

Petra Palmeshofer

Kawanabe Kyosais Rakuga

Masterarbeit

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de/> abrufbar.

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlanges. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Copyright © 2012 Diplom.de
ISBN: 9783842835979

Petra Palmeshofer

Kawanabe Kyosais Rakuga

**Palmeshofer, Petra: Kawanabe Kyosais Rakuga, Hamburg, Diplomica Verlag GmbH
2013**

PDF-eBook-ISBN: 978-3-8428-3597-9

Herstellung: Diplomica Verlag GmbH, Hamburg, 2013

Zugl. Universität Wien, Wien, Österreich, Masterarbeit, November 2012

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden und die Diplomica Verlag GmbH, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

Alle Rechte vorbehalten

© *Diplom.de*, Imprint der Diplomica Verlag GmbH
Hermannstal 119k, 22119 Hamburg
<http://www.diplom.de>, Hamburg 2013
Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

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

4.4 Die Erleuchtung des Paradieses -

Gokuraku no bunmei kaika 極楽の文明開化

Viel Wirbel um den Berufswechsel in der Welt des Buddhismus -

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

4.4.1 Kommentar zum Bild 60

4.4.2 Bildbeschreibung 60

4.4.3 Interpretation 61

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

4.5.1 Kommentar zum Bild 68

4.5.2 Bildbeschreibung 68

4.5.3 Interpretation 69

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

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

伊蘇普物語第一之卷二十九枚目に曰く獅子恋慕話 **73**

4.6.1 Kommentar zum Bild 74

4.6.2 Bildbeschreibung 75

4.6.3 Interpretation 75

4.7 Die Verwandlung von Armut in Reichtum -

Hinbuku degawari no zu 貧福出替り之圖 **82**

4.7.1 Kommentar zum Bild 83

4.7.2 Bildbeschreibung 84

4.7.3 Interpretation 84

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

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

伊蘇普物語之内 蝦蟇ノ売薬話 **91**

4.8.1 Kommentar zum Bild 92

4.8.2 Bildbeschreibung 93

4.8.3 Interpretation 93

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

Jigoku-dayū gaikotsu no yūgi o yume ni miru zu

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

4.10 Durchhalten: Geduld - *Shinbō* しんぼふ

4.10.1 Kommentar zum Bild	111
4.10.2 Bildbeschreibung	112
4.10.3 Interpretation	112

4.11 Ein gewisser Trompeter wird zu einem Gefangenen -

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

4.12 Das langhalsige Monster - *Rokurokubi*

ろくろ首 (下絵) - nur Zeichnung vorhanden	122
4.12.1 Kommentar zum Bild	123
4.12.2 Bildbeschreibung	123
4.12.3 Interpretation	123

4.13 Die Auslese der Schüler -

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

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

5. Abschließende Interpretation der gesamten Serie und weitere Ergebnisse	136
---	-----

6. Resümee	143
----------------------	-----

7. Bibliographie	146
----------------------------	-----

7.1 Literaturverzeichnis	146
7.2 Abbildungsverzeichnis	169
9. Summary	172

Vorwort

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

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

1. Einleitung

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

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

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

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

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

² Palmeshofer (2007, 2008).

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

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

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

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

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

³ Dürrenmatt (1986).

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

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

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

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

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

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

2. Kawanabe Kyōsai und seine Zeit

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

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

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

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

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

⁶ Clark (1993): 13-16.

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

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

⁹ Clark (1993): 30 bzw. 69.

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



12



13

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

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

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

¹² Abb. 1: Clark (1993): 3.

¹³ Abb. 2: Guimet (1883): 189.

¹⁴ Segi (1982): 23.

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

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

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

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

¹⁶ Fahr-Becker (2000): 17-20.

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

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

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

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

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

¹⁹ Oikawa (1996): 28-29.

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

²¹ Oikawa (1996): 29, Waseda (2011).

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

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

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

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

²⁴ Clark (1993): 20, 186.

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