten Sanza.

6.19 *Basha* – Pferdekutsche

Ichikawa Sadanji I. als Fukakusa *no shôshô* (Höfling Fukakusa)

Vor der Meiji-Zeit waren fahrbare Fortbewegungsmittel auf die ochsengezogenen Wagen der Kyôtoer Aristokratie beschränkt. Pferdekutschen (*basha*, wörtlich 'Pferdewagen') kamen erst mit den Ausländern Ende der Edo-Zeit nach Japan. Nach der Öffnung des Hafens von Yokohama waren kurze Zeit später die Straßen, vor allem die heute als *basha michi* (Pferdekutschen-Straße) bekannte Straße, mit ausländischen Pferdekutschen überfüllt. 1867 wurde diese Straße, auf Anfrage der in Yokohama lebenden Ausländer, sogar auf 18 Meter erweitert, um den vielen Kutschen ausreichend Platz zu gewähren (Munakata 2000: 64-67).⁸³

⁸³ Alljährlich findet in Yokohama das *basha michi*-Festival statt, das an die westlichen Neuerungen der Meiji-Zeit erinnern soll. In der Straße befinden sich auch die erste Gaslaterne Japans sowie der erste Eisladen.

In der Meiji-Zeit wurden *basha*, neben den *jinrikisha*, zu dem wichtigsten Verkehrsmittel in den japanischen Städten vor der Einführung der innerstädtischen Eisenbahnen (Mori 1968-1: 102), wurden aber auch für den Personen- und Posttransport zwischen den Städten eingesetzt. Bereits 1868 fuhren Postkutschen zwischen Tôkyô und Yokohama und ab 1872 auch zwischen Tôkyô und Takasaki. Zeitweise gab es sogar zweistöckige Kutschen, die aber im September 1874 wieder abgeschafft wurden, da sie nicht sicher genug waren. 1882 begann der erste Straßenverkehr mit pferdegezogenen Straßenbahnen (*tetsudô basha*) (Fujisawa 1935: 162). Während die Pferdekutschen, von einem Pferd oder mehreren Pferden gezogen, bis zu sechs Personen befördern konnten, reichte die Kapazität der *tetsudô basha* für erheblich mehr Passagiere und trug daher wesentlich zur Verbesserung der Infrastruktur in den Städten bei.

Die im Norden Tôkyôs eingesetzten Kutschen wurden *Asakusa basha* (Asakusa Pferdekutschen) genannt, die im Süden *Shinbashi basha* (Shinbashi Pferdekutschen) (Mori 1968-1: 102). Nach den Angaben des *Nihon teikoku tôkei nenkan* (Statistisches Jahrbuch des japanischen Reichs) waren im Jahr Meiji 8 (1875) 319 Pferdekutschen für den Personentransport und 45 als Lasttransport im Einsatz. Zehn Jahre später fuhren bereits 1959 Personenkutschen und 8567 Lastkutschen und 1895 gab es 3226 Kutschen für die Beförderung von Personen und 51592 für Transportgüter. Die Fahrten im Tôkyôter Stadtbereich kosteten je nach Entfernung pro Person 2-5 sen. (Asukai 1981: 118-119).

In einem Theater-Triptychon vom April 1875, das eine Szene aus dem im Mai 1875 im Kawarazakiza-Theater aufgeführten Kabuki-Stück *Kokoro no yamiterasu gasutô* (Konishi

1977: 7/44) zeigt, nimmt Kunichika in der gezeigten Szene Bezug auf den Geschäftsnamen (*yagô*) der damaligen Pferdekutschenfirma *Mandaibashi Senriken*, die in Tôkyô zwischen der Mandai-Brücke und Shinbashi Hin- und Rückfahrten (*yukae*) mit Pferdekutschen anbot.⁸⁴ Von Kunichika existieren einige Schauspieler-Drucke⁸⁵ und Holzschnitte mit Schönheiten, die auf Geschäfte oder Restaurants⁸⁶ jener Zeit Bezug nehmen und für diese als Werbung dienten, wie es auch hier der Fall sein könnte.

Die Geschichte des hochrangigen Höflings Fukakusa, hier von Ichikawa Sadanji dargestellt, und Ono no Komachi ist die bekannteste unter den zahlreichen Liebesgeschichten, die Komachis Leben umgeben. Die in diesem Holzschnitt angedeutete Episode hat den Titel *Kayoi Komachi* (Komachi des Weges) und gehört, wie die im Blatt *sekken* (Abb. Nr. 90o) dieser Serie illustrierte Geschichte, zu den *Nana no Komachi* (Sieben Erzählungen der Komachi). Komachi versprach dem verliebten Fukakusa, dass sie, wenn er hundert Nächte vor ihrer Tür ausharre, seine Geliebte würde. Fukakusa hielt 99 Nächte vor ihrer Tür aus und markierte jede Nacht mit einer eingeritzten Kerbe an seinem Ochsenkarren. In der hundertsten Nacht schrieb er folgendes Gedicht:

*Hundert Mal oder mehr,
hörte ich das Flattern der Schnepfenflügel,
während ich die einsamen Stunden bis zum Morgengrauen gezählt habe,
du aber nicht kamst.*⁸⁷

⁸⁴ Von rechts nach links sind die Schauspieler Iwai Hanshirô VIII., Ichikawa Danjûrô IX., Nakamura Nakazô III., Ichikawa Jutô I. und Ichikawa Gonjûrô (1848-1904) in ihren Rollen dargestellt (vgl. NTJ Inv. Nr. 05057 und TTT Inv. Nr. M 547-011).

⁸⁵ Z.B. Theater-Triptychon für das Theaterstück *Kami no megumi wago no torikumi* 1890, macht Werbung für einen Weinverkauf westlicher Weine und deren Händler (vgl. WUL).

⁸⁶ Die Serie *Kaika 36 kaiseki* (36 *kaiseki*-Restaurants der Aufklärung, 1878) stellt 36 *kaiseki*-Restaurants in Tôkyô vor.

⁸⁷ *Akatsuki no shiji no hanegaki momohagaki, kimi ga konyu wa warezo kazukazu.*

Da er Komachi nach der hundertsten Nacht nicht antraf, wurde Fukakusa aus Verzweiflung krank und starb. Fukakusas Ochsenkarren, der üblicherweise in Illustrationen der Episode abgebildet wurde, wird in Shôzans *koma-e* durch Pferdekutschen ersetzt.

6.20 *Shappo* – Hut

Nakamura Shikan IV. als Yaegaki *hime* (Prinzessin Yaegaki)

Wie in Kapitel 4.3.1 über *kaika-e* bereits erwähnt wurde, gehörten neben Mänteln, Schals und Regenschirmen auch Hüte zu den westlichen Accessoires, die vermehrt in die japanische Garderobe aufgenommen wurden und ein Zeichen der 'Aufklärung' waren.

Hüte waren schon mit den ersten europäischen Händlern nach Japan gelangt, gerieten aber während der Landabschließung in Vergessenheit. Mit der Haarabschneideverordnung vom September 1871 (vgl. Kapitel 6.8) erlebten westliche Hüte eine Renaissance in Japan (Yumoto 1996: 270). Fukuzawa Yukichi unterscheidet in seinem Buch *Seiyô ishokujû* (Kleidung, Essen und Wohnen aus dem Westen, 1867) drei Arten westlicher Kopfbedeckung: Zylinder, Melonen und Kappen sowie ihre Besitzer. "Herren der Aristokratie tragen Zylinder, Mitglieder der Mittelschicht setzen Melonen auf, wohingegen Männer der unteren Schichten Kappen aufziehen" (Fukuzawa in Meech-Pekarik 1986: 65-67). Kappen wurden zudem Bestandteil der Uniformen von Polizisten, Bahnmitarbeitern, Soldaten und Matrosen (Shibuzawa 1958: 30-31, Yoshino 1927: 501). Das Wort *shappo* hat

seinen Ursprung in der französischen Bezeichnung *chapeau* und war der geläufige Begriff für westliche Kopfbedeckungen in den frühen Jahren der Meiji-Periode. Später wurde *shappo* durch das japanische Wort *bôshi* ersetzt.

Während in Kunichikas frühem *kaika-e Tôkyô kôshaba fûryôzu* (Pferdekutschen in der Abendkühle in Tôkyô, 1870, Abb. Nr. 23) noch ausländische Herren diejenigen sind, die Hüten tragen, zeigen spätere Kunichika-Drucke auch Japaner, die die Hutmode (Abb. Nr. 1, 36, 72, 81) angenommen haben. In diesem Zusammenhang taucht der Hut sowohl in Kunichikas Schauspielerporträts auf, wie bereits in einigen Abbildungen aus Kapitel 4.4.4 Kleidung und Frisuren (Abb. Nr. 61-64) gezeigt wurde, als auch in seinen *bijin-ga*.

In den *yakusha-e* illustriert Kunichika unterschiedliche westliche Kopfbedeckungen, die nicht nur mit westlicher Kleidung kombiniert werden, sondern auch mit traditionellem Kimono. Die Vermischung westlicher Hüte mit westlicher oder japanischer Garderobe setzt sich über die Jahre in Kunichikas Holzschnitten fort, wobei in Beispielen aus den 1870er Jahren, der Hochphase der *bunmei kaika*-Bewegung, häufiger westliche Kleidung (Abb. Nr. 1) auftaucht. In einem Druck aus dem Jahr 1872 sieht man Bandô Hikosaburô im mittleren Blatt des illustrierten Triptychons in durchweg westlicher Bekleidung, wie auch Sawamura Tosshô im linken Blatt desselben Werks (Abb. Nr. 66), ebenso Onoe Kikugorô in dem Ausschnitt eines Triptychons aus dem Jahr 1875 (Abb. Nr. 61). In den 1880/1890er Jahren scheinen die Mimen Hüte wieder vermehrt mit japanischer Bekleidung zu kombinieren, wie Kunichika in den Triptychen *Sumidagawa bokutei no shunyû* (Frühlingsvergnügungen am Sumida-Flussufer 5/1885, Abb. Nr. 64) und *Haru aso(bi) shiki no yo(me)* (Komposition der

vier Jahreszeiten – Frühlingsvergnügungen, 1891, Abb. Nr. 36) illustriert.

In Kunichikas *bijin-ga* ist der Hut als Attribut eher unauffällig in die Bildkomposition integriert, wie in dem Blatt *Shinbashi Futabachô Shôeirô* (Restaurant Shôeirô in Shin-bashi Futabachô) aus der Serie *Kaika 36 kaiseki* (36 *kaiseki*-Restaurants der Aufklärung, 1878, Abb. Nr. 72) zu sehen ist. Ein Gast mit Hut begibt sich über die Veranda des Restaurants zu seinem Tisch. Ein weiteres Beispiel ist der Druck *Yoshimachigawa* aus der Serie *Junshoku 36 kasen* (36 ausgesuchte Verzierungen, 1881, Abb. Nr. 98). Die Bedienung Yatsuko eines Restaurantbootes reicht vom Bootssteg den Hut eines gerade angekommenen Gasts einer Kollegin auf das Boot. Eine Dritte hält ihr den Stock des Gasts entgegen. Während in der *Kaika 36 kaiseki*-Serie das westliche Requisit den *kaika*-Bezug des Titels unterstreicht, wird dem generell traditionell gehaltenen Bildmotiv der *Junshoku 36 kasen*-Blattfolge durch den Einsatz der beiden westlichen Utensilien eine moderne Note gegeben.

Im zwanzigsten Blatt der *Kaika nijûshikô* Serie stellt Kunichika Prinzessin Yaegaki dar, eine der Protagonisten der Geschichte *Honcho nijûshikô* (24 Modelle der Kindespflicht) des Autors Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), deren Rolle zu einer der drei anspruchsvollsten Prinzessinnen-Rollen im Kabuki-Theater zählt (Halford 1974: 66). *Honcho nijûshikô* handelt von den Fehden zwischen den Familien der Takeda und Uesugi und dem Liebespaar Yaegaki, die zur Uesugi Familie gehört, und Katsuyori, einem Nachkommen des Takeda-Clans. Kunichikas Porträt der Prinzessin spielt auf die Schlüsselszene des Kabuki-Stücks an, in der Yaegaki in einer Tanzsequenz einen magischen, gehörnten Helm mit weißem Fell trägt, um ihren Geliebten zu beschützen. Das Fell bezieht

sich auf einen weißen Fuchs, der die Prinzessin zum Schutz begleitet. Shôzan wählt für das Einschubbild ein gerahmtes Porträt von Katsuyori und im Vordergrund bildet er einen Beistelltisch ab, auf dem ein westlicher Admiralshut liegt.

6.21 *Shokutô* – Wasserpumpe

Iwai Hanshirô VIII. als Yaoya Oshichi

Die Hintergrundgeschichte der Kabuki-Rolle von Yaoya Oshichi beruht auf einer wahren Begebenheit aus dem Jahr 1862. Yaoya Oshichi war die Tochter eines Gemüsehändlers (*yaoya* bedeutet Gemüsehändler) aus dem Hongô-Distrikt in Edo. 1861 verliebte sich die sechzehnjährige Oshichi in einen jungen Priester, während sie sich mit ihrem Vater in einem Tempel vor einem großen Feuer in Sicherheit gebracht hatte. Um den Priester wiederzusehen, legte Oshichi 1862 in ihrem eigenen Haus Feuer, das jedoch eine enorme Feuersbrunst in Edo auslöste und weite Teile der Stadt zerstörte. Oshichi wurde festgenommen und als Strafe für ihre Tat bei lebendigem Leib verbrannt. Die Geschichte Oshichis wurde zum Gegenstand mehrerer Bunraku- und Kabuki-Stücke und findet sich daher auch in Schauspieler-Holzschnitten wieder.⁸⁸ Typisch für Oshichis Rolle sind Kostüme mit dem sternenförmigen Hanfblattmuster, ein Design, das Kunichika auch in seinem Porträt einsetzte. Hinweise auf die Brandwehr Edos sind die im Hintergrund

⁸⁸ Vgl. Utagawa Kunitaru, *Edo meisho ai no uchi* (Berühmte Orte Edos): Oshichi, 1867 oder Utagawa Kunisada, *Edo meisho zue* (Ansichten berühmter Orte Edos): Hongo, 1852.

gezeichnete, aus Bambus gefertigte Leiter und ein Holzschlegel in Oshichis rechter Hand, mit denen die Brandwächter (*hikeshi*) zu jener Zeit auf einer Trommel Feueralarm auslösten.

Shôzans Einschubbild verweist ebenfalls auf die Feuerwehr, indem es Feuerwehrleute mit ihren typischen, reichlich dekorierten Jacken (*hanten*) illustriert. Die Feuerwehrmänner ziehen ein Löschfahrzeug mit Wasserpumpe (*ponpu kuruma*), wie es in der frühen Meiji-Zeit gebräuchlich war. Auf der roten Laterne sind die Katakana-Zeichen für 'n' und 'pu' in schwarzer Schrift zu erkennen, was darauf schließen lässt, dass 'ponpu' auf der Laterne geschrieben steht, das sich von dem holländischen Wort 'Pomp' für Pumpe ableitet.

Die Brandwehren Edos und Tôkyôs sind immer wiederkehrende Motive in der Geschichte des japanischen Holzschnitts. 1874 widmete Kunichika die *yakusha-e*-Blattfolge *Tôkyô ichini date kyô* (Zwölf Galanterien Tôkyôs im Wettbewerb), in der er Kabuki-Mimen mit Feuerwehruniformen und -standarten ausschmückte, den Feuerwehrleuten Edos (Nakano kuritsu rekishi minzoku shiryôkan 1996: 28-30).

