

Alles eine Frage des Geschmacks

Vom unterschiedlichen Stellenwert der Illustration in den vormodernen Literaturen Ost- und Westjapans

Stephan Köhn, Würzburg

Der ungefähr Mitte bzw. Ende der 1980er Jahre in Japan einsetzende Edo-Boom führte nicht nur zu einer quantitativen und qualitativen Zunahme von z. B. Fernsehserien oder Mangas, deren gut recherchiertes Setting in die Edo-Zeit (1603–1868) verlegt worden war,¹ sondern wirkte sich auch, als begrüßenswerter “Nebeneffekt”, stimulierend auf einschlägige Forschungen im Bereich der ansonsten eher konservativ einzuschätzenden Nationalliteratur (*kokubungaku*) aus. Mit einem Mal zogen literarische Produkte, die man (bis dahin) nicht zur gehobenen vormodernen Literatur Japans gerechnet hatte, das Interesse auf sich und wurden so, zumindest bis zu einem gewissen Grad, wissenschaftlich salonfähig gemacht.²

Auffällig ist, wie vor allem ein Blick in neuere und neueste Publikationen zeigt,³ das recht eindimensionale Bild der in der Regel meist nur unreflektiert reproduzierten historischen Entwicklungslinien der Literatur der Edo-Zeit aus früheren wissenschaftlichen Arbeiten.⁴ Während sich die Erforschung

1 Siehe hierzu auch MURAKAMI: *Manga kaitai shinsho*. 136. Als Paradebeispiel sei die Manga-Zeichnerin SUGIURA Hinako 杉浦日向子 (geb. 1958) genannt, die nach zahlreichen “Edo-Manga” nun als Fachfrau zu Fragen der Sitten und Bräuche der Edo-Zeit in der unterhaltsamen Fernsehsendung *O Edo de gozaru* お江戸でござる (Unser wertes Edo; NHK) auftritt.

2 Verantwortlich zu machen für die lange gesellschaftliche Diskreditierung der Literatur der Edo-Zeit ist vor allem die Literaturkritik *Shōsetsu shinzui* 小説神髓 (Das Wesen der Erzählung; 1885/86) von TSUBOUCHI Shōyō 坪内逍遙 (1859–1935).

3 Vgl. z. B. die Arbeiten von TANAHASHI (*Edo gesaku sōshi*, 2000) oder SATŌ (*Edo no e'iri shōsetsu*, 2001).

4 Als ein häufig reproduzierter “Klassiker” sei z. B. SEKINE (*Shōsetsu shikō*, 1890) genannt.

des Zeitraums Anfang bis Ende des 17. Jahrhunderts fast ausschließlich auf die Literatur des Kansai-Gebietes beschränkt, ruht in Untersuchungen zum Zeitraum Anfang 18. bis Mitte 19. Jahrhundert der wissenschaftliche Fokus beinahe ausnahmslos auf dem literarischen Leben des Kantô-Gebietes. In der Regel dient dabei der Tod der Literaturikone Ihara Saikaku (1642–93) und des Dramatikers Chikamatsu Monzaemon (1653–1724) als alles entscheidende zeitliche Zäsur, welche die Verlagerung des literarischen Lebens in den Osten Japans markieren soll. Doch was bedeutete diese Verlagerung tatsächlich? Handelte es sich lediglich um eine regionale Verschiebung einer an sich homogenen literarischen Szene oder war hiermit vielleicht auch ein grundlegender Wandel in der literarischen Qualität der einzelnen Produkte verbunden? Gerade das Beispiel der Allerleihefte (*kusazôshi* 草双紙), einer Sammelbezeichnung für die integrale Text/Bild-Literatur des Zeitraums 1680er–1880er Jahre, die vor allem in den letzten Jahren von Seiten des japanischen Manga-Diskurses als Beleg für die frühen Anfänge einer visuell basierten Kultur in Japan angeführt wird,⁵ verdeutlicht das ganze Problem: Denn diese Form der Text/Bild-Literatur wurde nur in Edo hergestellt, und das bereits vor der offiziellen Verlagerung des literarischen Lebens von West nach Ost zu Beginn des 18. Jahrhunderts. War das literarische Leben der Edo-Zeit somit heterogener als bisher angenommen und waren die Entwicklungslinien nicht so eindimensional wie bisher behauptet?

Mit der Arbeit von May⁶ liegt in westlichen Sprachen zweifelsohne die bislang umfangreichste Abhandlung zur Genese des edo-zeitlichen Literaturbetriebs vor. Zum ersten Mal wurden die verschiedenen Faktoren, die zur Kommerzialisierung literarischer Erzeugnisse geführt hatten, in ihrer Komplexität vorgestellt und Mechanismen aufgezeigt, die heute noch weitgehend ihre Anwendung im Buch- und Verlagswesen erfahren. Während die vertriebs- und produktionstechnische Seite des historischen Entwicklungsprozesses eindrucksvoll aufgezeigt werden konnte, bleiben jedoch unter rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten noch einige zentrale Fragen hinsichtlich der unterschiedlichen Qualität der Produkte offen: Warum hatte gerade im Kantô-Gebiet eine vornehmlich bildorientierte Form der erzählenden Prosa entstehen können? Wo ist der Ursprung dieser Entwicklung zu suchen? Und warum konnte

5 Vgl. NATSUME (“Kibyôshi wo manga kara miru”, 2000) und TANAKA (“Kibyôshi to manga”, 2000) sowie die Problematisierung dieses Trends bei KÖHN (“Edo bungaku kara mita gendai manga no genryû”, 2002).

6 Vgl. MAY (*Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur in der späten Edo-Zeit*, 1983).

sich diese Form des Erzählens mit Text und Bild im Kansai-Gebiet nicht durchsetzen?

Mit dem vorliegenden Beitrag soll die Entwicklungsgeschichte der edozeitlichen Literatur bis zum Aufkommen der Allerleihefte, die bereits nach kürzester Zeit die gesamte literarische Produktion bis zum Ende der Edo-Zeit dominieren sollten, in ihren wichtigsten Schritten noch einmal näher beleuchtet werden, um durch eine Neugewichtung bzw. -interpretation bekannter, teils jedoch aus dem literaturwissenschaftlichen Diskurs ausgeklammert gebliebener Faktoren erste Antworten auf die oben gestellten Fragen formulieren zu können und ein tieferes Verständnis für die unterschiedlichen Kulturkonzepte der beiden damals führenden literarischen Zentren Kansai und Kantô zu erlangen.

1. *Die Anfänge des vormodernen Literaturbetriebs: von der Handschrift zum gedruckten Buch*

Der Buchdruck blickte zwar in Japan auf eine jahrhundertalte Tradition zurück,⁷ doch führten erst die grundlegenden politischen und sozioökonomi-

7 Die ältesten überlieferten Druckaktivitäten finden sich in der Fortsetzung der japanischen Reichsannalen *Shoku Nihongi* (SNKBT, Bd. 4: 281), in der berichtet wird, daß die Kaiserin Shôtoku im Jahr 764 als Dank für die Hilfe Buddhas eine Million kleiner Stupas, in deren Innern magische Schutzformeln untergebracht wurden, aufstellen ließ. Diese als *Hyakumantô darani* 百万塔陀羅尼 (Eine-Million-Stupas-Schutzformel) bezeichneten Textstreifen stellen das erste und zugleich einzige Druckerzeugnis dar, das aus der Nara-Zeit erhalten ist. Ob es sich bei dem aller Wahrscheinlichkeit nach zum Druck verwendeten Holzblockdruckverfahren tatsächlich um eine originär in Japan entwickelte Technik oder lediglich um ein Importprodukt aus China handelte, bleibt aufgrund fehlender Quellen im Bereich der Spekulation; fest steht jedoch, daß sich erst rund dreihundert Jahre später, ab der zweiten Hälfte der Heian-Zeit, eine konstante Druckaktivität in Japan verzeichnen läßt, die durch Quellen und erhalten gebliebene Werke belegbar ist. Während literarische Werke aufgrund der geringen Nachfrage nach wie vor als handschriftliche Unikate (*shahon*) hergestellt wurden, avancierte die Vervielfältigung von Sutras und Doktrinen, bedingt durch den verstärkten Konkurrenzkampf der einzelnen buddhistischen Schulen um neue Gläubige, zu einem zentralen Anliegen großer Tempel und Klöster. So entwickelten sich in der Heian- und Kamakura-Zeit rasch in etlichen Tempeln große Druckereibetriebe, unter denen der Kôfukuji (und der ihm unterstellte Kasuga Taisha in Nara), der Kôyasan, der religiöse Tempelberg der Shingon-Schule in der Präfektur Wakayama, und der Nikkôsan bzw. Rinnôji, ein Tempel in der Präfektur Tochigi, die einflußreichsten ihrer Zeit waren. Der nach Jahren kultureller Abkehr während der Heian-Zeit wieder durch den regen Austausch von Zen-Mönchen in der Kamakura-Zeit aufgelebte Kontakt zu China führte zu einer Erweiterung der bislang nur auf buddhistische Schriften spezialisierten Druckpalette

schen Veränderungen ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu einem Wandel, der nachhaltig die weitere Entwicklung beeinflussen sollte. Die gewaltsame Befriedung des fast einhundert Jahre von den Auswirkungen des Bürgerkriegs gezeichneten Landes unter Oda Nobunaga (1534–82) brachte zahlreiche Reformen mit sich, durch die vor allem der zunehmend erstarkten Bürgerschicht (*chônin*) etliche neue (finanzielle) Privilegien eingeräumt wurden, was den späteren Aufstieg zur dominierenden Kulturträgerschicht des 17. Jahrhunderts (sowohl als Rezipient als auch als Produzent) erst ermöglichen sollte. Unter der kurzen Ägide von Nobunagas Nachfolger, Toyotomi Hideyoshi (1536–98), hielt dann der Druck mit beweglichen Lettern erstmalig in Japan Einzug. Obwohl diese Technik zuerst von Jesuitenpatern nach Japan überliefert worden war und dort zwischen 1590 und 1611 zum Druck zahlreicher japanischsprachiger Werke führte,⁸ blieb die 1593 von Hideyoshis erstem Koreafeldzug als Kriegsbeute mitgebrachte koreanische Druckerpresse mit samt ihren Drucktypen von erheblich größerer Bedeutung für die Geschichte des Buchdrucks in Japan.⁹ Denn angeregt durch diese neue Technik,¹⁰ avancierten nun die unterschiedlichsten Bevölkerungsgruppen zu Druckern und Verlegern: Neben den beiden Kaisern Goyôzei (1571–1617) und Gomizunoo

um die ersten selbst gedruckten konfuzianischen Schriften in Japan. Hier waren es vor allem die fünf zentralen zen-buddhistischen Tempel in Kyôto und Kamakura (*gozan*), die sich auf den Nachdruck song-zeitlicher konfuzianischer Klassiker und Kommentare sowie chinesischsprachiger (literarischer) Werke spezialisierten. Doch obwohl in China bereits im 11. Jahrhundert das Verfahren des beweglichen Letterndruckes erfunden worden war und fortan die Buchproduktion bestimmen sollte, wurde in Japan noch bis zum Ende des 16. Jahrhunderts an der traditionellen Technik des Holzblockdruckes für die Reproduktion nicht-literarischer Werke festgehalten. Vgl. die Ausführungen bei KIMIYA (*Nihon koinsatsu shi*, 1932), KOBAYASHI (*Nihon shuppan bunka shi*, 1938), OKANO (*Nihon shuppan bunka shi*, 1959) sowie NAKAMURA (*Kinsei shuppanhō no kenkyū*, 1972).