6. 22 *Tokei* – Uhr

Onoe Kikugorô V. als Iwafuji

Die Japaner waren die einzigen, die europäische mechanische Uhren an ihr Zeitsystem anpassten. Sie teilten den Tag in zwölf 'Stunden' ein, gemäß den chinesischen

Zodiakalzeichen. Der Tag wurde zwischen Sonnenaufgang und –untergang in sechs Stunden unterteilt und in weitere sechs Stunden während der Nacht. Da die Länge der japanischen Stunden je nach Jahreszeit variierte, mussten die Uhren regelmäßig neu gestellt werden, um sie nach der Länge der Tage einzurichten (Croissant/Ledderose 1993: 337).

Europäische Uhren erreichten nicht erst in der Meiji-Zeit Japan, sondern schon während Japans Abschließungspolitik waren, durch den regen Uhrenhandel zwischen Europa und China, westliche Zeitmesser ins Land gelangt. 1787 schrieb Morishima Chûryô (1756-1809) in seiner Enzyklopädie *Kômô zatsuwa* (Verschiedenes über Europäer): "There is a place called London. It is foremost in the world in the precision making of clocks-nowhere else comes close...All the small clocks we have in this country come from there." (Morishima in Screech 1996: 67). Daher wurden die Uhren anfänglich *rondon dokei* (London-Uhren) genannt. Westliche Uhren, die auch mit *saiku mannen dokei* (permanente Präzisionsuhren) umschrieben wurden, waren zu jener Zeit noch ausgesprochen teuer und dienten als besondere Geschenkgaben, beispielsweise der holländischen Gesandtschaften für den Shôgun bei ihrer jährlichen Visite in Edo (Screech 1996: 68).

Ôno Norichika ist der erste Japaner, der in Europa das Handwerk des Uhrmachers erlernte. Während eines Auslandsstudiums in Holland absolvierte er 1862 in Leiden und Amsterdam eine Ausbildung zum Uhrmacher. Nach seiner Rückkehr stellte er für die japanische Münzprägestalt in Ôsaka, die 1871 gegründet worden war, Präzisionsinstrumente her. 1876 fertigte er seine erste große Uhr an, die am Eingang der Anstalt installiert wurde. Norichikas Sohn, der ihm in seine Fußstapfen folgte, ging 1875 in die Schweiz und ließ

sich dort zum Uhrmacher ausbilden. Nach seiner Rückkehr eröffnete er 1880 in der Nähe der Münzanstalt eine Uhrenfabrik, in der er auch Japaner im Uhrbau instruierte. Etwa zur gleichen Zeit begann die Firma Kingensha in Tôkyô-Azabu mit der erfolgreichen Herstellung von großen Standuhren. Da innerhalb kürzester Zeit weitere Uhrmacherbetriebe entstanden, konnte auf der zweiten Industrieausstellung 1881 eine reiche Auswahl unterschiedlicher Uhrentypen aus japanischer Produktion präsentiert werden. 1892 gründete Hattori Kintarô, nachdem er sich zunächst auf den Import ausländischer Uhren spezialisiert hatte, die Uhrenfirma Seikôsha, die bis heute weltweit tätig ist. "The watch was among the symbols of Civilization and Enlightenment. An enormous watch is the mark of the Westernized dandy in satirical Meiji prints." (Seidensticker 1983: 200).

In seinem Schauspielerporträt zeigt Kunichika den Schauspieler Kikugorô in der *onnagata*-Rolle der Iwafuji, einer ranghohen Kammerfrau. Auf ihrem reich dekorierten Kimono sind in goldfarbener Applikation die Schriftzeichen ihres Namens aufgetragen. Die Illustration von Shôzan illustriert die Zofe Ohatsu, inmitten verschiedener *kaika*-Elemente, Uhr, Gaslaterne und Polizisten mit neuen, westlich-beeinflussten Uniformen. Beide Frauenrollen sind Figuren der Kabuki-Stücke *Kagamiyama koyô no nishiki-e* (Kagamiyama: Beispiel der Loyalität einer Frau) und *Kagamiyama gonichi no Iwafuji* (Auf dem Spiegelberg: Iwafuji an einem späteren Tag). Iwafuji intrigiert in diesen Stücken gegen die jüngere Kammerfrau Onoe, die daraufhin beabsichtigt, Selbstmord zu begehen. Onoes Zofe Ohatsu versucht, sie von diesem Plan abzubringen, aber sie kommt zu spät und Onoe hat ihren Plan

bereits durchgeführt. Die Erkenntnis, dass Ohatsu keine Zeit mehr hat, Onoe zu retten, wird mit der Uhr symbolisiert.

6.23 *Kandankei* – Thermometer

Ichikawa Danjûrô IX. als Minamoto no Yoshitsune

Das erste Wissen in Japan über Thermometer stammte aus den holländischen Schriften, die in der Edo-Zeit nach Japan kamen. Japanischen Übersetzern und Wissenschaftlern war der Begriff des Thermometers daher seit den 1760er Jahren bekannt. Nachdem Hiraga Gennai (1728-1779) 1765 in Nagasaki ein Thermometer gesehen und seine Funktion erklärt bekommen hatte, baute er drei Jahre später ein Thermometer nach und verfasste 1768 eine Schrift mit dem Titel *Nihon sôsei kandankei kôki* (Über den erstmaligen Bau eines Thermometers in Japan), in der er den Aufbau und die Anwendung eines Thermometers beschreibt. Erste japanische Temperaturmesser wurden während der *bakumatsu*-Zeit hergestellt, wie die Produktionsaufzeichnungen des Glaswerks Kagaya und auch die eines Holzwerks in Kyôto Nijô ausweisen (Yumoto 1996: 154).

Die einheimische Produktion von Thermometern, die für die Allgemeinheit hergestellt wurden und nicht nur für wissenschaftliche Zwecke, begann erst nach der Meiji-Restauration. Der Pionier der japanischen Thermometerproduktion zu Beginn der Meiji-Ära war Yamazaki Toyotarô, ein Glashandwerker, der um 1880 von dem Kyôtoer

Geschäftsmann Momoki Inosuke den Auftrag zur Herstellung von Thermometern erhalten hatte (Yumoto 1996: 155). Der während der Edo-Zeit und in den ersten zehn Jahren der Meiji-Zeit gebräuchliche Terminus für Thermometer ist *kenonki* (Apparat zur Bestimmung von Wärme). Später setzte sich der Begriff *kandankei* (Messung von Kälte und Wärme) durch, der bis zur Mitte der 1960er Jahre gängig war und dann von *ondoeki* (Temperaturmesser) ersetzt wurde.

Shôzans Bildkartusche zeigt einen Mann und eine Frau, die ein Thermometer betrachten. Die Frau schlägt vor Begeisterung über die neue Anschaffung die Hände über ihrem Kopf zusammen, während ihr Mann das Thermometer in seinen Händen hält und untersucht. Die Illustration zeigt eine typische Mischung von traditionellen Elementen, wie die Bildnische (*tokonoma*) am rechten Bildrand und die Kimonos des Ehepaares, mit modernen Attributen, wie Thermometer und *zangiri*-Frisur.

In diesem Blatt der Serie ist die Verbindung zwischen Einschubbild und Schauspielerporträt nicht sehr eindeutig. Kunichika porträtiert den großen Feldherrn der späten Heian-Zeit und frühen Kamakura-Periode, Minamoto no Yoshitsune (1159-1189). Seine Kindheit und Jugend verbrachte er, unter dem Namen Ushiwakamaru (vgl. Blatt 1 dieser Serie), behütet im Kurama Kloster am Berg Hiei in der Nähe Kyôtos, in der Obhut des mächtigen Fürsten Fujiwara no Hidehara aus Hiraizumi. 1180 schloss sich Yoshitsune seinen Brüdern Yoritomo, der Kopf des Minamoto-Clans, und Noriyori an, um gegen die Taira im Genpei-Krieg (1180-1185) zu kämpfen. 1184 besiegte Yoshitsune die Taira in der Schlacht von Ichi no Tani, im folgenden Jahr in der Schlacht von Yashima und zerstörte sie schließlich

endgültig 1185 in der Seeschlacht von Dan no ura. Yoshitsunes Leben und Taten beeinflussten unzählige Geschichten und Dramen, insbesondere das *Heike monogatari* (Geschichte der Heike) und das *Gikeiki* (Chronik des Yoshitsune), die ihn zu einem der größten Helden in der japanischen Literatur werden ließen. Viele Details seines Lebens sind sagenumwoben. Über seine Jugendjahre im Kurama Tempel wird beispielsweise berichtet, dass er von mythischen Wesen, den *tengu*, in der Schwertkunst ausgebildet wurde. In der Kunst werden *tengu* daher häufig in Zusammenhang mit Yoshitsune⁸⁹ dargestellt (Neighbour Parent 2005: <http://aisf.or.jp/~jaanus/deta/y/yoshitsune>). Hierin könnte die Verbindung zum Einschubbild des Drucks bestehen, denn, betrachtet man den Umriss des Mannes und des Thermometers auf seinem Schoß, schaut dieser wie ein *tengu*-Kopf aus. Das besondere Merkmal eines *tengu* ist nämlich eine extrem lange Nase, die hier durch das Thermometer symbolisiert wird. Yoshitsunes Präsentation wiederum nimmt auch Bezug zu den *tengu*, da ihn Kunichika mit mehreren Schwertern als *yamabushi* (Bergasket) dargestellt hat.

⁸⁹ Vgl. *Die Schlachten von Hogen und Heiji*, 17. Jh., Stellschirmpaar mit je sechs Panelen, Metropolitan Museum of Arts, New York.

6.24 *Kame* – Westlicher Hund

Ichikawa Danjûrô IX. als Satomi Yoshisane

Kunichika stellt in seinem *hanshin-e* den Fürsten Satomi Yoshizane dar. Yoshizane ist eine Figur aus dem umfangreichsten Roman der japanischen Literatur, *Nansô Satomi Hakkenden*⁹⁰ (Die Legende von Nansô Satomi und den acht Hunden), der von dem Autor Takizawa Bakin (1767-1848) zwischen 1814 und 1841 verfasst wurde und 106 Bände umfasst. Die Geschichte verbindet Elemente des chinesischen Romans *Shuihuzhuan*, im Japanischen *Suikoden*, mit Themen wie Samurai-Idealen, Familienloyalität und Courage. Satomi Yoshizane war ein Fürst, der mit dem Führer des Anzai-Clans um die Vorherrschaft der Provinz Awa konkurrierte. Während einer Phase wirtschaftlicher Not schickte Fürst Anzai dem Satomi-Clan anstatt Hilfe seine Truppen, um die Satomi Familie zu zerstören. In seiner Verzweiflung verspricht Satomi demjenigen, der seinen Gegner tötet, seine Tochter Fusehime zur Frau. Der Familienhund Yatsufusa tötet den Gegner und Fusehime heiratet, entgegen den väterlichen Einwänden, den Hund. Ein Gefolgsmann Satomis will den Hund töten, verletzt aber Fusehime, die sich dann selbst richtet. Während sie stirbt, schweben acht Perlen in den Himmel, jede eine der konfuzianischen Tugenden⁹¹ symbolisierend. Jahre später halten acht Neugeborene bei ihrer Geburt je eine Perle in der Hand und ihre Namen beginnen alle mit dem Schriftzeichen für *inu* (Hund). Die acht jungen Krieger

⁹⁰ *Hakkenden* setzt sich aus *hachi* 'acht', *ken* 'Hund' und *den* 'Legende' zusammen.

⁹¹ Die acht Tugenden sind *hô* (kindliche Pietät), *gi* (Ehre/Gerechtigkeit), *chû* (Herz), *shin* (Vertrauen/Wahrheit), *tei* (den Älteren dienen), *chi* (Weisheit), *rei* (Wohlwollen/Zuvorkommenheit), *jin* (Mildtätigkeit/Mitgefühl).

begehen viele Heldentaten und stellen die Macht der Satomi Familie wieder her. Die Geschichte wurde erstmals 1834 für das Kabuki adaptiert und zog die Produktion einiger *Hakkenden*-Holzschnittserien nach sich, unter anderen von Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) und Utagawa Kunisada (1823-1880)⁹².

In der Bildkartusche ist Fusehime, Satomi Yoshizanes Tochter, auf dem Hund Yatsufusa reitend, dargestellt. Der Titel des Holzschnitts, *kame*, ist ein typischer Begriff der frühen Meiji-Zeit und bedeutete grundsätzlich westlicher Hund (*yôken*) oder Hund der Westler (*ijinkan no yôken*) (Mori 1969-1: 11). Das Wort '*kame*' hat seinen Ursprung im Englischen 'Come here' und entstand während der *bakumatsu*- bis frühen Meiji-Zeit in Yokohama. Die Japaner hörten von den englischsprechenden Ausländern, wenn diese ihre Hunde zu sich riefen, 'Come here!'. Im Japanischen entstand daraus ein '*kameya*', woraus sich schließlich der Begriff '*kame*' entwickelte (Masaoka 2001: 84).

Eine Mode der Meiji-Zeit waren Vorführungen mit westlichen Hunden (*kameshibai*), die von umherziehenden Schaustellern (*misemono*) gezeigt wurden. Ab 1875 zogen sie durch die Straßen Tôkyôs und führten mit ihren Hunden Kunststücke vor. 1877 wurde das *kameshibai* neben anderen *misemono* in Asakusa und Ryôgoku verboten und verlagerte sich nach Sotokanda und Akihabara, wo es nur noch innerhalb von Gebäuden aufgeführt wurde und sich großer Beliebtheit erfreute (Yumoto 1998: 294).

⁹² Kuniyoshi, *Giyu hakkenden* (Erzählung der acht getreuen Hunde), 1847/78 und Kunisada II., *Hakkenden inu no soshi no uchi* (Aus der Geschichte der acht Hunde), 1852.

7. Schlussbetrachtung

Die Meiji-zeitlichen Drucke spiegeln eine die japanische Geschichte prägende Zeit wieder, die nicht nur in Politik und Gesellschaft, sondern auch in den Künsten, wie Holzschnitt, Theater, Malerei und Literatur, von der Übernahme westlicher Ideen und einer Suche nach Erneuerung gekennzeichnet war.

Doch wurde die Hinwendung dazu und die Übernahme des Neuen in Hinsicht auf die Bewertung der Holzschnitte der Meiji-Zeit bisher überwiegend negativ eingeschätzt. Den *Meiji-e*, aber vor allem den *kaika-e*, haftet der Makel an, zu sehr auf die Dokumentation der zivilisatorischen Neuerungen eingeschränkt zu sein und dadurch unter ästhetischen Gesichtspunkten wenig Originalität zu zeigen. Ihnen wird oft jeglicher künstlerischer Wert abgesprochen.

Selbst wenn man diese Auffassung teilt, bleibt doch ihr kulturhistorischer Wert als wichtiges Dokument der Öffnung Japans zum Westen bestehen, denn diese Zeugnisse spielten eine nicht unerhebliche Rolle in der Modernisierung Japans, indem sie die breite Masse mit dem Fremden und Neuen vertraut machten und die Akzeptanz der Modernisierungsbestrebungen förderten.