- 8 Vgl. SUZUKI: *Edo no hon'ya*, Bd. 1: 5–13 und NAKAMURA: *Kinsei shuppanhō no kenkyū*: 13. Bei diesen im allgemeinen als *kirishitanban* 吉利支丹版 bezeichneten Werken handelte es sich sowohl um Übersetzungen christlicher Werke ins Japanische als auch um einige Klassiker der japanischen Literatur. Vgl. die Faksimiles in *TTZS*, Bde. 38 und 49.
- 9 Diese Tatsache überrascht um so mehr, da die *kirishitanban* die ersten Druckerzeugnisse Japans waren, in denen Text und Bild zusammen gedruckt werden konnten. Daß sich trotz des hohen technischen Niveaus der *kirishitanban* letztlich die von Hideyoshi mitgebrachte Technik aus Korea etablieren konnte, lag vor allem an der zugespitzten innenpolitischen Lage, die zu immer größeren Repressalien gegenüber dem Christentum und einer offiziellen Ablehnung europäischer Kulturgüter führte. Vgl. KIMIYA: *Nihon koinsatsu bunka shi*: 386, SUZUKI: *Edo no hon'ya*, Bd. 1: 13–28 und KAWADA: *Kappan insatsu shi*: 17–48.
- 10 Beim koreanischen Typendruckverfahren handelte es sich ursprünglich um eine aus China importierte Technik, die jedoch durch die Erfindung des Gießens von Bronzetypen eine deutliche Weiterentwicklung darstellte.

(1596–1680), die erstmalig den Druck nichtreligiöser Werke in Auftrag gaben (sogenannte *chokuhan* 勅版), betätigte sich auch der neue Machthaber, Tokugawa Ieyasu (1542–1616), als offizieller Förderer des staatlichen Drucks von überwiegend konfuzianischen Klassikern (sogenannte *kanpan* 官版);¹¹ und durch das Engagement einiger sehr vermöglicher Bürger und Händler konnten jetzt zum ersten Mal auch Klassiker der japanischen Literatur privat finanziert in Druck gehen (sogenannte *machihan* 町版).¹² Der Druck mit beweglichen Lettern (*ichijiban* 一字版), der kurzfristig auch von einigen größeren Tempeln zur Reproduktion ihrer religiösen Werke betrieben wurde, war jedoch mit technischen Problemen behaftet, da das Geld für den Guß von haltbareren Bronzelettern in der Regel nicht zur Verfügung stand.¹³ So mußten die meisten verwendeten Lettern von Hand aus Holz nachgeschnitten werden.¹⁴ Die vergleichsweise geringen Auflagenzahlen, die mit dieser Technik möglich waren,¹⁵ sowie das aufwendige Procedere, das beim Nachdruck stets ein erneutes Zusammensetzen der zerlegbaren Druckplatten erforderlich machte,¹⁶ stellten grundlegende Probleme dar, welche die schnell aufgekommene Begeisterung für dieses Druckverfahren in kürzester Zeit wieder erkalten ließen. Der eigentliche Auslöser jedoch, der letztlich zur Abkehr vom Letterndruck in Japan führte, war an anderer Stelle zu suchen: bei der Montage von Text und Bild. Die von dem Kunstkenner Hon'ami Kōetsu (1558–1637) und dem Kunstmäzen Suminokura Soan (1571–1632) gemeinsam produzierten Luxusdrucke, die im allgemeinen nach dem Ort ihrer Entstehung in Kyōto als *Sagabon* 嵯峨本 bezeichnet werden,¹⁷ führten die Schwierigkeiten beim Druck-

11 Diese werden nach ihrem Entstehungsort in *Fushimiban* 伏見版 (Kyōto) und *Surugaban* 駿河版 (Präfektur Shizuoka) unterschieden.

12 Vgl. SUZUKI: *Edo no hon'ya*, Bd. 1: 15–18 sowie KIMIYA: *Nihon koinatsu bunka shi*: 386–417.

13 Die wenigen belegbaren Bronzedrucke entstanden im Yōhōji (*Yōhōjiban* 要法寺版) sowie unter Leitung des Feldherrn Naoe Kanetsugu in der heutigen Präfektur Fukushima (*Naoeban* 直江版 bzw. *Aizuban* 会津版). Vgl. KOBAYASHI: *Nihon shuppan bunka shi*: 225–229.

14 Im Gegensatz zur westlichen Technik der Druckerpresse wurden beim koreanischen Letterndruck die einzelnen Buchstaben auf einer Art Wachfläche fixiert und dann – ähnlich wie beim Holzblockdruckverfahren – lediglich einzeln abgerieben. Vgl. SUZUKI: *Edo no hon'ya*, Bd. 1: 14f.

15 In der Regel wird von einer Auflage von ca. 100 Exemplaren ausgegangen. Vgl. OGATA u. a.: “Kinsei no shuppan”: 20 und SUWA: “Tsutaya Jūsaburō no kisetsu (2)”: 31.

16 NAKAJIMA (“Hanpon jidai no <shahon> to wa nani ka”: 51) führt als weiteren Grund für die Renaissance des Blockdrucks den regen An- und Verkauf von Druckplatten als lukratives Geschäft für Buchhändler an.

ken mit Text und Bild vor Augen, da die Abbildungen zunächst im traditionellen Holzblockdruckverfahren hergestellt und anschließend mit den einzeln geschnitzten Holzlettern auf einer gemeinsamen Druckplatte (*uejidai* 植字台) so montiert werden mußten, daß sich dabei eine ebenmäßige Druckoberfläche ergab.¹⁸ Die begrenzten Reproduktionsmöglichkeiten und die extrem hohen Herstellungskosten¹⁹ ließen gerade für den Druck von literarischen Werken, die – bedingt durch die gewohnten Darstellungsweisen in den Bildrollen (*emakimono*) und Nara-Bildbüchern (*Nara ehon*), eine Sammelbezeichnung für die in der Zeit vom Ende des 15. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts handschriftlich hergestellten und farbig illustrierten Hefte – für die meisten damaligen Leser/Zuhörer ohne einen bestimmten Anteil von Bildinformationen sicherlich undenkbar gewesen wären, den Letterndruck unbrauchbar erscheinen und führten zur Neuentdeckung eines bislang nur für nicht-literarische Werke vorbehaltenen Druckverfahrens: dem (Holz)blockdruck (*seihan* 製版 bzw. 整版).

1.1 Die ersten Drucke für den schmalen Geldbeutel (1620er–1680er Jahre)

Nachdem die ersten beiden Dekaden des 17. Jahrhunderts noch gänzlich im Bann des frisch importierten Letterndruckes gestanden hatten, dessen Druckerzeugnisse, bedingt durch die geringe Auflagenzahl und – im Falle der *Sagabon* – durch die Exklusivität der verwendeten Materialien,²⁰ nur für einen erlesenen Kreis erschwinglich waren, machte der neuentdeckte Holzblockdruck durch seine hohen Auflagenzahlen zum ersten Mal die unterschiedlichsten Buchprodukte erschwinglich für das gewöhnliche Volk. Die wesentliche Vereinfachung des Druckverfahrens führte dazu, daß nun, im Gegensatz zu den *Sagabon*, bei denen die Integration von Abbildungen aufgrund des komplizierten Herstellungsverfahrens noch weitgehend die Aus-

17 Diese Drucke im Querformat werden auch als *Suminokurabon* 角倉本 bzw. *Kôetsubon* 光悦本 bezeichnet.

18 Vgl. die ausführlichen Darstellungen in WADA (*Sagabon kô*, 1916).

19 Das führte dazu, daß die meisten *Sagabon* letztlich nicht mit Bildern versehen wurden. Vgl. ICHIKO: *Kinsei shoki bungaku to shuppan bunka*: 296 und ONO: *Hon no bijutsu*: 208.

20 Meist wurde ein aus den Fasern des Seidelbastbaumes hergestelltes kostbares Papier verwendet, das zunächst mit Muschelweiß grundiert und mit Glimmer verziert wurde (in Anlehnung an den Stil heian-zeitlicher *shikishi*), bevor es bedruckt wurde.

nahme bleiben mußte, das Einbinden bildlicher Informationen zumindest auf technischer Ebene keine größeren Probleme mehr darstellte.²¹

Während sich besagte Letterndrucke fast ausschließlich auf die Reproduktion bekannter Stoffe konzentrierten, führte die neue Technik des Holzblockdrucks zu einer raschen Diversifizierung der Druckpalette. Vor allem unter den literarischen Werken dieser Zeit²² fand sich plötzlich eine Vielzahl unterschiedlichster Werke, die nicht nur von der Produktivität der neuen Drucker und Verleger zeugten, sondern auch von der großen Nachfrage des wachsenden Rezipientenkreises eindrucksvoll Zeugnis ablegten.