Als zeitgenössische Darstellungen gesellschaftlicher und historischer Ereignisse der Meiji-Ära sind sie eine wichtige Quelle kulturhistorischer Informationen, denn, auch wenn sie nicht fotografisch genau die Realität wiedergeben, sie vermitteln doch dem heutigen Betrachter auf anschauliche Weise, welche Themen die Bevölkerung zu jener Zeit

bewegten und wo das Interesse der damaligen Käufer lag. Sie sind ein Spiegel ihrer Zeit, der zeitgenössischen Begebenheiten und ein Produkt der Neugier und Wissbegierde der japanischen Bevölkerung in der Meiji-Zeit.

Die überwiegend abwertende Einschätzung der *kaika-e* spielt sicherlich eine Rolle dabei, dass der oben erwähnte Aspekt in der Betrachtung und Bewertung von Kunichikas Werkkorpus bisher vernachlässigt wurde. Diese Studie erfasst auf der Grundlage der recherchierten Bildmaterialien aus japanischen Sammlungen erstmals umfassend das Spektrum von Kunichikas Holzschnitten aus der *bunmei kaika*-Phase und stellt dieses hinsichtlich der assimilierten Innovationen dieser Periode vor.

Kunichikas Drucke der *kaika*-Periode reflektieren, wie sich ein traditionell orientierter Holzschnittkünstler mit den Veränderungen und Neuerungen seiner Zeit auseinandersetzte und arrangierte. Auch geben sie anschaulich Zeugnis, dass sich nicht alle Holzschnitte dieser Phase eindimensional und unter Vernachlässigung des künstlerischen Anspruchs mit der *bunmei-kaika*-Thematik auseinandersetzten. Kunichika, der zwar auch wegen der Überschwänglichkeit seiner Farbgebung kritisiert wurde, zeigt in den präsentierten Rot-Bildern (*aka-e*) wie auch in den Bildern des Kaisers (*gosho-e*) und den Bildern der Aufklärung (*kaika-e*), dass auch zur Meiji-Zeit mit sorgfältig applizierten und eingesetzten Anilinfarben kunstfertige Farbholzschnitte erstellt wurden. Durch seine Zusammenarbeit mit hochqualifizierten Holzschneidern und Druckern vermitteln Kunichikas Farbholzschnitte durch den Einsatz moderner Stilmittel auch heute noch eine große Frische und Lebendigkeit. Kunichika übernimmt mit den Anilinfarbtönen Modernes und führt mit

ihnen seine Meisterschaft auch nach der Edo-Zeit fort.

Die vorgestellten Beispiele seiner *aka-e* reflektieren aber auch die Veränderung in der Anwendung der Anilinfarben im Verlauf seines Schaffens. Während die Objekte zu Beginn der Meiji-Zeit einen kräftigen, ausgedehnten Gebrauch der synthetischen Farben aufweisen, zeigen die Drucke der 1880er Jahre eine graduelle Abnahme in der flächigen Anwendung dieser Kolorierung, so dass in den 1890ern Kunichikas Holzschnitte einen wesentlich subtileren Einsatz der Anilinfarbtöne aufweisen. In der gezielten und delikaten Adaption moderner Mittel kommt die Gewandtheit des Künstlers Kunichika besonders zum Ausdruck.

Kunichikas *goshō-e* wiederum reflektieren seine exzellente Kunstfertigkeit im Bereich der Porträtdarstellung, die in seiner langjährigen Schulung und Betätigung im Bereich der *yakusha-e* grundgelegt wurde. Als Hauptvertreter der Theaterbilder seiner Zeit war Kunichika prädestiniert, dieses neue Genre in sein Œuvre zu integrieren. Denn wie die Mimen in idealisierter Form in den Theaterdrucken festgehalten wurden, wird auch der Kaiser, das kaiserliche Ehepaar oder die gesamte Kaiserfamilie als Idealbild in den Farbholzschnitten präsentiert, als beispielhafte Vorbilder für die japanische Bevölkerung jener Ära.

Mit seinen *kaika-e* gewährt Kunichika dem Betrachter Einblicke in die Phase der *bunmei kaika* und präsentiert ein vielseitiges Panorama unterschiedlicher *kaika*-Sujets, die er in seine *yakusha-e* und *bijin-ga* integriert. Dabei übernimmt Kunichika die tradierten Hauptthemen der Edo-Zeit, wie Schauspieler und Schönheiten in ihren unterschiedlichen

Varianten, wie Einzelporträts als Blatt oder Blattfolge oder Gruppierungen von *bijin* und *yakusha* in Mehrblättern, die an die Geisha-Prozessionen oder Mimen-Paraden in den Edozeitlichen Drucken erinnern. In den Bildaufbau dieser tradierten Sujets arbeitet Kunichika die importierten Merkmale westlicher Zivilisation der *kaika*-Phase ein. Gerade in der Interaktion zwischen tradierter Holzschnitttechnik und -thematik und der Rezeption und Integration moderner, westlicher Motive wird die hybride Situation der Meiji-Zeit, die Koexistenz von Altem und Neuem, in Kunichikas Farbholzschnitten repräsentativ dargestellt. So findet in Kunichikas *kaika*-Holzschnitten eine reflektierte Aufnahme westlicher Attribute statt. Das heißt, er stellt sie nicht um ihrer selbst Willen dar und nimmt sie nicht beliebig in seine Kompositionen auf, sondern bindet sie in den Gesamtkontext des Bildthemas ein. Lediglich der Holzschnitt *Tôkyô kôshaba fûryôzu* (Pferdekutschen in der Abendkühle in Tôkyô, Abb. Nr. 23) weicht von dieser Methode ab und hat alleine *kaika*-Objekte im Vordergrund der Präsentation.

Die Art und Weise, in der die Objekte westlicher Innovation von Kunichika in die Bildkomposition eingebunden werden, durchläuft während der *kaika*-Periode einen deutlichen Wandel. Während Kunichika in der Hochphase der *kaika-e*, den 1870er Jahren, die westlichen Objekte sehr augenfällig in die Bildfläche setzt und diese die Kompositionen dominieren, wird in den Drucken der 1880er und 90er Jahre deutlich, wie am Beispiel des westlichen Schirms als Accessoire in Kapitel 4.4.4 ausgeführt wurde, dass die westlichen Attribute sukzessive an Bedeutung verlieren und im Bildaufbau in den Hintergrund treten. Diese Modifizierung spiegelt die zwiespältige Haltung zur Verwestlichung in der

japanischen Bevölkerung wider, die ab Mitte der 1880er Jahre einsetzte. Dies war nicht nur die Folge einer Sättigung der anfänglichen Neugier in Bezug auf die westlichen Innovationen, sondern zu jener Zeit wurden auch kritische Stimmen gegen die vehementen Verwestlichungsbestrebungen lauter und reaktionäre Kräfte verschafften sich Gehör.

Einen anderen Aspekt veranschaulichen die vorgestellten Gemeinschaftsproduktionen mit zeitgenössischen Künstlern, die zeigen, dass sich Kunichika durchweg auf seine Stärken als Porträtist von Schönheiten und Schauspielern besinnt und er seinen Künstlerkollegen die Darstellung der *kaika*-Motive überlässt. Diese Art der Zusammenarbeit war ein geschicktes Vorgehen der Verleger, denn Holzschnitte von zwei angesehenen Künstlern herauszugeben, die unterschiedliche und beliebte Sujets in ihrer Kooperation bedienten, waren Verkaufsschlager. Dass Kunichika in der gezeigten Auswahl an Gemeinschaftsarbeiten derjenige ist, der jeweils den Vordergrund gestaltet hat, lässt darauf schließen, dass er zur Zeit der Entstehung der gefragtere, dominierende Künstler war.

Diese thematische und kompositorische Aufteilung wird in der Serie *Kaika nijûshikô* besonders deutlich in der Kombination zweier populärer Sujets: Kabuki-Schauspieler und *kaika*-Elemente. Zwar hatten die porträtierten Kabuki-Rollen nicht alle Vorbildcharakter wie die Figuren der originalen *nijûshikô*-Erzählung, aber ihre Aufmachung wie auch die Darstellung beliebter Schauspieler diente als erster, wichtiger Blickfang für die Käufer. Als weiterer Anreiz für die Holzschnittkunden fungierten der Serientitel und die Einschubbilder, die obendrein die Aufmerksamkeit der Interessenten auf die populäre *kaika*-Thematik lenkten.

Da keine Zeitzeugnisse oder Kommentare über Kunichikas Einstellung zu den Geschehnissen der *bunmei kaika*-Phase existieren, ist man auf die Interpretation seiner Holzschnitte angewiesen. Das im Rahmen dieser Arbeit gesichtete und verwendete Material zeigt, dass Kunichika sowohl in Gestaltung als auch Thematik moderne Einflüsse in seine Meiji-zeitlichen Farbholzschnitte übernommen hat. Oberflächlich betrachtet könnte man interpretieren, dass der Traditionalist unter den überwältigenden Eindrücken der neuen Zeit zum Modernisten wurde. Bei genauerem Abwägen des recherchierten Werkkorpus ergeben sich jedoch Zweifel an dieser einseitigen Interpretation. Daneben signalisiert die Tatsache, dass Kunichika sich in dem Interview mit der Yomiuri-Zeitung als *edokko* bezeichnete, dass er sich, obwohl er einem Großteil seiner künstlerischen Tätigkeit während der Meiji-Zeit nachgegangen ist, weiterhin der Kultur der Edo-Zeit verbunden fühlte. Daraus jedoch eine generelle Charakterisierung Kunichikas als reinen Traditionalisten (unter den Meiji-zeitlichen Holzschnittmeistern) abzuleiten, wäre ebenfalls zu eindimensional, denn Kunichikas Auseinandersetzung mit den Veränderungen der Meiji-Zeit ist wesentlich vielschichtiger. Zwar konservierte er die künstlerischen Wurzeln in seinen Farbholzschnitten, indem er tradierte Holzschnittthemen der Edo-Zeit, wie Schauspieler und Schönheiten, kontinuierlich einsetzte, aber durch die Übernahme eines neuen Farbstils in seinen *aka-e* und die Rezeption neuer Sujets und Motive, wie in seinen *goshō-e* und *kaika-e*, wird auch die Beeinflussung der zeitgeschichtlichen Umstände und westlichen Innovationen der Meiji-Ära auf sein Werk deutlich.

Dass auch wirtschaftliche Zwänge Kunichika dazu veranlasst haben, sich den neuen

Techniken und Themen zu öffnen, dürfte außer Frage stehen, da er den Aufträgen seiner Herausgeber nachkommen und mit der thematischen Ausrichtung die Nachfrage und den Geschmack der Käufer bedienen musste. Aber auch wenn kommerzielle Gründe somit in der Sujetwahl eine Rolle gespielt haben und er dem Zeitgeschmack gehorchen musste, war Kunichika ein Künstler, der es verstand die neuen Einflüsse kontrastiv und pointiert darzustellen und sie in kunstfertiger Weise in sein tradiertes Metier zu integrieren.

Ferner waren Holzschnitte schon zur Edo-Zeit ein Spiegelbild neuester Trends und Moden, die von der Bevölkerung begeistert aufgegriffen und übernommen wurden. So ließ die Präsentation von Stoffen und Kleidung in den Ukiyo-e die Edo-zeitlichen Schauspieler, Kurtisanen und Geishas zu Trendsettern im Bereich der Mode werden. Im gleichen Maß gibt Kunichika den Protagonisten der *goshō-e* und *kaika-e* mit ihrem zeitgemäßen Flair eine Vorbildfunktion.

Obwohl sich das kulturelle Milieu der Edo-Zeit durch die Verwestlichung nach der Meiji-Restauration grundlegend veränderte, konnte der japanische Farbholzschnitt, der seine Wurzeln in den traditionellen, Edo-zeitlichen Ukiyo-e hat, in der Meiji-Zeit weiterbestehen und zeigt besonders in den Drucken von Kunichika, aber durchaus auch bei seinen Zeitgenossen, innovative und richtungsweisende Elemente.

Auch wenn die Meiji-zeitlichen Farbholzschnitte mit ihren assimilierten Aspekten westlicher Kultur nur einen kleinen Bereich in Kunichikas Œuvre einnehmen, sind sie doch ein wichtiger Teil seines Werks. Sie zeigen, dass Kunichika zwar tendenziell Traditionalist blieb, aber sowohl in der Farbgestaltung seiner Werke als auch phasenweise in der

thematischen Ausrichtung seiner Drucke moderne, westliche Einflüsse aufnahm bzw. zuließ. Kunichika kann daher als ein vorwärtsgewandter und aufgeschlossener Traditionalist bezeichnet werden, dem, als einem der letzten großen Holzschnittkünstler, in dieser ereignisreichen Phase der japanischen Geschichte, in der Ambivalenz zwischen Tradition und Moderne stehend, die faszinierende Interaktion von tradiertem Bildgenre und moderner Thematik gelingt.

Überspitzt könnte man sagen, dass sich in Kunichikas unter dem Eindruck von *bunmei kaika* entstandenen Werken die Entwicklung Japans selbst widerspiegelt, von überschwänglicher, zum Teil auch erzwungener Offenheit gegenüber westlichen Neuerungen, über die allmähliche Assimilierung, hin zu einer ganz eigenen Interpretation und schließlich Integration der übernommenen Innovationen.

Bei einer zukünftigen Evaluierung seines Gesamtkunstwerks wird diese Facette seiner Holzschnittkunst mit einbezogen werden müssen.

8. Literaturverzeichnis

ANSEI, Ronin (1931): Kiyochika to Kunichika to Kyôσαι [Kiyochika und Kunichika und Kyôσαι]. In: *Ukiyo-e shi* 3, 26, S. 27-28.

ASAI, Yusuke (Hg.) (1935/36): *Kinsei nishiki-e sesôshi* [Eine Geschichte der Moderne in Farbholzschnitten], 8 Bde.. Tôkyô: Heibonsha.

ASUKAI, Masamichi (Hg.) (1981): *Nihon bunka no rekishi, 11, Meiji* [Japanische Kulturgeschichte, 11, Meiji]. Tôkyô: Shôgakkan.

ASUKAI, Masamichi (1985): *Bunmei kaika* [Zivilisation und Aufklärung]. Tôkyô: Iwanami shoten.

ASUKAI, Masamichi (1992): *Rokumeikan* [Der Hirschruf-Pavillon]. Tôkyô: Iwanami shoten.

BARR, Pat (1968): *The Deer Cry Pavilion: A Story of Westerners in Japan 1868-1905*. London: Macmillan.

BATEN, Lea (1995): *Playthings and pastimes in Japanese prints*. Tôkyô: Shufunotomo/ New York: Weatherhill.

BEASLEY, William G. (1955): *Selected Documents on Japanese Foreign Policy*. Oxford: Oxford University Press.

BORCHERT, Angelika (1993): Das Bild der Fremden – Yokohamae. In: *Japan und Europa 1543-1929*, Ausst.-Kat., Martin Gropius Bau Berlin. Berlin: Argon Verlag, S. 412-413.

BORGES DE SOUSA, Conceição (1999): Portugiesen in Japan – Die Namban-Kunst.

In: *Die Großen Sammlungen VIII. Museu Nacional de Arte Antiga Lissabon*, Ausst.-Kat., Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Bonn. München: Hirmer, S. 360-361.

BREEN, John (1996): The Imperial Oath of April 1868. Ritual Politics and Power in the Restoration. In: *Monumenta Nipponica* 51, S. 407-429.

BRÜLL, Lydia (1990): Aufklärung. In: *Japan-Handbuch*, Horst Hammitzsch (Hg.). Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 1245-1250).