Diese heute in der Regel unter dem Begriff Silbenheft (*kanazôshi* 板名草子) zusammengefaßten Werke wurden in der damaligen Zeit meist einfach nur als Lesestoff (*yomimono*) bezeichnet.²³ Der Ende des 19. Jahrhunderts nachträglich eingeführte Begriff des *kanazôshi*²⁴ für literarische Produkte des Zeitraums 1600–1682 verweist auf die Tatsache, daß diese Werke in Abgrenzung zu den häufig nur mit chinesischen Schriftzeichen und chinesischer Syntax abgefaßten Werken (*kanbun*) von Geistlichen und Gelehrten meist in Silbenschrift verfaßt und gedruckt worden waren. Die mutwillige Subsumption aller dieser Werke unter den Begriff *kanazôshi*²⁵ – die vermeintliche Abgrenzung zu den *Nara ehon* ist problematisch, da einerseits auch *Nara ehon* größtenteils in Silbenschrift verfaßt wurden und andererseits auch etliche handschriftliche Werke zu den *kanazôshi* gerechnet werden²⁶ – zeigt sich auch an den unterschiedlichen Klassifizierungsmodellen.²⁷ Kategorien wie “literarisch”, “aufklärend/belehrend” oder gar “praktisch/nützlich”²⁸ versu-

21 Vgl. ICHIKO: *Kinsei shoki bungaku to shuppan bunka*: 298.

22 Die Erweiterung der Produktpalette schloß zwar auch Sachbücher wie z. B. Wörterbücher (*setsuyôshû* 節用集) oder Briefsteller und Anstandsbücher (*ôraimono* 往来物) ein, doch seien diese Werke von einer näheren Betrachtung ausgeklammert.

23 Vgl. hierzu auch die Untersuchung in YOKOYAMA (*Yomihon no kenkyû*, 1975).

24 Der Begriff wurde zum ersten Mal von MIZUTANI Futô im Jahr 1897 (*Kinsei retsudentai shôsetsu shi*) vorgestellt und im Jahre 1929 (*Shinsen Retsudentai shôsetsu shi*) näher ausgeführt.

25 Eine ausführliche Gesamtdarstellung findet sich bei TERUOKA (“*Kanazôshi*”, 1959) und LANE (“*The Beginnings of the Modern Japanese Novel. Kanazôshi, 1600–1682*”, 1957).

26 Vgl. NODA: *Nihon kinsei shôsetsu shi*: 17f.

27 Vgl. hierzu die Darstellungen in TANAKA: *Kanazôshi no kenkyû*: 7–12 und *NKBD*, Bd. 1: 670f.

28 Gerade bei den unter die letzte Kategorie subsumierten Werken ist die Grenze zur Sachliteratur gänzlich aufgehoben. Vgl. zu dieser Problematik KÖHN: “*Berichte über Gehörtes und Gesehenes aus der Ansei-Zeit*”: 37ff.; 63ff.

chen, eine äußerst disparate Gruppe von Werken zu erfassen, deren Gemeinsamkeit weniger in den verwendeten Themenbereichen als vielmehr lediglich in der Zeit ihres Entstehens zu suchen ist. Auffällig bei dieser nun vor allem von Kriegern niederen Rangs und (bürgerlichen) Intellektuellen verfaßten Literatur²⁹ ist, daß ein Großteil der Werke trotz der neuen technischen Möglichkeiten, die sich mit dem Blockdruck boten, auf das Einbinden von Illustrationen in der ersten Phase des Holzblockdruckes noch weitgehend verzichtete.³⁰ Erst Mitte des 17. Jahrhunderts kamen die ersten gedruckten Werke auf – als Beispiel sei hier das literarische Œuvre des wohl bedeutendsten Schriftstellers dieser Zeit, Asai Ryōi, genannt –, die sich zur Veranschaulichung des Geschilderten auch gezielt einzelner Illustrationen bedienen.³¹

Neben den dominierenden Silbenheften bestimmte eine weitere Gruppe von Werken die Lesekultur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts: die sogenannten Rotgrünbücher (*tanrokubon* 丹緑本). Viele bekannte Stoffe aus den Bereichen Literatur und aufführende Künste wurden so mit der “neuen” Drucktechnik des Blockdruckes reproduziert und vertrieben.³² Die Besonderheit dieser Drucke, die ihnen auch den Namen koloriertes Buch (絵取本 *edoribon*) einbrachte, war das nach dem Druck von Hand vorgenommene Teilkolorieren der einzelnen Abbildungen mit den Farben (Zinnober)rot, Grün und Gelb.³³ Da die Reduktion der einst prächtigen Farbdarstellungen im Stil des *yamatōe* auf in der Darstellung doch weitgehend simplifizierte Schwarzweißabbildungen (vgl. Abb. 1) alles andere als attraktiv auf die Leser gewirkt haben mußte, kann das Kolorieren als ein wesentlicher Schritt der Produzenten gedeutet werden, den eigenen Produkten in Anlehnung an die aufwendige Aufmachung der *Nara ehon* einen Hauch von Luxus und Exklusivität zu verleihen und sich so von den anderen bildlichen Darstellungen der *kanazōshi* deutlich abzugrenzen.³⁴

29 Vgl. FUJISHIMA: *Chūsei setsuwa. Monogatari no kenkyū*: 217.

30 Vgl. ICHIKO: “E’iribon no jidai”: 104f.

31 Angemerkt sei jedoch, daß sich kein Unterschied in der Quantität der verwendeten Bildinformationen im Vergleich zu den *Nara ehon* feststellen läßt.

32 Vgl. hierzu die Beispiele in *TTZS*, Bde. 9 u. 50.

33 Auch bei dem Begriff *tanrokubon* handelt es sich um einen Terminus aus den 1920er Jahren. Vgl. MURAKAMI: “Tanrokubon no sōshutsu”: 95ff.

34 Hypothesen, nach denen es sich beim Kolorieren von Büchern im Grunde genommen um über das Mittelrand China aus Europa importierte Techniken handele, seien hier vernachlässigt.



Abb. 1: Simplifizierte Darstellung im Rotgrünbuch
Ikedori youchi (Die nächtliche Geiselnahme) (*TTZS*, Bd. 9: 12f.)

Während die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts trotz der bereits zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten vor allem eine Phase des Austestens und der literarischen Selbstfindung darstellte, in der das Potential bildlicher Informationen noch nicht wirkungsvoll als narratives Element erkannt bzw. eingesetzt worden war, bahnte sich nun ab der zweiten Hälfte eine grundlegende Veränderung hinsichtlich Quantität und Funktionalität der bildlichen Information an.

2. Vom illustrierten Text zur Bilderzählung: Grundbedingungen für die Entstehung

Der Wandel, der sich allmählich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts abzuzeichnen begann und maßgeblich die weitere Entwicklung des Erzählens mit Text und Bild bis zum Ende des 19. Jahrhunderts bestimmte, resultierte aus dem Zusammenkommen dreier zentraler Faktoren: das Entstehen des Buchhandels, die Verbesserung der bildlichen Gestaltungsmöglichkeiten und die neuen Bedürfnisse nach optischen Informationen auf Seiten der Leser.

Nährboden für diesen Entwicklungsprozeß bildete die fast 250 Jahre dauernde Tokugawa-Herrschaft. Die erneute Verlegung des Regierungssitzes von Kyôto in den Osten Japans führte schon bald zur Bildung zweier bestimmender, jedoch in ihren Grundzügen sehr unterschiedlicher Kulturzentren in Japan: das Kamigata- und das Kantô-Gebiet. Die zunehmende Urbanisierung und

das Anwachsen des Waren- und Handelsverkehrs ließen die Bürgerschicht (*chônin*) sowohl zu wirtschaftlicher Macht als auch zu politischem Einfluß kommen und so zur Kulturträgerschicht dieser Epoche avancieren. Lebensstil und Lebensideal der *chônin* waren wegweisend für die meisten Bereiche des kulturellen Lebens der Edo-Zeit und bestimmten die weitere Entwicklung von Literatur, Theater und Kunst.

2.1 Die Professionalisierung des Verlagswesens

Obwohl sich bereits in der zweiten Hälfte der Muromachi-Zeit die ersten Hefehändler auf die Herstellung und den Verkauf von *Nara ehon* spezialisiert hatten, setzte der eigentliche Prozeß der Professionalisierung des Buch- und Verlagswesens³⁵ erst mit der Reichseinigung unter Tokugawa Ieyasu ein.³⁶ Dabei konnte die Kaiserhauptstadt Kyôto, trotz der zunehmenden kulturellen Dezentralisierung durch die vielerorts neu entstandenen Burgstädte, zunächst ihre führende Stellung auf dem Drucksektor behaupten. Die ältesten Aufzeichnungen über Verlegertätigkeiten reichen bis in die erste Dekade des 17. Jahrhunderts zurück,³⁷ und ein erster Boom zeichnete sich kurze Zeit später mit dem Druck der ersten *kanazôshi* ab.³⁸ Bereits um 1650 gab es um die 100 Betriebe in Kyôto, die mit ihren Drucken der enormen Nachfrage im ganzen Land nur schwer nachkommen konnten.³⁹ Die in vielen Fällen von den Buchhändlern selbst verfaßten Werke⁴⁰ wurden zunächst noch über Filialen in der neuen Regierungshauptstadt Edo vertrieben, bevor dort ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die ersten eigenen Bücher gedruckt werden konnten.⁴¹

Die ersten Buchhandlungen und Verlage entstanden zwar in Edo bereits in den 1650er, in Ôsaka in den 1660er Jahren,⁴² aber die literarische Dominanz

35 Da bei MAY (*Die Kommerzialisierung*, 1983) teilweise andere Aspekte im Fokus der Betrachtung stehen, soll hier zum besseren Verständnis der weiteren Ausführungen eine kurze Zusammenfassung der entscheidenden Entwicklungsschritte (unter Einbeziehung von bei May nicht weiter berücksichtigter Literatur) vorgenommen werden.

36 Vgl. NAKAMURA: *Kinsei shuppanhō no kenkyū*: 44.

37 Vgl. NAGATOMO: *Kinsei kashihon'ya no kenkyū*: 9.

38 So wurden bereits in den 1630er Jahren Auflagen von bis zu 2000 Exemplaren pro Titel erzielt. Vgl. NAKAJIMA: *Saikaku to Genroku media*: 15.