BAKUMATSU MEIJI SHOKI NI OKERU SEIYÔ BUNMEI NO DONYÛ NI
KANSURU KENKYÛKAI (Hg.) (1993): *Yôgaku kotohajime: Bakumatsu ishinki sei-yô bunmei no donyû* [Die Anfänge westlicher Studien: Die Einführung westlicher Kultur während der späten Edo-Zeit und der Restaurationsperiode]. Tôkyô: Bunka shobô hakubunsha.

CHIBBETT, David (1977): *The history of Japanese printing and book illustration*. Tôkyô/New York: Kodansha International.

CLARK, Timothy (1993): *Demon of painting: The Art of Kawanabe Kyôsai*, Ausst.-Kat., British Museum London. London: British Museum Press.

CLARK, Timothy (1997): Mitate-e—Some Thoughts and a Summary of Recent Writings. In: *Impressions* 19, 7, S. 6–27.

COOPER, Michael (1993): Frühe europäische Berichte aus Japan. In: *Japan und Europa 1543-1929*, Ausst.-Kat., Martin Gropius Bau Berlin. Berlin: Argon Verlag, S. 46-55.

CROISSANT, Doris und Lothar LEDDEROSE (Hg.) (1993): *Japan und Europa 1543 1929*, Ausst.-Kat., Martin Gropius Bau Berlin. Berlin: Argon Verlag.

- CUSUMANO, Michael A. (1982): An Enlightenment Dialogue with Fukuzawa Yukichi, Ogawa Tamejis Kaika Mondô, 1874-1875. In: *Monumenta Nipponica* 38, 3, S. 1-20.
- DALBY, Liza (2001): *Kimono: Fashioning Culture*. London: Vintage (1. Auflage New Haven: Yale University Press, 1993).
- DAMBMANN, Gerhard (1988): *Wie Japan den Westen entdeckte. Eine Geschichte in Farbholzschnitten*. Stuttgart: Belser.
- EDO TÔKYÔ HAKUBUTSUKAN (1995): *Edo Kabuki: rekishi to miryoku* [Kabuki der Edo-Zeit: Geschichte und Faszination]. Tôkyô: Edo Tôkyô hakubutsukan.
- EHMCKE, Franziska (1979): Geistige Führer der Meiji-Zeit: Die Gründer von Privatschulen. In: *Oriens Extremus. Zeitschrift für Sprache, Kunst und Kultur der Länder des Fernen Ostens* 26, 1/2, S. 1-12.
- FENELLOSA, Ernest F. (1912): *Epochs of Chinese & Japanese art: An outline history of East Asiatic design*. London: W. Heinemann.
- FICKE, Arthur Davidson (1915): *Chats on Japanese prints*. London: T. Unwin Ltd..
- FINN, Dallas (1995): *Meiji Revisited: The Sites of Victorian Japan*. New York: Weatherhill.
- FIORILLO, John (2005): *Mitate-e. Viewing Japanese Prints*. http://spectacle.berkeley.edu/~fiorillo/texts/topictexts/faq/faq_mitate (05.11.2005).
- FORRER, Matthi and Charlotte van Rappard-Boon (1995): *The beauty and the actor*. Ausst.-Kat. Rijksmuseum Amsterdam. Leiden: Hotei publishing/Rijksmuseum voor Volkenkunde.

FRENCH, Cal (1977): *Through closed doors: Western influence on Japanese art 1639-1853*, Ausst.-Kat., Kôbe City Museum of Namban Art/Meadow Brook Art Gallery, Oakland University/. Kôbe: Kôbe City Museum of Namban Art/Rochester, Mich.: Meadow Brook Art Gallery, Oakland University.

FUJISAWA Morihiko (1935): *Meiji jidai no fûzoku* (Sitten und Gebräuche der Meiji-Zeit). Tôkyô: Yûzankaku Shuppan.

FUKUZAWA Yukichi/KEIÔ gijuku (1969): *Fukuzawa Yukichi zenshû* (Gesammelte Werke von Fukuzawa Yukichi), Bde. 1-21. Tôkyô: Iwanami shoten.

GENSHOKU UKIYO-E DAIHYAKKA JITEN HENSHÛIINKAI (Hg.) (1981): *Ukiyo e daihyakka jiten* [Große Ukiyo-e Encyklopädie], Bd. 1-11. Tôkyô: Taishôkan shoten.

GOOKIN, Frederick (1913): *Japanese colour-prints and their designers: A lecture delivered before the Japan Society of New York*. New York: Japan Society.

GROEMER, Gerald (1994): Singing the news: *Yomiuri* in Japan during the Edo and Meiji Periods, In: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 54, 1, S. 233-261.

HAGIWARA, Osamu (1981): Yakusha-e o geijutsu ni shita Sharaku to Kunichika [Die Künstler die Schauspielerporträts zur Kunst erhoben: Sharaku und Kunichika]. In: *Kunichika yakusha kagami* [Ein Spiegel der Schauspieler von Kunichika] (englischer Titel: Exhibition of Ukiyo-e by Ichiôsai Kunichika), Ausst.-Kat., Riccar Art Museum Tôkyô. Tôkyô: Riccar Art Museum/Dobi insatsu.

HALFORD, Aubrey S. (1974): *The Kabuki handbook: A guide to understanding and Appreciation*. Tôkyô: Tuttle.

HANLEY, Susan B. (1997): *Everyday things in premodern Japan: The hidden legacy of material culture*. Berkeley/Calif.: University of California Press.

- HARASHIMA, Yôichi (1989): *Meijiki no nishikie no seikaku* [Farbholzschnitte der Meiji-Ära und ihr Charakter]. In: *Meiji kaikaki no nishiki-e* [Farbholzschnitte aus der Aufklärungsphase der Meiji-Zeit], Kokuritsu shiryôkan (Hg.). Tôkyô: Tôkyô daigaku shuppankai, S. V-IX.
- HARDACRE, Helen und Adam Kern (Hg.) (1997): *New Directions in the Study of Meiji Japan*. Leiden: Brill.
- HAROOTUNIAN, H.D. (1991): *Undercurrents in the floating world: censorship and Japanese prints*. New York : Asia Society Galleries.
- HASHIMOTO, Kenichirô (Hg.) (1998): *Edo-Tôkyô modan: Ukiyo-e ni miru Bakumatsu-Meijiki no seso - Hizô Higuchi Hiroshi korekushon* [Moderne in Edo und Tôkyô: Die Zeitströmungen der späten Edo- und der Meiji-Zeit in Ukiyo-e gesehen - Die kostbare Sammlung des Higuchi Hiroshi], Ausst.-Kat., Tôkyô Station Gallery. Tôkyô: Higashi Nihon Tetsudô Bunkaizaidan/Mito Shôku.
- HASHIYAMA, Takashi (1979): *Bakumatsu Meiji bunmei kaika: Ukiyo-e de miru Nihon no yoake* [Zivilisation und Aufklärung in der späten Edo- und der Meiji-Zeit – Die Öffnung Japans in den Ukiyo-e]. Nisshinchô/Aichi-ken: Masupro Denko.
- HAYASHI, Jôji (2000): *Meiji garakuta hakurankai* [Eine Ausstellung mit Plunder aus der Meiji-Zeit]. Tôkyô: Shôbunsha.
- HEMPEL, Rose (1972): *Geschichte des Ukiyo-e Holzschnitts*. In: *Kunst aus Japan*, Ausst.-Kat., Villa Hügel Essen. Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers, S. VII-XIV.
- HEMPEL, Rose (1997): *Meisterwerke des japanischen Farbholzschnitts – Die Sammlung Otto Riese*, Ausst.-Kat., Museum für Ostasiatische Kunst Köln.

München: Prestel.

HERWIG, Arendie und Henk Herwig (2005). *Heroes of the Kabuki Stage*. Leiden: Hotei Publishing.

HIGUCHI, Hiroshi (Hg.) (1943): *Bakumatsu Meiji kaikaki no nishiki-e hanga* [Farbholzschnitte der späten Edo-Periode und der Aufklärungszeit der Meiji-Ära]. Tôkyô: Mito Shôku.

HIGUCHI, Hiroshi (Hg.) (1955): *Bakumatsu Meiji no Ukiyo-e shûsei* [Sammlung von Ukiyo-e der späten Edo- und der Meiji-Zeit]. Tôkyô: Mito Shôku.

HIGUCHI, Hiroshi. (Hg.) (1963): *Bakumatsu Meiji no Ukiyo-e shûsei* [Sammlung von Ukiyo-e der späten Edo- und der Meiji-Zeit]. Tôkyô: Mito Shôku.

HIGUCHI, Tsuginobu (1926): Toyohara Kunichika [Toyohara Kunichika]. In: *Shin shôsetsu* 311, 5, S. 178-84.

HINKEL-RETTERRATH, Monika (2001): Ukiyo-e - Der japanische Farbholzschnitt. In: *Japan – Quelle der Inspiration, Japanische Kunst und europäische Moderne um 1900*, Ausst.-Kat., Internationale Tage Ingelheim. Ingelheim: Boehringer Ingelheim/Internationale Tage.

HIRANO, Manabu und MATSUMOTO Takeji (Hg.) (1934): *Nihon jinmei jiten* [Biographisches Lexikon Japans]. Bde. 1-9. Tôkyô: Hibonkaku.

HOCKLEY, Allen (2001): Cameras, Photographs and Photography in Nineteenth-Century Japanese Prints. In: *Impressions* 23, S. 43-63.

HORIKOSHI Saburô (1929): *Meijishoki no yôfû kenchiku* [Westliche Architektur der frühen Meiji-Zeit]. Tôkyô: Tôkyô insatsu kabushikigaisha.

- IHARA, Toshirô (Hg.) (1956): *Kabuki nenpyô* [Kabuki Zeittafel], Bde. 1-8. Tôkyô: Iwanami shoten.
- IJJIMA, Kyôshin (1993): *Ukiyo-eshi Utagawa retsuden* [Biographien der Künstler der Utagawa-Schule]. Tôkyô: Chûô kôronsha (1. Auflage Tôkyô: Unebi shobô, 1941).
- IMADO, Eiichi (1989): *Bunmei kaika jibutsu kigen - Me de miru nihon fûzokushi* [Der Ursprung von Dingen der Zivilisation und Auklärung - Mit den Augen die Sitten und Gebräuche Japans betrachten]. Tôkyô: Nihon hôsô shuppan kyôkai.
- INSATSU HAKUBUTSUKAN (Hg.) (2003): *Katsuji bunmei kaika- Motogi Shôzô ga kizuita kindai – insatsu hakubutsukan kaikan sanshûnen kinen kikakuten*, Ausst.-Kat., Insatsu hakubutsukan. Tôkyô: Insatsu hakubutsukan/ Toppan insatsu.
- ISHII, Kendô (1998): *Meiji jibutsu kigen* [Die Herkunft Meiji-zeitlicher Dinge], Bde. 1-8. Tôkyô: Chikuma shobô (1. Auflage Tôkyô: Hashinandô, 1907).
- ITODA, Sôichirô (2000): Kabuki als kulturelle Erlebnisräume – Zwischen Theaterviertel und Theatralität. In: *Minikomi* 2, S. 13-17.
- IWAKI, Noriko (2003): *Kaika no Tôkyô o tanken suru* [Das Meiji-zeitliche Tôkyô Entdecken]. Tôkyô: Chûô kôronsha.
- IWANAMI SHOTEN (Hg.) (1963): *Kokusho sômokuroku* [Referenzkatalog japanischer Bücher], Bd. 6. Tôkyô: Iwanami shoten.
- JANSEN, Marius B. (1997): What was Meiji?. In: *New Directions in the study of Meiji Japan*, H. Hardacre/A. Kern (Hg.). Leiden: Brill, S. 5-10.
- JENKINS, Donald (Hg.) (1993): *The Floating world revisited*, Ausst.-Kat. Portland Art

Museum. Honolulu/Hawaii: University of Hawaii Press.

KAIKÔ HYAKUNEN KINEN BUNKA JIGYÔKAI (Hg.): *Meiji bunka shi*
[Encyclopädie zur Kultur der Meiji-Zeit], Bde. 1-14. Tôkyô: Yôyôsha.

KANEYAMA, Yoshiaki (1993): Toyohara Kunichika to yondai Katsubunsai [Toyohara Kunichika und Katsubunsai IV.]. In: *Saigo no Ukiyo-e shi Toyohara Kunichika ten* [Der letzte Ukiyo-e-Künstler - Toyohara Kunichika Ausstellung]. Ausst.-Kat., Nodashi kyôdo hakubutsukan. Noda: Nodashi kyôdo hakubutsukan, S. 46-47.

KAWASAKI, Fusagorô (1976): *Bunmei kaika Tôkyô - Meiji Tôkyô shiwa* [Zivilisation und Aufklärung – Geschichtliches Gespräch über das Meiji-zeitliche Tôkyô], Bde.1-2. Tôkyô: Tôgensha.

KAWASAKI, Fusagorô (1984): *Bunmei kaika Tôkyô - Meiji Tôkyô shiwa* [Zivilisation und Aufklärung – Geschichtliches Gespräch über das Meiji-zeitliche Tôkyô]. Tôkyô: Kôfûsha shuppan. (1. Auflage Tôkyô: Tôgensha, 1976).

KAWASAKISHI SHIMIN MYUUIJAMU (Hg.) (2002): *Meiji no hanga – Oka korekushon o chûshin ni – ten* [Ausstellung über Holzschnitte der Meiji-Zeit – Die Sammlung Oka], Auss.-Kat., Kawasakishi shimin myuuijamu. Kawasaki: Kawasakishi shimin myuuijamu.

KAWATAKE, Toshio (2001): *Kabuki*. Tôkyô: Tôkyô University Press.

KEENE, Donald (2002): *Emperor of Japan: Meiji and his world, 1852-1912*. New York: Columbia University Press.

KEIÔ GIJUKU SHÔZÔ (1977): Yoshitoshi, Toshikata, Kunichika [Yoshitoshi, Toshikata, Kunichika], Aus: *Takahashi Seiichirô korekushon ukiyo-e* [Die Ukiyo-e Sammlung von Takahashi Seiichirô] Bd. 6. Tôkyô: Keiô gijuku

shôzô.

KIDA, Junichirô (1985): *Meiji fûzoku koji monogatari* [Geschichten über den Ursprung von Sitten und Gebräuche der Meiji-Zeit]. Tôkyô: Kawade shobô shinsha.

KIDA, Junichirô (1993): *Bakumatsu Meiji fûzoku itsuwa jiten* [Encyklopädie über Episoden der Sitten und Gebräuche der späten Edo- und der Meiji-Zeit]. Tôkyô: Tôkyôdô shuppan.

KOBAYASHI, Tadashi (1973): Saigo no ukiyo-eshitachi [Die letzten Vertreter der Ukiyo-e]. In: *Mizue* 824, 11, S. 8-14.

KOBAYASHI, Tadashi (1993): Mitate-e in the art of the Ukiyo-e artist Suzuki Harunobu. In: *The floating world revisited*, Donald Jenkins (Hg.), Ausst.-Kat., Portland Art Museum. Honolulu: University of Hawaii Press, S. 85-91.

KOBAYASHI, Tadashi (1998): *Ukiyo-e no rekishi* [Die Geschichte der Ukiyo-e]. Tôkyô: Bijutsu shuppansha.

KOBAYASHI, Tadashi (2000): Seikatsu - fûzoku o shiru tame no kiso chishiki [Grundlegendes Wissen über Leben - Sitten und Gebräuche] In: *Ukiyo-e no kanshō kiso chishiki* [Ukiyo-e: Wertschätzung und Grundkenntnisse]. Kobayashi Tadashi/Ôkubo Junichi (Hg.). Tôkyô: Shinbundô, S. 111-129.

KOBAYASHI, Utatsu (1924): Kobayashi Kiyochika no tsuioku [Erinnerungen von Kobayashi Kiyochika]. In: *Chûdô kôron* 534, S. 1-43.

KÔBE shiritsu hakubutsukan (Hg.) (1999): *Kôbe, Yokohama 'Kaika monogatari'. Kyoryûchi henkan 100shûnen kinen tokubetsuten*. [Die Geschichte der Aufklärung in Kôbe und Yokohama. Sonderausstellung zur Erinnerung an die Hundertjahrfeier der Revision der ausländischen Sonderbedingungen], Ausst.-Kat., Kôbe shiritsu hakubutsukan. Kôbe: Kôbe shiritsu hakubutsukan.

KÔCHI SHIRITSU JUYÛMINKEN KINENKAN (Hg.) (1996): *Meiji no josei ten – tokubetsuten zuroku* [Ausstellung über die Frau in der Meiji-Zeit, Katalog der Sonderausstellung], Ausst.-Kat., Kôchi shiritsu jiyûminken kinenkan. Kôchi: Bitô.

KÖHN, Stephan (2002): „*Berichte über Gesehenes und Gehörtes aus der Ansei-Zeit*“ (*Ansei kemmonshi*), Teil 1. Wiesbaden: Harrasowitz Verlag.

KOJIMA, Usui (1929): Sharaku irai no daiichinin - Toyohara Kunichika no okubi-e o ronzu [Die Hauptfigur seit Sharaku – Eine Erörterung zu Toyohara Kunichikas Großkopfbilder]. In: *Ukiyo-e shi* 1, S. 6-12.

KOJIMA, Usui (1930): Futatabi Kunichika no koto domo [Noch einmal über Toyohara Kunichika]. In: *Ukiyo-e shi* 23, S. 2-7.

KOJIMA, Usui (1931): *Edo makki no ukiyo-e* [Ukiyo-e der späten Edo-Ära]. Tôkyô: Azusa shobô.

KOJIMA, Usui (1931): Tsuide (Jo) ni kaete: Toyohara Kunichika hyôden: Sharaku irai no daiichinin [Kritische Biographie von Toyohara Kunichika, der Hauptfigur seit Sharaku]. In: *Edo makki no Ukiyo-e* [Ukiyo-e der späten Edo-Ära]. Tôkyô: Azusa shobô, 1931, S. 217-59.

KOJIMA, Usui (1986): *Kojima Usui zenshû* [Gesammelte Werke von Kojima Usui], Bde. 1-14. Tôkyô: Taishûkan shoten.

KONISHI, Shirô (1977): *Nishiki-e Bakumatsu Meiji no rekishi* [Geschichte der Farbholzschnitte der späten Edo- und der Meiji-Zeit], 12 Bde.. Tôkyô: Kodansha.

KÔNO, Mitsuru (1989): Bakumatsu –Meiji no Ukiyo-e no gaikan [Überblick über die Ukiyo-e der späten Edo- und Meiji-Zeit]. In: *Bakumatsu-Meiji no Ukiyo-e ten*

[Ukiyo-e der späten Edo-Zeit und Meiji-Ära], Ausst.-Kat., Machidashiritsu kokusai hanga bijutsukan. Machida: Machidashiritsu kokusai hanga bijutsukan, S. 4-7.

KURE, Bunpei (1964): *Toyohara Kunichika yakusha-e senshû* [Ausgewählte Schauspielerdrucke von Toyohara Kunichika] (engl. Titel: A collection of actors portraits by Kunichika Toyohara). Tôkyô: Riosha.

KUROKAWA, Shûichi (1999): 19seki no bijutsu – Toyohara Kunichika no baai [Kunst des 19. Jahrhunderts – Toyohara Kunichika]. In: *Gallery Raku Quarterly Report* 17, S. 2-5.

KURTH, Julius (1925): *Die Geschichte des japanischen Holzschnitts*. Leipzig: Karl W. Hiersemann.

KUWABARA, Takeo (1983): *Japan and Western civilization: essays on comparative culture*. Tôkyô: University of Tokyo Press.

LANDAUER, Bella C. (1935): *Some Japanese balloon prints from the collection of Bella C. Landauer*. New York: Bella C. Landauer.

LANE, Richard (1978): *Images from the floating world - The Japanese print*. Oxford: Oxford University Press, 1978.

MAKUUCHI, Tatsuji (1995): Toyohara Kunichika ron - Meiji Kabuki tsushi [Ein Diskurs über Toyohara Kunichika – Eine Überblick über das Meiji-zeitliche Kabuki]. In: *Nihon Ukiyo-e kyôkai kenkyûkai yo* 11, S. 1.

MAKUUCHI, Tatsuji (1999): *Toyohara Kunichika ten: Makuuchi Tatsuji korekushon* [Ausstellung über Toyohara Kunichika: Makuuchi Tatsuji Sammlung], Ausst.-Heft, Gakushûin daigaku. Tôkyô: Kokusai Ukiyo-e gakkai.

- MAKUUCHI, Tatsuji (2001): Toyohara Kunichika kankei nenpu [Chronik über Toyohara Kunichika]. *Shibunkaku bijutsukan Kyôto*.
<http://www.shibunkaku.co.jp/artm/kunichika/nenpu.htm> (1.4.2001).
- MASAOKA Iruru (2001): *Meiji Tôkyô fûzoku go jiten* [Wörterbuch über die Tôkyôter Sitten und Gebräuche]. Tôkyô: Chikuma gakugei bunko.
- MEECH-PEKARIK, Julia (1986): *The world of the Meiji print: Impressions of a new civilization*. New York/Tôkyô: Weatherhill.
- MEECH, Julia (1993): *Rain and Snow: The Umbrella in Japanese Art*, Ausst.-Kat., Japan Society Gallery New York. New York: Japan Society.
- MEIJI NYUUSU JITEN HENSAN IINKAI (Hg.) (1983-1986): *Meiji nyuusu jiten* [Meiji Nachrichten Wörterbuch], Bde. 1-8. Tôkyô: Mainichi komyunikeeshonzu.
- MERRITT, Helen (1990): *Modern Japanese woodblock prints: the early years*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- MERRITT, Helen und Nanako YAMADA (2000): *Woodblock kuchi-e prints: Reflections of Meiji culture*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- MIYAZAKI, Tomihachi, Yasuoka Akio (Hg.) (1994): *Bakumatsu ishin jinmei jiten* [Biographisches Lexikon der späten Edo-Zeit und Restaurations-Ära]. Tôkyô: Shinjinbutsuôraisha.
- MORI, Senshô (1968-1): *Iijima Kyôshin no ukiyo-e zatsudan* [Iijima Kyôshins Geplauder über Ukiyo-e]. In: *Ukiyo-e geijutsu* 19, S. 16-19.
- MORI, Senshô (1968-2): *Kunichika to sono seikatsu* [Kunichika und sein Leben]. In: *Ukiyo-e geijutsu* 20, S. 20-25.

- MORI, Senzô (1969): *Kunichika to sono seikatsu* [Kunichika und sein Leben]. In: *Meiji jinbutsu yawa* [Anekdoten über Persönlichkeiten der Meiji-Zeit]. Tôkyô: Tôkyô bijutsu, S. 174-184.
- MORI, Machihiko (1983): Toyohara Kunichika no hito to sakuhin – Kunichikaten ni miru Danjurô to no kankei [Toyohara Kunichika - Der Mensch und das Werk – Betrachtung der Beziehung zu Danjurô in Kunichika-Austellungen]. In: *Kikan Ukiyo-e* 92, S. 64-79.
- MORIMOTO, Junzaburô godai (1992): Bakumatsu - Meiji no nishiki-e hanmoto <Entaidô> Morimoto Junzaburô no enkaku [Farbholzschnittverleger der späten Edo- und der Meiji-Zeit - "Entaidô" Morimoto Junzaburô's Geschichte]. In: *Ukiyo-e geijutsu* 104, S. 13-29.
- MUKAI, Nobuo (1995): Kunichikaga ni miru bakumatsu jinbutsu kan [Der Künstler Kunichika – Eine Person der späten Edo-Zeit]. In: *Edo bungei sôwa* (Sammlung von Anekdoten der Edo-Zeit). Tôkyô: Yagi shoten, S. 128-40.
- MUNAKATA, Morihisa (2000): *Yokohama kaika nishiki-e o yomu* [Erklärungen zu den Aufklärungsfarbholzschnitten aus Yokohama]. Tôkyôdô shuppan.
- MUNSTERBERG, Hugo (1998): *The Japanese print: A historical guide*. New York: Weatherhill, 1998. (1. Auflage 1982).
- NAKAMURA, Keisuke (2000): *Bunmei kaika to Meiji no sumai* [Das Wohnen in der Meiji-Zeit und zur Periode der Aufklärung und Zivilisation]. Tôkyô: Rikogakusha.
- NAKANO KURITSU REKISHI MINZOKU SHIRYÔKAN (Hg.) (1996): *Yakusha-e no kiwami: Toyohara Kunichika no sekai* [Der Höhepunkt des Schauspielerschnitts: Die Welt des Toyohara Kunichika], Ausst.-Kat., Nakano kuritsu

rekishi minzoku shiryôkan. Tôkyô: Yamazaki kinen Nakano kuritsu rekishi minzoku shiryôkan.

NAKAUCHI, Toshio (1995): Das Bildungswesen in Japan. In: Internationale Gesellschaft für Bildungsinformationen e.V. (ISEI) (Hg.): *Japan Verstehen* 77, S. 10-90.

NARAZAKI, Muneshige (1966): Bunmei kaika to Ukiyo-e [Zivilisation und Aufklärung und Ukiyo-e]. In: *Bunmei kaika Ukiyo-e ten: Meiji hyakunen kinen* [Ukiyo-e der Zivilisation und Aufklärung – 100 Jahre Meiji-Ära], Ausst.-Kat., Matsuya Tôkyô. Tôkyô: Matsuya, o.P.

NARAZAKI, Muneshige (Hg.) (1987): *Hizo Ukiyo-e taikan* [Ukiyoe Meisterwerke aus europäischen Sammlungen], Bde. 1-11. Tôkyô: Kodansha.

NEIGHBOUR PARENT, Mary (2005): Nijuushikou. *Jaanus – Japanese Architecture and Art net Users System*. <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta.htm> (18.1.2005).

NEWLAND, Amy Reigle (1999): *Time present and time past: images of a forgotten master, Toyohara Kunichika, 1835-1900*. Leiden: Hotei Publishing.

NISHIYAMA, Matsunosuke (1975): *Edokko no seitai* [Die Lebensweise der Kinder Edos]. (Kodansha gendai shinsho Bd. 416; Edo sanbyakunen Bd. 2). Tôkyô: Kodansha.

NISHIYAMA, Matsunosuke (1997): *Edo Culture: daily life and diversions in urban Japan, 1600-1868*. Honolulu: University of Hawaii Press.

NODA KYÔDO HAKUBUTSUKAN (Hg.) (1993): *Saigo no Ukiyo-e shi Toyohara Kunichika ten* [Ausstellung über den letzten Ukiyo-e-Künstler Toyohara Kunichika]. Ausst.-Kat., Nodashi kyôdo hakubutsukan. Noda: Noda kyôdo hakubutsukan.

- NONOGAMI, Keiichi (1967): *Bunmei kaika nishiki-e shû: Yokohama-e to kaika-*
[Sammlung von Farbholzschnitten aus der Phase der Zivilisation und
Aufklärung: Yokohama-Bilder und Aufklärungsbilder]. Tôkyô: Tarumi shobô.
- NONOGAMI, Keiichi (1976): *Meiji no kaika-e moyô* [Beispiele Meiji-zeitlicher Bilder
der Aufklärung]. Tôkyô: Iwasaki bijutsusha.
- ODA, Ichima (1928): Tsukioka Yoshitoshi to sono no jidai [Tsukioka Yoshitoshi und
seine Zeit], in: *Ukiyo-e* 1, S. 38-49.
- ÔE, Naokichi (1980): Ukiyo-e shi Toyohara Kunichika ni tsuite [Über den Ukiyo-e
Künstler Toyohara Kunichika]. In: *Uryû: geijutsu to bunka* 3, S. 39-45.
- OIKAWA, Shigeru (1998): *Saigo no Ukiyo-eshi: Kyôσαι to hankotsu no bijutsu* [Der
letzte Ukiyo-e-Meister: Kyôσαι und die rebellierende Kunst]. Tôkyô: Nihon hōsō
shuppan kyōkai.
- OIKAWA, Shigeru (1999): Kawanabe Kyôσαι and Toyohara Kunichika. In: *Time
present and time past: images of a forgotten master, Toyohara Kunichika,
1835-1900*. Leiden: Hotei Publishing, S. 39-49.
- OKAMOTO, Hiromi (1993): Tsutaerareta Kunichika no shozo [Mündlich überliefertes
Porträt von Kunichika]. In: *Saigo no Ukiyo-e shi Toyohara Kunichika ten* [Der
letzte Ukiyo-e-Künstler - Toyohara Kunichika Ausstellung], Ausst.-Kat., Noda
kyôdo hakubutsukan. Noda: Noda kyôdo hakubutsukan, S. 41-45.
- OKAMOTO, Mitsumasa (Hg.) (1998): *Meiji gasutô nishiki-e zukushi* [Meiji
Farbholzschnitte mit Gaslaternen] (englischer Titel: Meiji Nishiki-e from the
Gas Museum Collection). Tôkyô: Urban Communications.
- OKITSU, Kaname (1997): *Meiji shinbun kotohajime – bunmei kaika no jaanarizumu*

[Der Beginn der Meiji-zeitlichen Zeitung – Journalismus der Zivilisation und Aufklärung]. Tôkyô: Taishûkan shoten.

ÔKUBO, Toshiaki (1988): *Kindaishi shiryô* [Material zur modernen Geschichte]. Tôkyô: Yoshikawa kôbunkan.

ÔKUBO, Junichi (1999): Toyohara Kunichika to bakumatsu no Ukiyo-e [Toyohara Kunichika und Ukiyo-e der späten Edo-Zeit], In: *Gallery Raku Quarterly Report* 17, S. 6-11.

OMAGIRI, Kusun (1928). Saikenki ni arawaretaru Meiji shoki no Ukiyo-e shi [Frühe Meiji-zeitliche Ukiyo-e-Meister aufgeführt in Führern]. In: *Ukiyo-e* 3, 2, S. 34-41.

ONO, Philbert (2002): Hanawa Yoshino. *Photoguide Japan*. <http://photojpn.org/news/modules.php?op=modload&name=Reviews&file=index&req=showcontent&d=48> (22.11.2002).

ÔTA, Tomiyasu (2003): Kindai gyôsei bunsho no naritachi to katsuji insatsugijutsu (Die Entstehung von Dokumenten der modernen Administration und die Technologie des Typendrucks), in: *Katsuji bunmei kaika- Motogi Shôzô ga kizuita kindai – insatsu hakubutsukan kaikan sanshûnen kinen kikakuten*, Ausst.-Kat., Insatsu hakubutsukan. Tôkyô: Insatsu hakubutsukan/Toppan insatsu, S. 140-146.

ÔTANI, Kôkichi (1986): *Edo no iki - Ukiyo-e hanga. Ôtani Kôkichi Ukiyo-e korekushon III*. [Das Wesen Edos – Der Ukiyo-e-Holzschnitt. Ôtani Kôkichi Sammlung III.], Ausst.-Kat., Sanparu shimin gyarari Kôbe. Kôbe: Ôtani Kôkichi.