39 Vgl. NAGATOMO: *Kinsei kashihon'ya no kenkyū*: 9ff.

40 Vgl. NAKAJIMA: *Saikaku to Genroku media*: 56.

41 Vgl. SUZUKI: *Edo no hon'ya*, Bd. 1: 44f. und ICHIKO: "Kanazôshi to shuppan shoshi": 64.

der *kanazôshi* führte dazu, daß in diesen beiden Städten in den ersten Jahren hauptsächlich die von Kyôtoer Verlegern hergestellten Werke (*kudaribon*) veräußert werden mußten und eigene Buchproduktionen vorerst nur in Zusammenarbeit mit einem Kyôtoer Verlag (*aihan* bzw. *aiihan*) realisierbar waren.⁴³ Erst das Entstehen neuer Formen von Literatur ermöglichte eine Loslösung von der damaligen Verlagshochburg Kyôto und führte zur Herstellung eigener Produkte (*jihon*).⁴⁴

Die zügige Kommerzialisierung in den drei Großstädten (*santo*) hatte weitreichende Konsequenzen für den Literaturbetrieb. Die Professionalisierung des Herstellungsverfahrens bewirkte eine zunehmende Kostenreduktion, die dazu führte, daß nun eine viel breitere Leserschicht im Volk erreicht werden konnte. Diese neue Leserschicht erforderte wiederum einen Zuwachs an Buchhändlern, welche die steigende Nachfrage zu befriedigen versuchten.⁴⁵ Neben den großen Verlagshäusern, die sich nach ersten lockeren Zusammenschlüssen (*kôgumi* 講組) auf Geheiß der Regierung im Jahre 1722 zu Verlagsgenossenschaften (*hon'ya nakama* 本屋仲間) zusammenfinden und zur Vermeidung von Gesetzesübertreten (hinsichtlich unerwünschter Inhalte) einer strengen Selbstzensur unterziehen mußten,⁴⁶ entwickelte sich eine weitere Berufsgruppe, die aus dem neuen Erwerbszweig Profit zu schlagen versuchte: die Leihbuchhändler (*kashihon'ya* 貸本屋).

Während die Leihbuchhändler in Japan, analog zu ihren europäischen Kollegen,⁴⁷ in der Anfangsphase noch durch die Straßen zogen und die neuesten Werke zum Verleih anboten, florierte schon nach kurzer Zeit das Gewerbe derart, daß richtige Geschäfte errichtet werden konnten, in denen sich nun die Kundschaft einfand.⁴⁸ Neben dem Erwerb der zu verleihenden Bücher von Verlegern, anderen Leihbuchhändlern oder Antiquariaten bildete die eigene Buchproduktion eine weitere wichtige Erwerbsquelle dieser Läden.⁴⁹

42 Vgl. NAKAMURA: *Kinsei shuppanhō no kenkyū*: 36f.

43 Vgl. SUZUKI: *Edo no hon'ya*, Bd. 1: 77f.

44 Vgl. SUWA: "Tsutaya Jūsaburō no kisetsu (1)": 76.

45 Vgl. SUZUKI: *Edo no hon'ya*, Bd. 1: 67.

46 Vgl. hierzu die drei Standardwerke von YAYOSHI: *Shuppan no kigen to Kyōto no hon'ya*: 12–36, *Ōsaka no hon'ya to tōhon no yunyū*: 7–38 und *Edo no machibugyō to hon'ya nakama*: 100–125.

47 Vgl. die Darstellung bei SCHMIDT: *Theorie der Leihbücherei*: 77–184.

48 Vgl. NAGATOMO: *Kinsei kashihon'ya no kenkyū*: 39ff.

49 Zu den Druckaktivitäten vgl. NAGATOMO: "Hon'ya no kashihon, kashihon'ya no shuppan":

Hier waren es vor allem handschriftlich kopierte Bücher (*shahon* bzw. *kakihon*), die in einigen Fällen sogar unter der Ladentheke verkauft werden mußten⁵⁰ und für ein beträchtliches Einkommen sorgten.⁵¹ Der enge Kontakt zum Lesepublikum ließ den Leihbuchhändlern eine zentrale Funktion im Literaturbetrieb der zweiten Hälfte der Edo-Zeit zukommen, da niemand die Wünsche und Vorlieben der Leser besser kannte und so gezielt die Buchproduktion hätte steuern können.⁵²

Die unbestrittene Dominanz, die zunächst Kyôto und wenig später auch Ôsaka (bedingt durch die enge Zusammenarbeit mit den Kyôtoer Verlagen) als Druck- und Verlagszentrum im 17. Jahrhundert zukam, fand spätestens in den ersten beiden Dekaden des 18. Jahrhunderts allmählich ihr Ende. Denn die ehemaligen Filialen der Kyôtoer Verlagshäuser in Edo hatten binnen kürzester Zeit eine autonome Buch- und Verlagskultur entwickelt, die mit ihren Produkten in der zweiten Hälfte der Edo-Zeit tonangebend werden sollte. Zweifelsohne stellte der viel zitierte plötzliche Wegfall der beiden "Stars" der Kamigata-Literatur, Ihara Saikaku und Chikamatsu Monzaemon, einen schweren Schlag für Buchhandel und Verlage dar, doch dürfte der eigentliche Grund für den rasanten Aufstieg der Stadt Edo zur neuen Verlags- hochburg Japans noch viel früher zu suchen sein: bei der Erfindung des Farbholzschnitts (*ukiyoe*) im 17. Jahrhundert.⁵³

2.2 Die neue Bildergeneration

Der in der Heian-Zeit entstandene und in der Kamakura-Zeit modifizierte Malstil des *yamatoe* dominierte, bedingt durch die enge Bindung seiner Maler und Schulen an die jeweiligen Machthaber, über lange Zeit die Darstellungsweise der Illustrationen in den *emakimono* und *Nara ehon*. Noch bis weit in die Mitte der Edo-Zeit hinein blieb die Tradition früherer bedeutender *yamatoe*-

89–94.

50 Dabei zählte beispielsweise die reich illustrierte erotische Literatur, für die meist höhere Leihgebühren verlangt werden konnte, zu den "Rennern" im Angebot so mancher Leihbuchhändler. Vgl. SHIRAKURA u. a.: *Ukiyoe shunga wo yomu*, Bd. 1: 71–77.

51 Vgl. MAY: *Die Kommerzialisierung*: 53–61.

52 Vgl. auch NAGATOMO: "Edo jidai shomin no dokusho": 102ff.

53 Vgl. NAKAMURA: *Kinsei shuppanhō no kenkyū*: 39. YOSHIDA (*Ukiyoe no chishiki*: 27) betont, daß die Literatur im Kantō nur aufgrund des Farbholzschnitts dem Kamigata den Rang hatte ablaufen können.

Schulen⁵⁴ lebendig und tonangebend, was die Illustration nicht gedruckter literarischer Werke anbelangte. Während die ersten Holzblockdrucke somit hinsichtlich der künstlerischen Gestaltung ihrer Illustrationen für die damalige Leserschaft zweifelsohne noch einen erheblichen Rückschritt im Vergleich zu den teils sehr elaborierten *yamatoe*-Abbildungen der *emakimono* und *Nara ehon* darstellen mußten, entwickelte sich im Laufe der Zeit bei den Holzblockdrucken eine eigene Form der Darstellung, die im weiteren nachhaltig Literatur und Malerei der Edo-Zeit prägen sollte.⁵⁵

Eine Schlüsselrolle in diesem Entwicklungsprozeß kam vor allem dem Maler Hishikawa Moronobu 菱川師宣 (1630?–1694) zu.⁵⁶ Moronobu, der nach ersten Aufträgen zum Illustrieren von *kanazôshi* in Kyôto schließlich in den 1660er Jahren nach Edo übersiedelte, modifizierte das Verhältnis von Text und Bild insofern, als der bildlichen Information zunehmend mehr Gewicht für den Fortgang der Erzählung beigemessen wurde.⁵⁷ Statt der klassischen Trennung von Text- und Bildseite, bei der auf eine Abbildung meist vier bis fünf Seiten Text kamen, wurde nun eine Aufteilung der Seite in eine obere Text- und eine untere Bildspalte vorgenommen. Die neuartige Mischung dieser Werke⁵⁸ aus Elementen des (modifizierten) *yamatoe* im Stile der Tosa- bzw. Kano-Schule und der Thematisierung gewöhnlicher Szenen aus dem Leben des Volkes erfreute sich dabei so großer Beliebtheit, daß sich Moronobu neben der Herstellung von Buchillustrationen zunehmend auch der Fertigung von illustrierten Einblattgedrucken (*hanga* 版画) widmete. Bei diesen bereits kurze Zeit später unter dem Namen *ukiyo* 浮世絵 (zeitgenössische Bilder)⁵⁹

54 Hierzu zählen z. B. die Schulen Kose (Heian-Zeit), Kasuga (Heian-Zeit) oder Takuma (Heian- bis Kamakura-Zeit) sowie die vor allem durch die drei Reichseiniger protegierten Schulen Tosa (Muromachi- bis Edo-Zeit), die sich durch einen sehr prunkvollen, luxuriösen Stil auszeichnete, und Kano (Muromachi- bis Edo-Zeit), welche wieder verstärkt auf Elemente aus der chinesischen Tuschkmalerei (*kanga*) zurückgriff.

55 Vgl. SHIMOMISE: *Shimomise Shizuichi chosaku shû*, Bd. 3: 244 sowie die Darstellungen zu den einzelnen Schulen in *Koji ruien*, Bd. 39: 805–828.

56 Vgl. KOBAYASHI: *Edo ukiyoe wo yomu*: 34.

57 Vgl. YOSHIDA: *Ukiyoe no chishiki*: 26.

58 Moronobus Verdienste um die weitere Entwicklung des Holzblockdrucks wurden bereits von Schriftstellern der Edo-Zeit gewürdigt, wie ein Blick in das 1822 von dem Unterhaltungsschriftsteller Shikitei Sanba 式亭三馬 (1776–1822) verfaßte *Kusazôshi kojitsuke nendaiki* 稗史億説年代記 (Eine an den Haaren herbeigezogene Chronologie der Allerleihefte: 208–213) zeigt.

59 Der Begriff *ukiyo* verweist hier nicht nur auf die “vergängliche, fließende Welt” des Freudenviertelmilieus, wie häufig hervorgehoben, sondern steht vor allem synonym für

vertriebenen Drucken handelte es sich zwar in der Anfangsphase noch um einfache Schwarzweißdrucke (*isshokuzuri* 一色刷), doch schon bald wurde auch hier das nachträgliche Kolorieren von Hand gängige Praxis. Nachdem noch bis tief in die zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts hinein ausschließlich mit den Farben Zinnoberrot, Grün und Gelb kolorierte *tan'e* 丹絵 (Zinnoberrotbilder) vertrieben worden waren,⁶⁰ wurden ab den 1720er Jahren die ersten Versuche eines Mehrfarbendruckverfahrens (*tashokuzuri* 多色刷) unternommen.⁶¹ Das Kolorieren von Hand konnte sich zwar in Form der *benie* 紅絵 (Karmesinrotbilder)⁶² bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts halten, doch erlangten die Mehrfarbdrucke, die in Abgrenzung zu den manuell kolorierten Produkten meist als *benizurie* 紅摺絵 (Karmesinrotdruckbilder) bezeichnet wurden, immer größere Popularität, bis schließlich eine weitere grundlegende Verbesserung des Druckverfahrens durch Suzuki Harunobu 鈴木春信 (1725?–70) ab Mitte der 1760er Jahre⁶³ neue Dimensionen für den Mehrfarbendruck hinsichtlich der Anzahl der verwendbaren Farben eröffnete und mit den treffenderweise als *nishikie* 錦絵 (Brokatbilder) bezeichneten Drucken die Nachfrage nach handkolorierten Drucken zum Erliegen brachte.⁶⁴

Ermöglicht wurde das Entstehen dieser neuen Form der bildlichen Darstellung vor allem durch das einzigartige soziokulturelle Klima, das in der neuen Regierungshauptstadt Edo herrschte. Bedingt durch das in den Jahren 1635 erlassene und 1642 weiter verschärfte System der turnusmäßigen Residenz-

“zeitgenössisch, modisch, aktuell”. Vgl. MIZUTANI: *Mizutani Futô chosaku shû*, Bd. 5: 204. Thesen, wie z. B. die von KOBAYASHI (*Edo ukiyoe wo yomu*: 42), nach denen der Begriff *ukiyo*e als Antonym zum *hon'e* 本画 (“orthodoxes Bild”) der *yamat*oe-Malerei konzipiert gewesen sei, sind nur bedingt zu vertreten, da selbiges z. B. von ISHIKO (*Nihon manga shi*: 36) auch für den Begriff *manga* (im Sinne von “unorthodoxes Bild”) konstatiert wird.

60 Analog zum Kolorieren der *tanrokubon*, das ebenfalls mit den oben genannten Farben erfolgte, stellte bei den ersten *ukiyo*e das nachträgliche Kolorieren sicherlich auch einen Versuch der Produzenten dar, den eigenen Produkten einen Hauch von Luxus zu verleihen und somit den Kaufanreiz zu erhöhen.

61 Hierbei mußten neben einem Druckstock für die schwarz zu druckenden Umrandungen zusätzlich für jede einzelne Farbe weitere Druckstöcke geschnitten und in einer bestimmten Reihenfolge abgerieben werden, damit sich am Ende ein zusammenhängendes, farbiges Bild ergeben konnte.

62 Aus Gründen der Kostenersparnis wurde anstelle der Farbe Zinnoberrot nun das billigere Karmesinrot verwendet, was zu einer Umbenennung dieser Drucke in *benie* führte.

63 Harunobu führte erstmalig die Paßmarke (*kentô* 見当) als Fixpunkt auf den einzelnen Druckstöcken ein, durch die ein exaktes Übereinanderlegen der einzelnen Farbdruckschichten garantiert werden konnte. Vgl. SCHMIDT: *Ostasiatische Holzschnitte I*: 22f.

pflicht (*sankin kôtai*), nach der die einzelnen Fürsten die Auflage hatten, für sich und ihre als Geiseln in Edo zurückgelassenen Familienmitglieder einen eigenen Hofstaat zu unterhalten, war für die meisten der nun zur Untätigkeit verdamnten Gefolgsleute der Besuch im Theater oder im Freudenviertel häufig die einzige Möglichkeit der Zerstreuung. Die damit einhergehende Nachfrage nach Darstellungen schöner Kurtisanen oder berühmter Schauspieler nahm bald solche Ausmaße an, daß dieser nur noch mit dem wiederentdeckten Verfahren des Holzblockdrucks nachzukommen war.⁶⁵

Im Gegensatz zum Kamigata-Gebiet, wo sich erst Mitte des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß der aus Edo importierten *nishikie* eine eigenständige *hanga*-Kultur zu entwickeln begann, avancierten die einblättrigen *ukiyoe* im Kantô-Gebiet schnell zu einem Markenzeichen der neu erblühten Kulturmetropole Edo schlechthin, was ihnen auch den Namen *Edoe* 江戸絵 (Edo-Bild) bzw. *Edo miyage* 江戸土産 (Edo-Spezialität) einbrachte.⁶⁶ Die zunehmende Sublimierung der künstlerischen Darstellungsmöglichkeiten⁶⁷ kam nicht nur der Gestaltung der *hanga*, sondern auch der des Buchdrucks zugute, da sich immerhin mehr als 90 Prozent der damaligen *ukiyoe*-Künstler auch als Buchillustratoren betätigten.⁶⁸ Stimuliert durch die tiefe Verwurzelung der *ukiyoe* im Alltagsleben der Bevölkerung,⁶⁹ stellte sich im Laufe der Zeit ein Bedürfnis nach immer neuen Formen des Erzählens mit Text und Bild ein, das nicht mehr länger von den traditionellen Produkten und den Darstellungsweisen der Verlagshäuser in Kyôto und Ôsaka befriedigt werden konnte⁷⁰ und somit zur Ausbildung einer autonomen Buch- und Verlagskultur in Edo führte, die wegweisend für die weitere Entwicklung werden sollte.

64 Zur Entwicklung des *ukiyoe* vgl. auch die Darstellungen bei KITAMURA: *Kiyû shôran*: 41–45 und HIGUCHI: *Ukiyoe to hanga no kenkyû*: 16f.

65 Vgl. auch KOBAYASHI: *Edo ukiyoe wo yomu*: 16.

66 Vgl. KITAMURA: *Kiyû shôran*: 43f.

67 Hierzu zählt beispielsweise auch die in den 1730er Jahren mit den *ukie* 浮絵 (Schwebebilder) in Mode gekommene Zentralperspektive, die ursprünglich aus der westlichen Malerei übernommen worden war. Vgl. SUZUKI: *Ehon to ukiyoe*: 77 und KISHI: *Edo no enkinhō*: 225.

68 Vgl. HAYASHI: “Kinsei no sashie gaka”: 186.

69 KOBAYASHI (*Edo ukiyoe wo yomu*: 92) verweist sogar auf Fälle, in denen *ukiyoe* die Funktion von Grabbeigaben zu erfüllen hatten.

70 Vgl. SUWA: “Tsutaya Jûsabarô no kisetsu (1)”: 76.

2.3 Die Konditionierung der Leser

Während der Akt des Lesens über Jahrhunderte hinweg ein Privileg bestimmter höherer Gesellschaftsschichten geblieben war, trat in der Edo-Zeit mit dem Bürgertum eine neue Leserschicht in Erscheinung, die mit ihren ganz spezifischen Ansprüchen maßgeblich Angebot und Nachfrage bestimmte. Noch bis in die späte Muromachi-Zeit hinein war fast jede Form der bildlichen Darstellung ausschließlich auf Bestellung von Kundenseite hin angefertigt worden (*chûmon'e* 注文絵), doch nun zählte erstmalig die absatzorientierte, kommerzielle Herstellung der verschiedenen Formen bildlicher Darstellung (*shikomie* 仕込絵) zu einem der wesentlichen Charakteristika der Buch- und Bildproduktion.⁷¹ Eine zentrale Rolle bei der Konsolidierung dieser neuen, marktdominierenden Leserschaft spielte vor allem der rapide Anstieg des Bildungsniveaus durch den Unterricht an den öffentlichen Tempelschulen, an den lokalen Schreibstuben (*tenaraidokoro* 手習所), einer Art bürgerlicher Privatschule, in der ebenfalls Grundkenntnisse in Lesen, Schreiben und Rechnen auf dem Curriculum standen,⁷² und an den Daimyatsschulen (*hankô* 藩校), die von den einzelnen Fürsten meist zum Heranzüchten einer eigenen Samurailite unterhalten wurden;⁷³ dieser Anstieg ermöglichte einerseits erstmalig die Rezeption literarischer Werke durch alle Schichten der Gesellschaft⁷⁴ und weckte andererseits auch das Interesse auf Seiten der Bevölkerung, über aktuelle Entwicklungen in schriftlicher Form unterrichtet zu werden.⁷⁵

Entscheidend beeinflusst wurde das neue literarische Konsumverhalten durch das Auftreten der ersten Flugblätter (*kawaraban* かわら版) in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.⁷⁶ Hierbei handelte es sich zumeist um ein- oder mehrblättrige Produkte, die – fest in der Hand von professionellen Kolporteurern, Nachrichtenhändlern und Kurierdienstgenossenschaften – zu einer raschen Verbreitung der unterschiedlichsten Informationen dienten und maßgeblich

71 Vgl. KOBAYASHI: *Edo ukiyoe wo yomu*: 28f.

72 Zum Lehrplan der *tenaraidokoro* vgl. KOBAYASHI: *Edo ukiyoe wo yomu*: 104f.

73 Zum Bildungswettbewerb einzelner Daimyate in der Edo-Zeit vgl. SUZUKI: *Edo no hon'ya*, Bd. 1: 69.

74 Dies hatte auch zur Konsequenz, daß der gesellige Aspekt des gemeinsamen (Vor)lesens, wie er noch bei den *Nara ehon* gang und gäbe war, immer mehr zurücktrat und der Akt des Lesens zunehmend privatisiert wurde.