ÔTANI, Kinko und Ôtani Takuo (Hg.) (2000): *Kunichika Hanga: Jônen no yakusha-e. Ôtani Kôkichi Ukiyo-e korekushon V*. [Kunichikas Holzschnitte: Die Theatralik

seiner Schauspieler-Drucke. Ôtani Kôkichi Sammlung V.], Ausst.-Kat.,
Aatohoooru Kôbe. ohne Ort: Ôtani Kôkichi Ukiyo-e shiryôshitsu.

OZAWA, Takeshi (1996): *Bakumatsu shashin no jidai* (Die späte Edo-Periode - Zeit der
Fotografie). Tôkyô: Chikuma gakugei bunkô.

OZUMI, Shôshû (Hg.) (1883): *Meiji nijûshikô* [24 Aufzeichnungen über die
Kindespflicht aus der Meiji-Zeit]. Tôkyô: Kanrindô.

PITTAU, Joseph (1967): *Political thought in early Meiji Japan, 1868-1889*.
Cambridge/ Mass.: Harvard University Press.

PYLE, Kenneth B. (1969): *The New Generation in Meiji Japan: Problems of Cultural
Identity, 1885-1895*. Stanford/Calif.: Stanford University Press.

REISCHAUER, Edwin O./Albert M. CRAIG (1989): *Japan: Tradition &
Transformation*. Sydney: Allen & Unwin.

RICHIE, Donald (1999): *Tôkyô: A View of the City*. London: Reaktion Books.

RIKKA BIJUTSUKAN (Hg.) (1973): *Shinseimen o hiraita Meiji ukiyo-e ten:*
Kiyochika - Yoshitoshi – Kunichika, Takahashi Seiichirô korekushon [Die
Öffnung eines neuen Gebiets der Meiji-zeitlichen Ukiyo-e: Kiyochika –
Yoshitoshi – Kunichika, Die Sammlung von Takahashi Seiichirô], Ausst.-Kat.,
Riccara Art Museum Tôkyô. Tôkyô: Hiraki Ukiyo-e zaidan.

RIKKA BIJUTSUKAN/HIRAKI UKIYO-E ZAIDAN (Hg.) (1981): *Kunichika
yakusha kagami* [Spiegel von Kunichikas Schauspielern] (englischer Titel:
Exhibition of Ukiyo-e by Ichiosai Kunichika 1981). Ausst.-Kat., Riccar Art
Museum Tôkyô. Tôkyô: Dobi Insatsu.

ROBERTS, Laurence P. (1986): *A Dictionary of Japanese Artists*. Tôkyô/New York:

Weatherhill.

- RYÛICHI, Kaneko (1991): *Shashin no torai to hirogari* [Die Einführung und Verbreitung der Fotografie]. In: *Bakumatsu Meiji no Tôkyô: Yokoyama Matsusaburô o chûshin ni*. [Tôkyô in der späten Edo- und der Meiji-Zeit: Yokohama Matsusaburô], Ausst.-Kat., Tôkyôto shashin bijutsukan. Tôkyô: Tôkyôto bunka shinkôkai, S. 10-11.
- RYÛICHI, Kaneko (1993): *Japanische Fotografie 1860-1929*. Ausst.-Kat., Berliner Festspiele Martin Gropius Bau Berlin. Berlin: Argon Verlag
- SAKAI, Tadayasu (1991): *Kobayashi Kiyochika ten zuroku* [Katalog der Kobayashi Kiyochika Ausstellung], Aust.-Kat., Tôkyô Shinjuku Odakyû gurando gyayarii. Tôkyô: Yomuri Shinbunsha.
- SAKAMOTO, Mitsuru (1980): The Westernization of Ukiyo-e. In: *Japonisme in Art: An International Symposium*, Society for the Study of Japonisme (Hg.). Tôkyô: Committee for the Year 2001/Kodansha International, S. 19-25.
- SAKAZAKI, Yasuji (Hg.) (1998): Meiji – Bunmeikaikaki no Ukiyo-e [Ukiyo-e aus der Phase der Zivilisation und Aufklärung in der Meiji-Zeit]. In: *Meiji gasutô nishiki-e zukushi* [Meiji-Farbholzschnitte mit Gaslaternen]. Tôkyô: Urban Communications, S. 220.
- SANSOM, G. B. (1984): *The Western World and Japan, A Study in the Interaction of European and Asiatic Cultures*. Tôkyô: Tuttle.
- SATÔ, Shinichi (1985): *Meiji Yoshiwara saikenki* [Führer des Yoshiwara der Meiji Zeit]. Tôkyô: Kawade shobô shinsha.
- SARIS, John (1940): *The first voyage of the English to the Islande of Iapan: Being the eighth voyage to the East Indies, vnder the commaund of captaine Iohn Saris*

of London, with three ships, the Cloue, the Hector, and the Thomas, manned with 262 men, begun April 18, 1611. And finished September 27, 1617.

Tôkyô: Toyô Bunko.

SCHAAP, Robert (Hg.) (1987): *Meiji: Japanese Art in Transition. Ceramics, cloisonne, lacquer, prints, illustrated books, drawings and paintings from the Meiji period (1863-1912)*, Ausst.-Kat., Haags Gemeentemuseum. 'S-Gravenhage: Vereniging voor Japanse Kunst/Haags Gemeentemuseum.

SCHWENTKER, Wolfgang (1999): Die „lange Restauration“ Japans Übergang vom Shôgunat zur Meiji-Ära. In: *Ostasien Geschichte und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*, Sepp Linhart und Erich Pilz (Hg.). Wien: Promedia, S. 47-65.

SCREECH, Timon (1993): Rezeption und Interpretation der westlichen Perspektive im Japan des 18. Jahrhunderts. In: *Japan und Europa 1543-1929*, Ausst.-Kat., Martin Gropius Bau Berlin. Berlin: Argon Verlag, S. 128-137.

SCREECH, Timon (1996): Clock Metaphors in Edo Period Japan. In: *Japan Quarterly* 43, 4, S. 66-75.

SEIDENSTICKER, Edward (1983): *Low City, High City: Tokyo from Edo to the earthquake*. New York: Alfred A. Knopf.

SHIBUSAWA, Keizô (1958): *Japanese Life and Culture in the Meiji Era*. Tôkyô: Ôbunsha.

SHIGEHISA, Tokutarô (1987): *Meiji bunka to seiyôjin* [Die Kultur der Meiji-Zeit und die Westler]. Kyôto: Shibunkaku shuppan.

SIEMER, Michael (1999): *Japonistisches Denken bei Lafcadio Hearn und Okakura Tenshin: Zwei stilisierende Ästhetiken im Kulturkontakt*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (Mitteilungen der

Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens Bd. 131).

SHINDÔ, Shigeru (1996): *Gassakuhin ni okeru Ukiyo-eeshi aida no isô – Kyôσαι to Kunichika to sandai Toyokuni to-* [Die Struktur von Gemeinschaftsarbeiten der Ukiyo-e-künstler am Beispiel von Kyôσαι, Kunichika und Toyokuni III.]. In: *Kyôσαι* 515, 11: 33-37.

SHIVELEY, Donald H. (Hg.) (1971): *Tradition and Modernization in Japanese Culture*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.

SHIZUOKA KENRITSU BIJUTSUKAN (1998): *Kobayashi Kiyochika ten: Meiji no Ukiyo-e shi* [Kobayashi Kiyochika Ausstellung: Ein Meiji-zeitlicher Ukiyo-e Künstler]. Ausst.-Kat., Shizuoka kenritsu bijutsukan. Shizuoka: Shizuoka kenritsu bijutsukan.

SMILES, Samuel (1953): *Self-help*, with illustrations of conduct & perserverance. London: John Murray. (71. Auflage, Erstausgabe 1859).

SMITH, Henry D. II. (1988): *Kiyochika - Artist of Meiji Japan*, Ausst.-Kat., Santa Barbara Museum of Art. Santa Barbara: Santa Barbara Museum of Art.

SMITH, Henry D. II. (1989): The Edo Tôkyô Transition. In: *Japan in Transition. From Tokugawa to Meiji*, Marius B. Jansen und Gilbert Rozman (Hg.). Princeton/New Jersey: Princeton University Press, S. 347-374.

SONODA, Hidehiro (1993): *Seiyôka no kôzô: kurofune, bushi, kokka* (Die Struktur der Verwestlichung: Schwarze Schiffe – Samurai – Staat). Kyôto: Shibunkaku Shuppan.

STEELE, M. William (2003): *Alternative Narratives in Modern Japanese History*. New York: Routledge Curzon.

- STEVENSON, John. (1986): *Yoshitoshi's women: the woodblock print series Fuzoku sanjuniso*. Boulder/Colorado: Avery Press.
- SUGIYAMA, Masao (2000): Der Traum der Verwandlung vom Selbst ohne Subjekt ins souveräne Subjekt. Die Europäisierung in Japan am Beispiel Fukuzawa Yukichi, In: *Ostasienrezeption zwischen Klischee und Innovation. Zur Begegnung zwischen Ost und West um 1900*, Walter Gebhardt (Hg.). München: Iudicium, S. 149-166.
- SUZUKI, Jun (2003): *Katsuji insho ga hiraita kindai* [Die Öffnung zur Moderne durch den Letterndruck]. In: *Katsuji bunmei kaika- Motogi Shôzô ga kizuita kindai – insatsu hakubutsukan kaikan sanshûnen kinen kikakuten*, Ausst.-Kat., Insatsu hakubutsukan. Tôkyô: Insatsu hakubutsukan/Toppan insatsu.
- SUZUKI Keiko (1997): Yokohama-e and kaika-e prints: Japanese interpretations of self and other from 1860 through the 1880s. In: *New Directions in the study of Meiji Japan*, H. Hardacre/A. Kern (Hg.). Leiden: Brill, S. 676-687.
- TABAKO TO SHIO NO HAKUBUTSUKAN (Hg.) (1994): *Nishiki-e ni miru bunmei kaika* [Die Phase der Zivilisation und Aufklärung dargestellt in Farbholzschnitten], Ausst.-Kat., Tabako to shio no hakubutsukan. Tôkyô: Tabako to shio no hakubutsukan.
- TAIHÔ SHOIN HEN (1931): Kunichika–Chikanobu [Kunichika-Chikanobu]. Aus: *Ukiyo-e shûsei* [Ukiyo-e Sammlung] Bd. 4. Tôkyô: Taihōshoin, 1933.
- TAKAHASHI, Seiichirô (1955): *The evolution of ukiyoe: the artistic, economic and social significance of Japanese wood-block prints*. Yokohama: Yamagata.
- TAKAHASHI, Seiichirô (1973): Yoshitoshi • Kiyochika • Kunichika - Meiji hanga ten ni yosete [Yoshitoshi – Kiyochika - Kunichika - Meiji-Holzschnitte]. In: *Shinseimen o hiraita Meiji ukiyo-eten: Kiyochika Yoshitoshi Kunichika*

Takahashi Seiichirô korekushon [Die Öffnung eines neuen Gebiets der Meiji-zeitlichen Ukiyo-e: Kiyochika – Yoshitoshi – Kunichika, Die Sammlung von Takahashi Seiichirô], Ausst.-Kat., Riccar Art Museum Tôkyô. Tôkyô: Hiraki Ukiyo-e zaidan, S. o.P..

TAKAHASHI, Seiichiro und Susugu YOSHIDA (Hg.) (1976): *Kiyochika, Yoshitoshi, Kunichika, Sandai Hiroshige hoka*. Ukiyo-e taikai Bd. 12. Tôkyô: Shueisha.

TAKANO, Yoshio (Hg.) (1989): *Meiji jinmei jiten* [Encyklopädie zu Persönlichkeiten der Meiji-Zeit]. Tôkyô: Nihon tosho center.

TAMABAYASHI, Haruo (1993): Utagawa Toyoharu [Utagawa Toyoharu], In: *Ukiyo-e shi Utagawa retsuden* [Biographien der Utagawa Ukiyo-e Künstler], Iijima Kyôshin (Hg.). Tôkyô: Chûdo korônsha. (1. Auflage 1941)

TAMAI, Tetsuo (Hg.) (1992): *Yomigaeru Meiji no Tôkyô* [Das Tôkyô der Meiji-Zeit wiederbeleben]. Tôkyô: Kadokawa shoten.

TANBA, Tsuneo (1966): *Nishiki-e ni miru Meiji tenno to Meiji jidai* [Der Meiji-Kaiser und die Meiji-Periode in Farbholzschnitten]. Tôkyô: Asahi Shinbunsha.

THOMPSON, Sarah E. (1991): The Politics of Japanese Prints. In: *Undercurrents in the floating world: Censorship and Japanese Prints*, Ausst.-Kat., Asia Society Galleries. New York: The Asia House Galleries.

TOCHIGI KENRITSU HAKUBUTSUKAN (Hg.) (1997): *Meiji tennô to gojunkô* [Die Rundreisen des Meiji Kaisers], Ausst.-Kat., Tochigi kenritsu hakubutsukan. Utsunomiya: Matsui.

UHLENBECK, Chris und Margarita Winkel (Hg.) (1995): The beauty & the actor: Ukiyo-e, Japanese prints from the Rijksmuseum Amsterdam and the Rijksmuseum voor Volkenkunde Leiden. Leiden: Hotei Publishing.

- UJLAKI, Peter (1997): "Family values" – Paragons of Filial Piety. In: *Daruma* 13, 4, S. 45-47.
- UMETANI, Noboru (1965): *Oyatoi gaikokujin* [Westliche Gelehrte im Japan der Meiji Zeit]. Tôkyô: Nihon keizai shinbunsha.
- URUSHIZAWA, Sonoko (2003), *Meiji kabuki no seiritsu to tenkai* [Das Kabuki der Meiji-Zeit – seine Entstehung und Entwicklung]. Tôkyô: Keikyusha.
- VAN RAPPARD-BOON, Charlotte (1990): *The Age of Yoshitoshi: Japanese prints from the Meiji and Taisho periods: Nagasaki, Yokohama, and Kamigata prints: recent acquisitions*, (Catalogue of the collection of Japanese prints 5). Amsterdam: Rijksprentenkabinet/Rijksmuseum.
- VIRGIN, Louise E. (2001): *Japan at the Dawn of the Modern Age: Woodblock Prints from the Meiji Era, 1868-1912*, Ausst.-Kat, Museum of Fine Arts Boston. Boston: MFA publications.
- VOLKER, T. (1949): *Ukiyoe quartet: publisher, designer, engraver and printer*. Mededelingen van het Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden Bd. 5. Leiden: E.J. Brill.
- VOS, Ken (1993): Dejima und die Handelsbeziehungen zwischen den Niederlanden und dem vormodernen Japan. In: *Japan und Europa 1543-1929*, Ausst.-Kat., Martin Gropius Bau Berlin. Berlin: Argon Verlag, S, 72-82.
- WASEDA DAIGAKI ENGEKI HAKUBUTSUKAN (2003): *Shibai-e ni miru Edo Meiji no Kabuki* [Das Kabuki der Edo- und Meiji-Zeit durch Theaterdrucke betrachtet]. Tôkyô: Shôgakkan.
- WATANABE, Koshigorô (1993): *Yôgaku no kotohajime: bakumatsu-ishinki seiyô*

bunmei no dōnyū [Die Anfänge der westlichen Studien: Die Einführung westlicher Zivilisation in der späten Edo-Zeit und Restaurationsperiode]. Tôkyô: Bunka shobo hakubunsha.