75 Vgl. die Darstellungen in *Koji ruien*, Bd. 38: 1183–1334.

76 Eine ausführliche Darstellung zur Geschichte und Etymologie findet sich in KÖHN: "Berichte über Gesehenes und Gehörtes aus der Ansei-Zeit": 45–62.

an der Herausbildung einer vormodernen Mediengesellschaft beteiligt waren. Zwar konnten auch vor dem Auftreten der Flugblätter Gerüchte und Informationen auf mündlichem Wege in entfernte Landesteile vordringen,⁷⁷ doch waren die Schnelligkeit und der Verbreitungsgrad, mit denen nun der Nachrichtenfluß gezielt gesteuert werden konnte, wesentliche Kennzeichen der besonderen Produktions- und Vertriebsstrukturen des japanischen Flugblatts in der Edo-Zeit.⁷⁸ Die frühe Kopplung von Text und Bild, die sicherlich als ein absatzorientiertes Kalkül auf Produzentenseite zu bewerten ist, war nicht nur einer der zentralen Gründe für die große Popularität der Flugblätter, sondern konditionierte die Leser soweit, daß die Bereitstellung bildlicher Information zur *Conditio sine qua non* für den Verkauf eines Großteils der populären Druckerzeugnisse wurde.

Unerläßlich für die Distribution der einzelnen Produkte war eine effiziente Infrastruktur. Der massive Ausbau der großen Reichsstraßen durch die Tokugawa-Regierung war nicht nur der Mobilität der einzelnen Fürsten zur Erfüllung ihrer turnusmäßigen Residenzpflicht in Edo zuträglich, sondern ermöglichte auch die Ausbildung eines ausgeklügelten Handelsnetzes.⁷⁹ Die einzelnen Stationen auf den Reichsstraßen (*shukueki* 宿駅) erfüllten gleich mehrere Funktionen: Zum einen waren sie Rast- und Ruhestätten für die zahlreichen Reisenden, zum anderen fungierten sie als Umschlagplätze für die neuesten Informationen und Gerüchte. Die starke Frequentierung der einzelnen Stationen führte dazu, daß sich dort im Laufe der Zeit neben einzelnen Nachrichtenhändlern auch verschiedene Leihbuchhändler mit ihrem Geschäft niederließen und sich ein teilweise über mehrere Tagesreisen erstreckendes Vertriebsnetz aufbauten.⁸⁰

Der Akt des Lesens hatte sich somit in der Edo-Zeit erstmalig zu einer liberalisierten, ständeübergreifenden Freizeitbeschäftigung entwickelt, die überall und jederzeit befriedigt werden wollte und konnte. Die bildliche Information nahm durch die visuelle Konditionierung des Lesers eine so zentrale Rolle ein, daß sie aus den meisten Publikationen nicht mehr wegzudenken war.

77 Vgl. hierzu beispielsweise die Arbeit von YOSHIHARA (*Rakusho to iu media*, 1999).

78 Vgl. NAKAJIMA: *Saikaku to Genroku media*: 16f.

79 Vgl. die Darstellungen in MARUYAMA (*Jôhō to kôtsū*, 1992).

80 Vgl. NAGATOMO: *Kinsei kashihon'ya no kenkyū*: 26–82.

3. Die weitere Entwicklung der Literatur im Kamigata-Gebiet:
 Kurzlebigkeit visueller Erzähltechniken (Ende 17.–19. Jh.)

Im ausgehenden 17. Jahrhundert zeichnete sich in der kulturell (noch weitgehend) tonangebenden Kamigata-Region eine erneute Wende auf dem Gebiet der Literatur ab. Während die *kanazôshi* bis in die frühen 80er Jahre des 17. Jahrhunderts noch eine disparate Gruppe waren, die neben literarischen Werken auch zahlreiche nicht-literarische Werke beinhaltete, erfolgte durch das Wirken Ihara Saikakus zum ersten Mal eine Art literarischer Homogenisierung, die zu einer endgültigen Trennung der Bereiche Belletristik und Sachliteratur führte. Die nach Saikakus bahnbrechender Erzählung *Kôshoku ichidai otoko* 好色一代男 (Ein wollüstiger lediger Mann; 1682) erschienenen Werke gewannen nicht nur an literarischer Qualität, sondern enthielten bis dato nicht gekannte realistische Schilderungen aus dem angeblichen Alltagsleben der immer stärker kulturelle Dominanz erlangenden Bürgerschicht.⁸¹

3.1 Neue Formen bildlicher Darstellung: die Zeitgenössischen Hefte

Diese zu Saikakus Lebzeiten zwar noch als *kanazôshi*,⁸² ab dem 18. Jahrhundert dann meist in Anlehnung an die mehr oder minder stark ausgeprägte Freudenviertelthematik auch als *kôshokubon* (wollüstige Bücher), *fûryûbon* (stilvolle Bücher) oder einfach nur *yomihon* (Lesebücher) bezeichnete Gruppe von Werken⁸³ wird heute in der „Nationalliteratur“ im allgemeinen unter dem (ahistorischen) Begriff Zeitgenössische Hefte (*ukiyozôshi* 浮世草子) zusammengefaßt.⁸⁴ Die *ukiyozôshi* repräsentierten den neuen Typ von Kamigata-

81 Zum Wandel von einem aufklärerischen zu einem realistischeren Ton der *kanazôshi* vgl. SUZUKI: *Nihon shôsetsu no tenkai*, Bd. 2: 16–27.

82 Vgl. SHIGETOMO: *Ukiyozôshi ni tsuite*: 10.

83 Vgl. hierzu YOKOYAMA: *Yomihon no kenkyû*: 26–32.

84 Vgl. SHIGETOMO: *Kinsei bungaku no shomondai*: 7. Mit dem ausgehenden 17. Jahrhundert steht der Begriff *ukiyo*, der noch in ASAI Ryôis gleichnamiger Erzählung *Ukiyo monogatari* (Geschichten aus der flüchtigen Welt; ca. 1661) von der buddhistischen Vorstellung der Vergänglichkeit geprägt war, weitgehend synonym für alles Modische und Zeitgenössische der bürgerlichen Welt (vgl. auch den Begriff des *ukiyo*), was dazu führte, den in der Edo-Zeit nur selten verwendeten Begriff *ukiyozôshi* als allgemeine Sammelbezeichnung für die überwiegend von Bürgern für Bürger konzipierte Literatur des Kamigata-Gebietes einzuführen. Vgl. auch die Darstellung bei MIZUTANI (*Shinsen Retsudentai shôsetsu shi*; 1929).

Literatur, der über einen Zeitraum von fast 100 Jahren maßgeblich die literarische Szene beherrschen sollte.

Saikaku, dessen literarisches Debütwerk wohl weniger aufgrund innovativer Erzähltechniken als vielmehr einer gekonnten Wiedergabe des damaligen Zeitgeistes auf große Resonanz stieß,⁸⁵ verkörpert in der anschließenden Genroku-Periode (1688–1704), der ersten Blütephase einer rein bürgerlich basierten Kultur, gleich in mehrerer Hinsicht den neuen Schriftstellertypus, wie er charakteristisch für den Rest der Edo-Zeit werden sollte. Denn bedingt durch den Erfolg des *Kôshoku ichidai otoko* und späterer Nachfolgewerke erkannten die Verleger schnell den Marktwert eines Autors vom Format Saikakus, was einerseits zur Zahlung erster Formen eines Honorars in Japan führte,⁸⁶ und andererseits die Verleger dazu bewegte, erfolgreiche Schriftsteller durch Exklusivverträge an das eigene Haus zu binden (*senzoku sakusha seido*), um einer möglichen Konkurrenz geschäftstüchtiger Kollegen vorzubeugen.⁸⁷

So innovativ die Art der Schilderungen in den insgesamt 25 von Saikaku stammenden *ukiyo-zôshi* auch sein mag,⁸⁸ unter visuell-narrativen Aspekten verharren diese Werke weitgehend in den Darstellungskonventionen früherer *Nara ehon* und *kanazôshi*. Dies ist eine Tatsache, die um so erstaunlicher ist, wenn man bedenkt, daß Saikaku nicht nur seine eigenen Kurzgedicht-Anthologien mit illustrierenden Bildern versehen (*ebaisho* 絵俳書) und herausgegeben,⁸⁹ sondern auch für einen Großteil der Illustrationen zu seinen Erzählungen die Entwürfe selbst angefertigt hat.⁹⁰

Die eigentliche Entwicklung der *ukiyo-zôshi* zu neuen Formen des Erzählens mit Text und Bild setzt im Grunde genommen erst mit Saikakus Nachfolgern

85 Zu den literarischen Charakteristika vgl. MUNEMASA: "Kanazôshi kara ukiyo-zôshi e": 34.

86 Bis dahin war es meist üblich, den Autoren als eine Art Aufwandsentschädigung einmal im Jahr auf Kosten des Verlegers einen Besuch in einem Kyôtoer Freudenhaus zu spendieren. Vgl. SUWA: "Tsutaya Jûsaborô no kisetsu (2)": 38 und YAYOSHI: *Shuppan no kigen to Kyôto no hon'ya*: 38.

87 Vgl. MAY: *Die Kommerzialisierung*: 82ff. Die Bindung an den eigenen Verlag durch Exklusivverträge, eine Praxis, die besonders bei großen Manga-Verlagen in der heutigen Zeit gang und gäbe ist und zu einem hohen Verschleiß der unter Vertrag stehenden Zeichner führt, bot in der Edo-Zeit immerhin zum ersten Mal der einfachen Stadtbevölkerung (*chônin*) die Möglichkeit, sich hauptberuflich der Schriftstellerei zu widmen.

88 Vgl. SHIGETOMO: *Ukiyo-zôshi ni tsuite*: 13.

89 Vgl. NAKAJIMA: *Saikaku to Genroku media*: 113–115.

90 Während im Kantô-Gebiet die Fähigkeit der Autoren, Entwürfe zu den jeweils benötigten Illustrationen zu liefern, ein Garant für die enge Verwebung von Text und Bild wurde, hatte diese neue Form des Herstellungsprozesses bei Saikaku keine weiteren Auswirkungen.

ein.⁹¹ Während ein Großteil der Werke Saikakus noch von Verlegern in Ôsaka vertrieben wurde und für einen Boom des dortigen Verlagsgewerbes sorgte,⁹² trat in Kyôto mit Hachimonji [Andô] Jishô 八文字[安藤]自笑 (1665?–1745) schon bald ein Verleger in Erscheinung, der bis in die dritte Generation hinein den weiteren Druck und die Gestaltung der *ukiyozôshi* maßgeblich bestimmen sollte.⁹³ Sowohl Jishô als auch sein Sohn Kishô 其笑 (?–1750) und Enkel Zuishô 瑞笑 (?–1766) verstanden es, als Autoren bzw. als geschäftstüchtige Verleger mit zugkräftigen Schriftstellern wie Ejima Kiseki 江島其碩 (1666–1735) oder Tada Nanrei 多田南嶺 (1698–1750) den Markt der *ukiyozôshi* weitgehend zu bestimmen.⁹⁴

Ein Blick auf die Illustrationen dieser aufgrund der Dominanz des Kyôtoer Verlagshauses auch häufig nur als *Hachimonjiyabon* (Bücher des Hachimonji-Verlags) bezeichneten Drucke zeigt eine erstaunliche Entwicklung hinsichtlich der verwendeten Darstellungsmodi.⁹⁵ Während die Anzahl der Abbildungen pro Heft noch weitgehend den überlieferten Standards folgt, setzt die Bildgestaltung neue Maßstäbe. Auffällig sind drei grundlegende Entwicklungsstufen, die sich schematisiert wie folgt eingrenzen lassen: 1) 1680er–1710er, 2) 1710er–1750er und 3) 1750er–1780er Jahre.