YAMAJI, Takeshi (2001): *Meiji-Taishō-Shōwa sesōshi, Jōkan Meiji-Taishō hen* [Zeitströmungen der Meiji-, Taishō-, Shōwa-Zeit; Band 1 Meiji-Taishō]. Tôkyô: Meiji shoin.

YAMANA Tadazō (1930): Toyohara Kunichika [Toyohara Kunichika]. In: *Nihon no Ukiyo-e shi* 4, S. 357-358.

YAMANAKA Kodō (1930): Toyohara Kunichika tai Yoshitoshi no koto [Toyohara Kunichika und Yoshitoshi im Vergleich]. Aus: *Yoshitoshi den bikō daiyon ko* [Bemerkungen zur Yoshitshi Tradition, Nr. 4]. In: *Ukiyo-e shi* 20, 8, S. 32.

YAMANAKA, Kodō (1931-1): Kunichika daishori [Kunichikas großer Sieg]. Aus: *Yoshitoshi den bikō daijū ko* [Bemerkungen zur Yoshitshi Tradition, Nr. 10]. In: *Ukiyo-e shi*, 24, 1, S. 22.

YAMANAKA Kodō (1931-2): Kunichika to Kyōsai no shi [Kunichikas and Kyōsais Kreis]. Aus: *Yoshitoshi den bikō daijūni kō* [Bemerkungen zur Yoshitshi Tradition, Nr. 12]. In: *Ukiyo-e shi* 30, 4, S. 24.

YANAGIDA, Kunio (1957): *Japanese manners&customs in the Meiji era*. Tôkyô: Ôbunsha.

YOKOTA Yōichi (Hg.) (1989): *Yokohama Ukiyo-e* (Yokohama Ukiyo-e). Yokohama: Arindō.

YOKOTA Yōichi (1997): *Yokohama ukiyo-e to sora tobu eshi Gototei Sadahide* [Yokohama Ukiyo-e und der vom Himmel fliegende Künstler Gototei Sadanobu], in: *Yokohama ukiyo-e to sora tobu eshi Gototei Sadahide*

[Yokohama Ukiyo-e und der vom Himmel fliegende Künstler Gototei Sadanobu], Ausst.-Kat., Kanagawa kenritsu rekishi hakubutsukan. Yokohama: Kanagawa kenritsu rekishi hakubutsukan, S. 7-16.

YOMIURI SHINBUN (3.2.1892): *Utagawa ha no sakuhin* [Werke der Utagawa-Schule], S. 2/2.

YOMIURI SHINBUN (24.10.1898): Meiji no Edokko (20): Toyohara Kunichika [Ein Kind der Edo-Zeit in der Meiji-Ära (20): Toyohara Kunichika], S. 2.

YOMIURI SHINBUN (25.10.1898): Meiji no Edokko (21): Toyohara Kunichika [Ein Kind der Edo-Zeit in der Meiji-Ära (21): Toyohara Kunichika], S. 5.

YOMIURI SHINBUN (26.10.1898): Meiji no Edokko (22): Toyohara Kunichika [Ein Kind der Edo-Zeit in der Meiji-Ära (22): Toyohara Kunichika], S. 5.

YOMIURI SHINBUN (28.10.1898): Meiji no Edokko (23): Toyohara Kunichika [Ein Kind der Edo-Zeit in der Meiji-Ära (23): Toyohara Kunichika], S. 5.

YOMIURI SHINBUN (20.07.1900): Ko Toyohara Kunichika no seikô [Die Persönlichkeit des kürzlich verstorbenen Toyohara Kunichika], S. 4.

YONEMURA, Ann (1990): *Yokohama: prints from nineteenth-century Japan*. Ausst. Kat., Arthur M. Sackler Gallery Washington. Washington: Smithsonian Institution Press.

YOSHIDA, Tadashi (1993): Rangaku – Die Holländischen Wissenschaften. In: *Japan und Europa 1543-1929*, Ausst.-Kat., Martin Gropius Bau Berlin. Berlin: Argon Verlag, S. 94-106.

YOSHIDA, Teruji (1972): *Ukiyo-e jiten* [Ukiyo-e Enzyklopädie], 3 Bde. Tôkyô: Gabundô.

YOSHINO, Sakuzô (Hg.) (1927): *Meiji bunka zenshû* [Gesammelte Werke zur Kultur der Meiji-Zeit], Bd. 19 fûzoku hen. Tôkyô: Nihon hyôronsha.

YUMOTO, Kôichi (1996): *Zusetsu Meiji jibutsu kigen jiten* [Illustrierte Enzyklopädie über den Ursprung Meiji-zeitlicher Dinge]. Tôkyô: Kashiwa shobô.

YUMOTO, Kôichi (1998): *Zusetsu bakumatsu Meiji ryûkô jiten* [Illustrierte Enzyklopädie über Trends der späten Edo- und der Meiji-Zeit]. Tôkyô: Kashiwa shobô.

9. Anhang

9.1. Sonderausstellungen zu Kunichikas Werk

- 1973 *Shinseimen o hiraita Meiji Ukiyo-eten: Kiyochika, Yoshitoshi, Kunichika. Takahashi Seiichirô korekushon* (Die Öffnung eines neuen Gebiets Meiji-zeitlicher Ukiyo-e: Kiyochika, Kuniyoshi, Kunichika. Die Sammlung von Takahashi Seiichirô), *Riccar bijutsukan* (Riccar Kunstmuseum), Tōkyō.
- 1981 *Kunichika yakusha kagami* (Kunichikas Schauspieler im Spiegel, englischer Titel: Exhibition of Ukiyo-e by Ichiosai Kunichika—Kunichika's actor models), *Riccar bijutsukan* (Riccar Kunstmuseum), Tōkyō.
- 1982 *Saigo no Ukiyo-e shi Toyohara Kunichika* (Der letzte Ukiyo-e-Meister Toyohara Kunichika), *Sendaishi habukubtsukan* (Museum der Stadt Sendai).⁹³
- 1986 *Edo no iki - Ukiyo-e hanga. Ôtani Kôkichi Ukiyo-e korekushon III.* (Das Wesen Edos – Der Ukiyo-e-Holzschnitt. Ôtani Kôkichi Sammlung III.), *Sanparu shimin gyarari* (Sanpal Bürgergalerie), Kôbe.
- 1993 *Saigo no ukiyo-e shi Toyohara Kunichika ten* (Der letzte Ukiyo-e-Meister: Toyohara Kunichika Ausstellung), *Nodashi kyôdo hakubutsukan* (Heimatemuseum der Stadt Noda), Noda.⁹⁴
- 1994 *Toyohara Kunichika yakushaeten – Ôe Naokichi korekushon* (Toyohara Kunichikas Schauspielerholzschnitte – Die Sammlung Ôe Naokichi), *Shibunkaku bijutsukan* (Shibunkaku Museum), Kyôto (ohne Katalog).
- 1996 *Yakusha-e no kiwami: Toyohara Kunichika no sekai* (Der Höhepunkt des Schauspielerholzschnitts: Die Welt des Toyohara Kunichika), *Nakano kuritsu rekishi minzoku shiryôkan* (Geschichts- und Volkskundearchiv des Nakano-Distrikts), Nakano.

⁹³ Objekte der Sammlung von Abe Jirô (1885-1959), Professor für westliche Kunstgeschichte und Geschichte der Ästhetik an der Tôhoku Universität.

⁹⁴ Ausstellung und Katalog wurden mit einem bisher wenig beachteten Gebiet aus Kunichikas Frühwerk bereichert, den *oshi-e* (Brokatbilder für dekorative Federballschläger), für die Kunichika Illustrationen lieferte.

- 1999 *19 seki no ukiyoe shi – Toyohara Kunichika no sekai* (Ein Ukiyo-e-Künstler des 19. Jahrhunderts – Die Welt des Toyohara Kunichika), *Gyararii Raku* (Galerie Raku), Kyôto.⁹⁵
- 1999 *Makuuchi Tatsuji korekushon – Toyohara Kunichika ten* (Sammlung Makuuchi Tatsuji – Toyohara Kunichika Ausstellung), *Gakushûin daigaku* (Gakushûin Universität), Tôkyô.
- 2001 *Toyohara Kunichika no iki to gyo – Makuuchi Tatsuji korekushon* (Toyohara Kunichika Wesen und Werk, Makuuchi Tatsuji Sammlung), *Shibunkaku bijutsukan* (Shibunkaku Museum), Kyôto (ohne Katalog).
- 2001 *Kunichika Hanga: Jônen no yakusha-e. Ôtani Kôkichi Ukiyo-e korekushon V.* (Kunichikas Holzschnitte: Die Theatralik seiner Schauspieler-Drucke. Ôtani Kôkichi Sammlung V.), *Aatohooru Kôbe* (Kunsthalle Kôbe), Kôbe.

⁹⁵ Galerie der *Kyôto zôkei geijutsu daigaku* (Universität für Kunst und Design Kyôto), deren Universitätsbibliothek die Toyohara Kunichika Sammlung von Ôe Naokichi beherbergt.

9.2 Aufstellung der Museumssammlungen

Im Folgenden sind die Institutionen aufgeführt, deren Datenbanken für diese Schrift herangezogen wurden. Die Sammlungen, deren Namen in Fettdruck geschrieben sind, wurden von der Autorin nach der Internet-Recherche besucht, zur Sichtung und Aufnahme der Drucke. In Klammern ist die Anzahl der Kunichika-Drucke in der jeweiligen Sammlung eingefügt (sofern bereitgestellt).

- ***Aato risaachi sentaa (ARC), Ritsumeikan daikgaku*** (Art Research Center (ARC), Ritsumeikan Universität), Kyôto (233)
<http://www.arc.ritsumei.ac.jp/db/arcnishikie/FMPro?-db=nishikie-arc.fmj&lay=Layout2&-format=searchp.htm&-view>
- ***Engeki hakubutsukan kura Waseda Tsubouchi kinen hakubutsukan*** (Theatermuseumssammlung, Waseda Tsubouchi Theatermuseum), Tôkyô (7680)
<http://www.enpaku.waseda.ac.jp/db/enpakunishik/>
- ***Keio daigaku toshokan*** (Keio Universitätsbibliothek), Tôkyô (36)⁹⁶
http://www.humi.keio.ac.jp/treasures/jp_prints/nishikie/nishikie.html
- ***Kokuritsu kokkai toshokan*** (Nationale Parlamentsbibliothek), Tôkyô (354)
http://rarebook.ndl.go.jp/pre/servlet/pre_com_menu.jsp
- ***Kokuritsu gekijô*** (Japanisches Nationaltheater), Tôkyô (318)
<http://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/>
- ***Shizuoka kenritsu chûto toshokan*** (Zentralbibliothek, Präfektur Shizuoka), Shizuoka (232) <http://www.tosyokan.pref.shizuoka.jp/>
- ***Tôkyô toritsu toshokan*** (Metropolitan-Bibliothek Tôkyô), Tôkyô (1912)
<http://metro.tokyo.opac.jp/tml/tpic/itemfind.cgi>
- ***Waseda daigaku toshokan*** (Waseda Universitätsbibliothek), Tôkyô (11)
<http://www.wul.waseda.ac.jp/kosho/>
- ***Yamaguchi kenritsu Hagi Bijutsukan Uragami kinenkan*** (Hagi Uragami Kunstmuseum, Präfektur Yamaguchi), Hagi (2663) <http://www.hum.pref.yamaguchi.jp/seek/cgi->

⁹⁶ Bis 2003 befanden sich die Kunichika-Objekte aus der George S. Bonn Sammlung auf der Homepage der Keio-Universität. Aufgrund der Umgestaltung des HUMI-Projekts, sind die Kunichika-Stücke zur Zeit nicht abrufbar.

bin/index_n.htm

Des Weiteren wurden folgenden Sammlungen besucht, um die Kunichika-Objekte zu sichten und in die Studie aufzunehmen:

- *Edo-Tôkyô hakubutsukan* (Edo-Tôkyô Museum), Tôkyô (395)
- *Gasu shiryôkan* (Gas Museum), Kodaira/Tôkyô (3)
- *Nihon Ukiyo-e hakubutsukan* (Japan Ukiyo-e Museum), Matsumoto (668)
- *Kanagawa kenritsu rekishi hakubutsukan* (Kanagawa Präfekturmuseum für Geschichte), Yokohama (57)
- *Kawanabe Kyôσαι kinen bijutsukan* (Kawanabe Kyôσαι Kunstmuseum), Warabi/Saitama
- *Machida shiritsu kokusai hanga bijutsukan* (Machida Städtisches Museum für Internationale Holzschnittkunst), Machida
- *Masupuro bijutsukan* (MASPRO Kunstmuseum) Asadamachi/Aichi
- *Nakano kuritsu rekishi minzoku shiryôkan* (Geschichts- und Volkskundearchiv des Nakano-Distrikts), Tôkyô
- Ôe Naokichi Sammlung, *Kyôto zôkei geijutsu daigaku* (Universität für Kunst und Design Kyôto), Kyôto
- *Tabako to Shio no hakubutsukan* (Tabak&Salz Museum), Tôkyô (73)
- *Yokohama kaikô shiryôkan* (Archiv zur Hafenöffnung in Yokohama), Yokohama (11).

Sonstige Sammlungen, deren Kunichika-Bestände anhand von Bestands- oder Ausstellungskatalogen für die Untersuchung herangezogen wurden:

- Sammlung Higuchi Hiroshi, Tôkyô
- Sammlung Hiraki Shôzû (ehemals Riccar Museum), Tôkyô
- *Kawasaki shimin myuujiama* (Bürgermuseum der Stadt Kawasaki)
- *Nodashi kyôdo hakubutsukan* (Heimatmuseum der Stadt Noda)
- *Ôtani Kôkichi Ukiyo-e korekushon* (Ôtani Kôkichi Ukiyo-e Sammlung), Tôkyô
- *Poora bunka kenkyûjo* (Pola Kultur-Forschungsinstitut), Tôkyô

Sowie Privatsammler, die ungenannt bleiben möchten.