Die erste Phase (1680er–1710er Jahre) steht im Bann konventioneller Darstellungstechniken der *Nara ehon* und *kanazôshi* (vgl. Abb. 2).⁹⁶ Die häufig unvermittelt in den Erzähltext plazierten ein-, in manchen Fällen sogar auch doppelseitigen Abbildungen fangen meist nur einen kurzen Handlungshöhepunkt ein. Ohne die Einbettung in den Erzähltext sind die bildlichen Informationen aus sich heraus nicht schlüssig, was auf ihre traditionell untergeordnete Rolle bei der Lektüre schließen läßt.

Die zweite Phase (1710er–1750er Jahre) zeigt gleich in zweifacher Hinsicht einen signifikanten Unterschied zu den Abbildungen früherer Werke. Zum einen finden sich plötzlich Bildtexte in Form von Personen- und Ortsangaben

91 Betrachtungen über die *ukiyozôshi* beschränken sich meist auf die Werke der "Literatur-Ikone" Saikaku, obwohl das Gros der darunter subsumierten Werke eigentlich von anderen Autoren stammt.

92 Vgl. KONTA u. a.: "Kinsei shuppan": 4f.

93 Vgl. YOSHIDA: "Hachimonjiyabon ni tsuite": 85f.

94 Vgl. HASEGAWA: *Ukiyozôshi shinkô*: 251.

95 Vgl. hierzu auch den Beitrag von KAMITANI ("Ukiyozôshi no sashie", 1989).

96 Dies zeigt sich auch an dem teilweisen Gebrauch schwebender Nebelbänke (*suyarigasumi*) zur räumlichen Abgrenzung der Szene, ein Mittel, das vor allem in den Werken der Muromachi-Zeit in Mode war.

oder auch zur Wiedergabe einfacher Formen des Dialogs (vgl. Abb. 3), und zum anderen scheint sich eine Aufspaltung der Darstellungsfläche zum Einfangen mehrerer zeitlich paralleler oder versetzter Handlungsmomente durchgesetzt zu haben, wobei dies sowohl durch Verwendung mehrerer gleich großer Rahmen (Vgl. Abb. 4) als auch mittels einer Schachtelung aus Rahmen und Subrahmen erfolgen kann (vgl. Abb. 5).

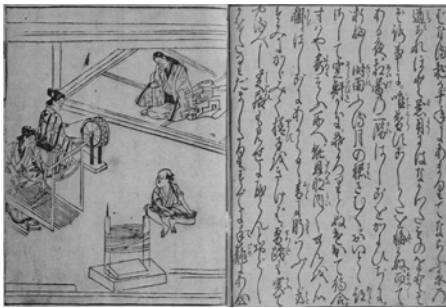


Abb. 2: Konventionelle Darstellung in *Kôshoku daikagura* (Der große wollüstige Göttertanz) (TTZS, Bd. 25: 96f.)



Abb. 3: Kurze Dialogpassagen in *Ukiyo oyajikataki* (Moderne Vendetta älterer Familienväter) (NKBZ, Bd. 37: 471)

Die dritte Phase (1750er–1780er Jahre) hingegen stellt wieder einen deutlichen Rückschritt zu den Darstellungskonventionen der ersten Phase dar. Zwar lassen sich vereinzelt noch Bildtexte in den einzelnen Abbildungen ausmachen, eine Aufspaltung der Darstellungsfläche jedoch tritt zugunsten einer einfachen szenischen Darstellung der Protagonisten völlig zurück.

Obwohl sich aufgrund der unleugbaren Textlastigkeit der *ukiyo-zôshi* auch in der zweiten Phase keine Form einer integralen Text/Bild-Literatur hätte herausbilden können, verdient der kurzzeitige Wandel der Darstellungsmodi, in denen wichtige Elemente visuellen Erzählens angelegt sind, nähere Beachtung. So wie das Aufkommen der Bilderklärer zu einer Modifikation der Darstellungsweisen in den Bildrollen geführt hatte,⁹⁷ waren es nun in der Edo-Zeit zwei neue populäre Unterhaltungsmedien, die maßgeblich die Gestalt der *ukiyo-zôshi* beeinflussten: das Kabuki- und das Puppentheater.

97 Vgl. KÖHN ("Tradition und visuelle Narrativität in Japan", 2003).

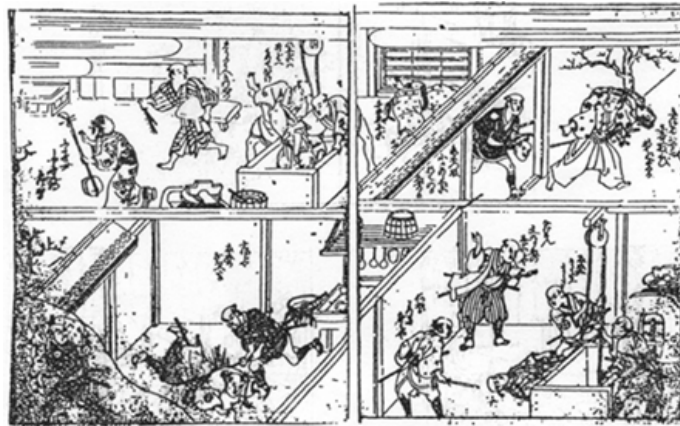


Abb. 4: Einsatz von gleich großen Rahmen zur Verdeutlichung zeitlich versetzter Szenen in *Tanba Yosaku muken no kane* (Tanba Yosaku und die Glocke des irdischen Glücks; ohne Paginierung)

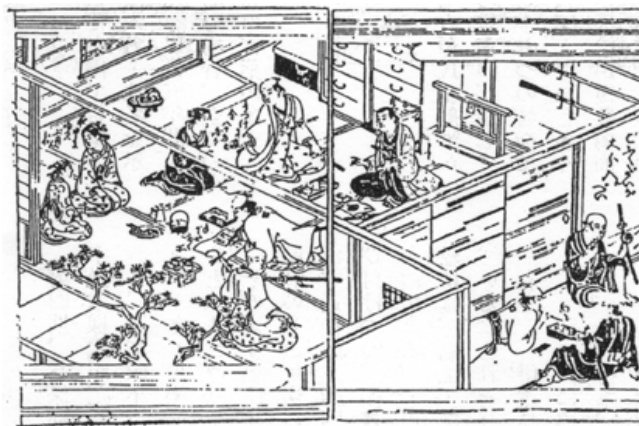


Abb. 5: Rahmen und Subrahmen zur Darstellung der verschiedenen Handlungsplätze in *Ima Genji utsubone* (Der moderne Genji: der Holzkahn; ohne Paginierung)

3.2 Der Einfluß visueller Massenmedien auf die Literatur: Kabuki- und Puppentheater

Die große Beliebtheit, die im ausgehenden 17. Jahrhundert das Puppentheater (*ayatsuri jôruri*) und das Kabuki-Theater als wichtigste Unterhaltungsmedien der Edo-Zeit genossen, veranlaßte zahlreiche Schauspielhäuser teils aus finanzstrategischen, teils aus werbetechnischen Gründen, einen Großteil ihres Repertoires in gedruckter Form auf den Markt zu bringen.⁹⁸ Neben den vornehmlich zu Aufführungszwecken handschriftlich verfaßten und in der Regel vor den Augen der Öffentlichkeit sorgsam gehüteten kommentierten Theater-texten (*daichô* 台帳 bzw. *shôhon* 正本) entstanden so die verschiedensten Publikationen, zugeschnitten auf die jeweiligen Bedürfnisse der Fangemeinde.

Nachdem es beim Puppentheater noch bis Anfang des 17. Jahrhunderts üblich war, das vollständige Stück mit einigen Abbildungen als sogenanntes illustriertes Puppentheater (*e'iri jôruri* 絵入浄瑠璃), eine Weiterentwicklung des bislang als *Nara ehon* erschienenen Repertoires des alten Puppentheaters (*kojôruri*),⁹⁹ zu veröffentlichen, vollzog sich ab den 1720er Jahren ein grundlegender Wandel, der zu einer Produktaufspaltung führte.¹⁰⁰ Während der vollständige Bühnertext mit autorisierten Notationen gänzlich ohne Illustrationen erschien (*maruhon* 丸本 bzw. *inbon* 院本), wurden die einzelnen Szenendarstellungen nun in einem separaten Bildband (*jôruri ezukushi* 浄瑠璃絵尽), häufig nur mit vereinzelt, meist kurzen Erläuterungen versehen, herausgegeben (vgl. Abb. 6). Ähnlich dem modernen "Buch zum Film" war es so für die damaligen Zuschauer möglich, einerseits den vergangenen Theaterbesuch noch einmal Revue passieren zu lassen und sich an die Höhepunkte der Handlung zu erinnern, und andererseits einen Vorgeschmack auf ein noch nicht gesehenes Stück zu bekommen.

Beim Kabuki-Theater beinhalteten die ersten illustrierten Texte für die Öffentlichkeit (*e'iri kyôgenbon* 絵入狂言本) in der Regel eine Inhaltsangabe zum jeweiligen Stück (*sujigaki*), versehen mit einzelnen, durch kurze Erläuterungen oder Kommentare angereicherte Bühnenszenen (vgl. Abb. 7).¹⁰¹ Erst

98 Vgl. die Darstellungen bei SCHÖNBEIN ("Illustrierte Texte des kabuki-Theaters", 2001).

99 Das Auftreten des Dramatikers Chikamatsu Monzaemon stellte einen Wendepunkt in der Geschichte des Puppentheaters dar, so daß heute in der Regel unterschieden wird zwischen den frühen, aus der oralen Erzähltradition stammenden Formen des Puppentheaters (*kojôruri*) und den späteren dramaturgisch ausgereifteren Formen ab Chikamatsu (*shin jôruri*).