9.3 Glossar wichtiger japanischer Begriffe

<i>agemaki</i>	揚卷	Hochsteckfrisur
<i>aka-e</i>	赤絵	Rot-Bild
<i>bakufu</i>	幕府	Tokugawa-Regierung
<i>bakumatsu</i>	幕末	Ende der Shōgunats Herrschaft
<i>bansho shirabesho</i>	蕃書調所	Zensuramt
<i>basha</i>	馬車	Pferdekutsche
<i>beppin</i>	別嬪／別品	'Schönheit', sehr schöne Frau
<i>bijin-ga</i>	美人画	Holzschnitt mit Schönheit
<i>bōenkyō</i>	望遠鏡	Teleskop
<i>bunmei kaika</i>	文明開化	Zivilisation und Aufklärung
<i>chōnin</i>	町人	städtischen Bevölkerung
<i>chōnin bunka</i>	町人文化	Stadtbürgertum
<i>chonmage</i>	丁髷	Haarknoten
<i>danpatsurei</i>	断髮令	Haarabschneideverordnung
<i>densha</i>	電車	Eisenbahn
<i>denshin</i>	電信	Telegraf/Telegrafmast
<i>Edo saikenki</i>	江戸細見記	Edo Rangliste
<i>engeki kairyō undo</i>	演劇改良運動	Theaterreform-Bewegung
<i>fujin danpatsu kinshi rei</i>	婦人断髮禁止令	Haarabschneide-Verbotserlass für Frauen
<i>fujin sokuhatsu kai</i>	婦人束髮会	Gesellschaft für Hochsteckfrisuren,
<i>fūkeiga</i>	風景画	Landschaftsbild
<i>fukoku kyōhei</i>	富国強兵	Reiches Land und starke Armee
<i>fūryū</i>	風流	elegant
<i>fūshiga</i>	風刺画	satirische Bilder
<i>fūzoku</i>	風俗	Genre, Sitten, Gebräuche
<i>fūzoku-ga</i>	風俗画	Genre-Bilder
<i>Fūzoku gahō</i>	風俗画報	Bilder des alltäglichen Lebens
<i>fūzoku gaku/kenkyū</i>	風俗学/研究	Genre-Forschung
<i>ga</i>	画	Bild
<i>gagaku</i>	雅楽	alte japanische Hofmusik

<i>gaka</i>	画家	Künstler
<i>gakkô</i>	学校	Schule
<i>gakô</i>	画工	Künstler
<i>gashin shôtan</i>	臥薪賞胆	Ausdauern durch Beschwernis
<i>gassaku</i>	合作	Gemeinschaftsarbeiten
<i>gasutô</i>	ガス灯	Gaslaterne
<i>genji</i>	現時	gegenwärtig
<i>Genji-e</i>	源氏絵	Genji-Bilder
<i>gessaku</i>	戯作	Trivalliteratur
<i>gokajô no seimon</i>	御か条の誓文	Fünf Artikel des kaiserlichen Eids
<i>gosho-e</i>	御所絵	'Kaiserpalast-Bild', Bildnisse des Kaisers
<i>gyûnabe</i>	牛鍋	Rindfleischartopf
<i>gyûniku</i>	牛肉	Rindfleisch
<i>hagoita</i>	羽子板	dekorativer Federballschläger
<i>hakama</i>	袴	formeller, geteilter Rock
<i>hama-e</i>	浜絵	'Hama-Bilder', Yokohama-Drucke
<i>hanamichi</i>	花道	'Blumenweg', Proszenium
<i>hanga</i>	版画	Holzschnitt, Druckbild
<i>hangi</i>	版木	Holzstock
<i>hanshin-e</i>	半身絵	Halbkörperporträts
<i>hanshita-e</i>	版下絵	Holzschnittentwurf
<i>hanmoto</i>	版元	Verleger
<i>harimaze-e</i>	張交絵	Blatt mit mehreren Holzschnittbildern
<i>hayari</i>	流行	schick
<i>hitsu</i>	筆	Feder
<i>hôdô-e</i>	報道画	Nachrichtenbild
<i>horishi</i>	彫り師	Holzstockschnneider
<i>ijin basha</i>	異人馬車	Pferdekutschen von Ausländern
<i>iki</i>	粹	Kultiviertheit
<i>imayô</i>	今様	modern
<i>isu</i>	椅子	Stuhl
<i>jidaimono</i>	時代物	Historienstück

<i>jiguchi andon</i>	地口行灯	Lampenschirme mit Wortspielen
<i>jinrikisha</i>	人力車	Rikscha
<i>jisei</i>	辞世	Sterbegegedicht
<i>jitensha</i>	自転車	Fahrrad
<i>jiyû minken</i>	自由民権	Bürgerrechte und Freiheit
<i>jôki</i>	蒸気	Dampf
<i>jugaku</i>	儒学	Konfuzianismus
<i>jûnihitoe</i>	十二単衣	12-lagiges Gewand
<i>kago</i>	輿	Sänfte
<i>kaika</i>	開化	Aufklärung
<i>kaika</i>	開花	blühend
<i>kaika-e</i>	開化絵	Bilder der Aufklärung
<i>kaika-ki</i>	開化期	Aufklärungs-Phase
<i>kaiseki</i>	会席	traditionell japanisches festliches Essen
<i>kakushin no iro</i>	革新の色	Farben des Fortschritts
<i>kame</i>	かめ	westlicher Hund
<i>kamuro</i>	禿	Mädchen in Ausbildung bei einer Prostituierten
<i>kandankei</i>	寒暖計	Thermometer
<i>kangaku</i>	漢学	Studium klassischer chinesischer Literatur und Kultur
<i>kankyû gyû</i>	官給牛	von den Behörden bereitgestelltes Rindfleisch
<i>kansatsu</i>	鑑札	Lizenz
<i>kazashiki</i>	借座敷	'Räume zu mieten', Freudenhaus
<i>keimô</i>	啓蒙	Aufklärung
<i>keimô undô</i>	啓蒙運動	Aufklärungsbewegung
<i>kiseru</i>	煙管	japanische Pfeife
<i>kokka</i>	国家	Nation
<i>kokkeibon</i>	滑稽本	komisches Prosagenre der Edo-Zeit
<i>koma-e</i>	駒絵	Einschubbild
<i>kômorigasa</i>	蝙蝠傘	'Fledermaus-Schirm', westlicher Schirm

<i>kôsen-ga</i>	光線画	'Lichtstrahl-Bilder'
<i>kuchi-e</i>	口絵	'Mundbilder', Frontispiz
<i>kurofune</i>	黒船	schwarzen Schiffe
<i>kuronurichûbako</i>	黒塗柱箱	schwarz gestrichene Pfostenkasten
<i>kutsu</i>	靴	Schuhe
<i>Kyôbashiko</i>	京橋子	Kyôbashi-Kind
<i>meganebashi</i>	眼鏡橋	Brillenbrücke
<i>megane-e</i>	眼鏡絵	Guckkastenbilder
<i>Meiji</i>	明治	aufgeklärte Herrschaft
<i>Meiji-e</i>	明治絵	Meiji-Bilder
<i>Meiji ishin</i>	明治一新	Meiji-Restauration
<i>Meirokeisha</i>	明六社	Meiji-Sechs-Gesellschaft
<i>Meirokei zasshi</i>	明六雑誌	Meirokei Zeitschrift
<i>meisho-e</i>	名所絵	Ansichten berühmter Orte
<i>mitate-e</i>	見立絵	Bilder der Anspielung/Gleichnis-Bilder
<i>miyage hanga</i>	土産版画	Souvenirdrucke
<i>monjin</i>	門人	Schüler
<i>myôji gômen</i>	名字郷免	Änderung des Familiennamens
<i>Nagasaki-e</i>	長崎絵	Nagasaki-Bilder
<i>Nagasaki hanga</i>	長崎版画	Nagasaki-Drucke
<i>Nanbanjin</i>	南蛮人	Fremde aus dem Süden, erste Europäer
<i>nejiribô</i>	ねじり棒	Drehpfosten vor Barbiergeschäften
<i>nikuhitsuga</i>	肉筆画	Ukiyo-e-Malerei
<i>nishiki-e</i>	錦絵	Brokatbilder, Farbholzschnitte
<i>nijûshikô</i>	二十四孝	24 Vorbilder der Kindespflicht
<i>kaika nijûshikô</i>	開化廿四好	24 Moden der Aufklärung
<i>ôban</i>	大判	Groß-Format
<i>ôju</i>	応需	auf Anfrage, im Auftrag
<i>ondoeki</i>	温度計	Thermometer
<i>onnagata</i>	女形	Frauenrolle im Kabuki
<i>onsen</i>	温泉	heiße Quelle
<i>ôkubi-e</i>	大首絵	Brustbild, Großkopfbild

<i>oshi-e</i>	押絵	Brokatbild in Reliefcollage
<i>osuberakshi</i>	お垂髪	Heian-zeitlicher Frisurenstil
<i>oyatoi gaikokujin</i>	御雇外国人	ausländische Experten
<i>rangaku</i>	蘭学	holländischen Studien
<i>rangakusha</i>	蘭学者	Spezialist der holländischen Studien
<i>rekishi-e</i>	歴史絵	Drucke historischer Ereignisse
<i>risshin shusse</i>	立身出世	soziales Vorwärtskommen
<i>Rokumeikan</i>	鹿鳴館	Hirsch-Ruf-Pavillion
<i>renga</i>	煉瓦	Backstein
<i>ryûkô</i>	流行	modisch
<i>ryûkô saikenki</i>	流行細見記	Führer der neusten Moden
<i>saikenki</i>	細見記	Führer
<i>seiyô doko</i>	西洋床	westlicher Frisör
<i>sakoku</i>	鎖国	Landabschließung
<i>sekihanga</i>	石版画	Lithografie
<i>sekken</i>	石鹸	Seife
<i>seiyôka</i>	西洋化	Verwestlichung
<i>seiyôkaze</i>	西洋風	Wind aus dem Westen
<i>seiyô doko</i>	西洋床	westlicher Frisör
<i>sensô-e</i>	戦争絵	Kriegsdrucke
<i>shakkyo</i>	石橋	Steinbrücke
<i>shappo</i>	しゃっぽ	Hut
<i>shashin</i>	写真	Fotografie
<i>shinai onsen</i>	市内温泉	innerstädtische heiße Quellen
<i>shinbun</i>	新聞	Zeitung
<i>shinbun nishiki-e</i>	新聞錦絵	Zeitungsholzschnitte
<i>shini-e</i>	死絵	Sterbe-Drucke
<i>shinkeizu</i>	真景図	wahre Ansichten
<i>shi-nô-kô-shô</i>	士農工商	Kriegeradel-Bauern-Handwerker-Kaufleute
<i>shitamachi</i>	下町	untere Stadt
<i>shokusan kôgyô</i>	殖産工業	Steigerung der industriellen Produktion

<i>shokutô</i>	唧筒	Wasserpumpe
<i>shokusan kôgyô</i>	殖産工業	Steigerung der industriellen Produktion
<i>sonnô jôi</i>	尊皇攘夷	Verehrt den Kaiser - vertreibt die Barbaren
<i>sonnô ron</i>	尊皇論	Theorie des absoluten Gehorsams gegenüber dem Kaiser
<i>Sumô-e</i>	相撲絵	Holzschnitte mit Sumô-Ringern
<i>Surimono</i>	刷物	Glückwunschblätter
<i>surishi</i>	摺師	Drucker
<i>tanzaku</i>	短冊	Gedichtstreifen
<i>tenchô chikyû</i>	天長地久	Altern wie Himmel und Erde/ gleichzeitig mit Himmel und Erde
<i>tenchô setsu no hata</i>	天長節の旗	Beflaggung zum Geburtstag des Kaisers
<i>tengu</i>	天狗	Bergkobold mit langer Nase
<i>tenran-e</i>	天覧絵	Holzschnitte des Kaisers während Konzerten und Ausstellungen
<i>tokei</i>	時計	Uhr
Tôkyô	東京	Tôkyô
<i>Tôkyô ryûkô saikenki</i>	東京流行細見記	Führer der Tôkyôter Moden
<i>Tôkyô saikenki</i>	東京細見記	Tôkyôter Rangliste
<i>tôsei</i>	当世	modisch
<i>tsukuri mayu</i>	作り眉	auf die Stirn aufgemalten Augenbrauen
<i>uchikake</i>	打ち掛け	äußerer Umhang über dem Kimono
<i>uke-e</i>	有卦絵	Glücksdrucke
<i>uki-e</i>	浮絵	fließende Bilder
Ukiyo-e	浮世絵	Bilder der fließenden und vergänglichen Welt
<i>ushi</i>	牛	Rind
<i>wakon kansai</i>	和魂漢才	Japanischer Geist, Chinesisches Wissen
<i>wakon yôsai</i>	和魂洋才	Japanischer Geist, Westliches Wissen
<i>yakusha-e</i>	役者絵	Schauspieler-Holzschnitt
<i>yôgaku</i>	洋学	europäische Wissenschaften

<i>yôgasa</i>	洋傘	westlicher Schirm
Yokohama	横浜	Yokohama
<i>Yokohama-e</i>	横浜絵	Yokohama-Bilder
<i>Yokohama shashin</i>	横浜写真	Souvenirfotos aus Yokohama
Yoshiwara	吉原	Yoshiwara (Vergnügungsviertel)
<i>yûbin</i>	郵便	Post
<i>yûbinbako</i>	郵便箱	'Postkasten', Briefkasten
<i>zangiri</i>	散切り	Kurzhaarschnitt
<i>zasshi</i>	雑誌	Zeitschrift
<i>zokka</i>	俗歌	Volkslied

9.4 Auswahl japanischer Namen

Bandô Hikosaburô V. (1832-1877)	坂東彦三郎
Fukuzawa Yukichi (1835-1901)	福沢諭吉
Hayakawa Shôzan (1850-1892)	早川正山
Ichikawa Danjûrô IX. (1838-1903)	市川団十郎
Ichikawa Sadanji I. (1842-1904)	市川左団次
Inoue Yasuji (1864-1889)	井上安治
Iwai Hanshirô VIII. (1829-82)	岩井半四郎
Kanagaki Robun (1829-1894)	仮名垣魯
Kawanabe Kyôsei (1831-1889)	河鍋曉斎
Kawatake Mokuami (1816-1893)	河竹木阿弥
Nakamura Shikan IV. (1831-1899)	中村芝翫
Ochiai Yoshiiku (1833-1904)	落合芳幾
Onoe Kikugorô V. (1844-1903)	尾上菊五郎
Sawamura Tosshô II. (1838-1886)	澤村訥升
Tôshûsai Sharaku (aktiv um 1794-95)	東州齋写楽
Shôgetsu (1850-1892)	松月
Toyohara Chikanobu (1838-1912)	豊原周延
Toyohara Kunichika (1835-1900)	豊原国周
Uchida Kuichi (1844-1875)	内田九一
Ueno Hikoma (1838-1904)	上野彦馬
Utagawa Hiroshige (1797-1858)	歌川広重
Utagawa Hiroshige III. (1842-1894)	歌川広重三代
Utagawa Toyoharu (1735-1814)	歌川豊春
Utagawa Toyohiro (?-1829)	歌川豊広
Utagawa Toyokuni (1769-1825)	歌川豊国
Utagawa Kunimasa IV. (1848-1920)	歌川国政
Utagawa Kunisada (1786-1864)	歌川国貞
Utagawa Kunitoshi (1847-1899)	歌川国利
Utagawa Kuniyoshi (1797-1861)	歌川国芳

Lebenslauf von Monika Hinkel

Am 14. Juni 1968 wurde ich als zweite Tochter von Erich Retterath und seiner Frau Maria, geb. Burzynski, in Bonn-Bad Godesberg geboren.

Nach dem vierjährigen Besuch der Michaelsgrundschule, wechselte ich auf das Clara-Fey Gymnasium in Bonn-Bad Godesberg, wo ich im Juli 1987 das Abitur bestand.

Nach zwei Jahren Auslandsaufenthalt in England und Japan, begann ich im Wintersemester 1989 mein Studium der Japanologie, Politischen Wissenschaft und Orientalischen Kunstgeschichte an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. 1992/1993 verbrachte ich ein Jahr an der Waseda Universität in Tôkyô mit einem Stipendium des Akademischen Auslandsamts der Universität Bonn. Im Juli 1997 schloss ich mein Studium mit der Magisterprüfung an der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn ab.

In den Jahren 1997 bis 2000 war ich als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Museum für Ostasiatische Kunst in Köln tätig. Im Dezember 2000 heiratete ich Hans-Jörg Hinkel.

Seit 2001 bin ich für den Promotionsstudiengang an der Universität Bonn eingeschrieben.

Von März 2001 bis April 2004 verbrachte ich zu Forschungszwecken als Gastwissenschaftlerin an der Gakushûin Universität in Tôkyô, mit einem Promotionsstipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) und einem Stipendium am Deutschen Institut für Japanstudien (DIJ). Seit Mai 2004 lebe ich in London.

London, im März 2006