100 Vgl. Darstellungen bei CHIKAISHI (*Ayatsuri jôruri no kenkyû*, 1961) und TSUCHIDA ("Kamigata kabuki zenki ezukushi kô", 1970).

ab den 1740er Jahren kam dann auch hier, unter dem Einfluß der Texte zum Puppentheater, das Publizieren illustrierter Höhepunkte eines Stückes (*kyôgenbon ezukushi*) in Mode,¹⁰² wobei, im Gegensatz zum narrativ sehr ausgeprägten Puppentheater, vor allem die Glanzszenen einzelner Schauspieler, die meist durch Namenskartuschen und Familienwappen gekennzeichnet waren, im Mittelpunkt standen.¹⁰³ Im Gegensatz zu den erst in den 1780er Jahren erschienenen illustrierten Textbüchern (*e'iri nehon* 絵入根本), die neben dem eigentlichen Text auch Szenen- und Bühnenanweisungen enthielten, hatten die *kyôgenbon ezukushi* vor allem den Charakter eines Programmheftes, das die Lust an laufenden oder kommenden Produktionen wecken sollte.¹⁰⁴



Abb. 6: Szene aus *Yaoya Oshichi koi no hizakura*
(Yaoya Oshichi und die feuerroten Kirschblüten der Liebe)
(*Tsujimachi bunko: Jôruri ezukushi shû: 52f.*)

Das große Verdienst des Verlagshauses Hachimonjiya, das sich auf Druck und Verkauf illustrierter Buchprodukte spezialisiert hatte,¹⁰⁵ bestand nun vor allem darin, daß die bereits seit Ende des 17. bzw. Anfang des 18. Jahrhunderts sich großer Beliebtheit erfreuenden Darstellungsmodi der Theaterprodukte

101 Vgl. YANAGIHARA: "E'iri kyôgenbon no ichigimon": 14f.

102 Vgl. auch TSUCHIDA: "Kamigata kabuki zenki ezukushi kô": 13f.

103 Vgl. die Ausführungen in AKAMA ("Kabuki no shuppanbutsu wo yomu", 1996).

104 Dies ist auch der Grund für die fehlende Narrativität dieser *ezukushi*-Produkte. Vgl. TORIGOE: *Genroku kabuki kô*: 217 sowie die Untersuchung bei KÖHN / SCHÖNBEIN: "Dem Story-manga auf der Spur": 42ff.

105 So bestand ein Großteil der Produktpalette aus *e'iri kyôgenbon*, *ukiyo-zôshi* sowie illustrierten Schauspieler- (*yakusha hyôbanki*) oder Kurtisanenkritiken (*yûjo hyôbanki*). Vgl. MUNEMASA: "Kyôto no hon'yasan": 94f.

auch bei der Gestaltung der *ukiyozôshi* verkaufsfördernd eingebracht wurden. Neben einem verstärkten Einsatz von Bildtexten zur Wiedergabe einfacher Dialogpassagen¹⁰⁶ ist hier vor allem die qualitative Steigerung der bildlichen Informationen mittels simultaner Darstellung mehrerer Handlungsschauplätze als bedeutsamste Innovation hervorzuheben.¹⁰⁷ Der große Erfolg, den diese Veränderung der *ukiyozôshi* erzielte, führte dazu, daß bald auch andere Verleger von diesen Techniken Gebrauch machten und in kürzester Zeit fast alle Werke vom visuellen Potential der neuen Unterhaltungsmedien Kabuki- und Puppentheater profitierten.



Abb. 7: Szene aus *Kanaoka ga fude* (Der Pinsel von Kanaoka)
(*Honkoku e'iri kyôgenbon shû*, Bd. 1: 50f.)

3.3 Die ungebrochene Dominanz des geschriebenen Wortes

Der hier skizzierte Entwicklungsprozeß der *ukiyozôshi* kann als paradigmatisch für den generellen Stellenwert bildlicher Informationen im Kamigata-Gebiet erachtet werden und verdeutlicht einmal mehr den grundlegenden Unterschied der beiden kulturellen Antipoden Kamigata und Kantô. Denn während sich im Kantô-Gebiet, wie in Abschnitt 4 noch gezeigt wird, im Laufe der Zeit

106 Vgl. SHIRAKURA u. a.: *Ukiyoe shunga wo yomu*, Bd. 1: 42.

107 CHIKAISHI (*Ayatsuri jôruri no kenkyû*: 518–522) geht zwar von einer Beeinflussung hinsichtlich der bildlichen Gestaltung der *ezukushi* durch zeitgenössische *ukiyozôshi* aus, doch zeigt ein Blick in die Beispiele bei MIZUTANI (*E'iri jôruri shi*, 1916), daß die erwähnten Darstellungskonventionen beim *jôruri* auf eine längere Tradition zurückblicken können.

eine eigenständige visuelle Erzählkultur herausbilden und etablieren konnte, kam die bildliche Information im Kamigata-Gebiet über einen rein ornamentalen Status nicht hinaus.



Abb. 8: Text und Bild in *Sanze Dôjôji* (Dôjôji und die drei buddhistischen Welten) (*E'iri kyôgenbon shû*: 59f.)

Selbst in der zweiten Phase der *ukiyo-zôshi*, bei der sich unter Einfluß der populären Unterhaltungsmedien Kabuki- und Puppentheater ein Wandel im Erzählen mit Text und Bild anzubahnen begann, verhinderte letztlich die Dominanz des schriftlichen Wortes das Entstehen neuer Erzählmuster. Ein Blick in die vom Verlagshaus Hachimonjiya oder anderen zeitgenössischen Bildheftgängern herausgegebenen *e'iri kyôgenbon* verdeutlicht, daß hier zwar bereits zwei zentrale Aspekte visuellen Erzählens ansatzweise vorgelegen hatten, eine Fruchtbarmachung für andere Druckerzeugnisse jedoch ausgeblieben war. Während noch für einige *e'iri kyôgenbon* an der klassischen Trennung von Text und Bild festgehalten wurde (vgl. Abb. 8), kam bei anderen bereits eine durchgehend¹⁰⁸ simultane Darstellung von Text und Bild zum Einsatz (vgl. Abb. 9). Das Bemerkenswerte ist an dieser Stelle, daß zwar einige Verlagshäuser den verkaufsfördernden Wert der Abbildungen durchaus erkannt hatten und bei der künstlerischen Gestaltung ihrer *ukiyo-zôshi* auch neue Akzente zu setzen versuchten, eine grundlegende Umformung traditioneller Erzähltechniken jedoch nie wirklich intendiert worden war.

108 Ausnahmen bilden z. B. die Angaben zu den einzelnen Akten oder zur Besetzung des Stücks.



Abb. 9: Aufteilung in Text- und Bildspalte in *Keisei mikaerizakura*
(Schöne Kirschblüten, denen man nachtrauert)
(*E'iri kyôgenbon shû*: 476f.)

Vor allem der Rückschritt zu vereinfachten bildlichen Darstellungen ab der Mitte des 18. Jahrhunderts wirkt zunächst befremdend, wenn man sich die eigentlich diametral verlaufenden Tendenzen im Kantô-Gebiet vergegenwärtigt. Hierfür dürfte vor allem das Aufkommen des Genres der Lesebücher (*yomihon* 読本) mitverantwortlich sein, einer neuen Form von Literatur, die sich in Anlehnung an ihre literarischen Vorbilder aus China vornehmlich mit äußerst komplexen abenteuerlichen oder phantastischen Sujets beschäftigte und vor allem durch die Erzählungen von Ueda Akinari 上田秋成 (1734–1809) große Popularität erlangte.¹⁰⁹ Bei diesen textlastigen Werken fanden sich, abgesehen von einem mehrseitigen Frontispiz mit Darstellungen der Protagonisten,¹¹⁰ nur wenige Abbildungen; eine Aufteilung der bildlichen Fläche oder ein Einfügen von Dialogpassagen war nicht üblich.¹¹¹ Der große Boom der *yomihon* im Kamigata führte dazu, daß sich Verleger wie Hachimonjiya die Darstellungskonventionen dieses neuen Verkaufsschlagers zunutze machten, um auch andere Produkte wie z. B. die *ukiyozôshi* gewinnbringend absetzen zu können, und die bildlichen Informationen daher wieder drastisch reduzierten.

109 Vgl. die umfassende Darstellung bei YOKOYAMA (*Yomihon no kenkyû*, 1974).

110 Dies zeigt sich unter anderem auch an den Personen, die nun in den *ukiyozôshi* größer dargestellt werden. Vgl. KAMITANI: "Ukiyozôshi no sashie": 18.

111 Siehe SUZUKI: *Ehon to ukiyoe*: 256f.

Trotz der großen Popularität, welche die *ukiyozôshi* in der neuen Regierungshauptstadt zunächst genossen hatten,¹¹² war die allmähliche Verlagerung der Verlagstätigkeit nach Edo unabwendbar.¹¹³ Mit dem Tod Hachimonji Zuishôs im Jahre 1766 und dem Verkauf der Druckstöcke an den Ôsakaer Verleger Masuya Hikotarô im Folgejahr war der Untergang der *ukiyozôshi* und somit auch das Ende des Einflusses der über einen langen Zeitraum hinweg die gesamte literarische Landschaft bestimmenden Kamigata-Literatur weitgehend besiegelt.¹¹⁴ Vereinzelte Illustrationen zum Zwecke der Unterhaltung, Hervorhebung oder Dekoration konnten sich zwar auch nach dem Untergang der *ukiyozôshi* in etlichen Druckprodukten des Kamigata als fester Bestandteil halten,¹¹⁵ jedoch kam der bildlichen Information bei keinem anderen Produkt mehr die Bedeutung zu, die sie in den *ukiyozôshi* der zweiten Phase immerhin noch ansatzweise gehabt hatte.

Bedenkt man die lange Tradition, auf welche das Illustrieren von Bildrollen und Heften in Japan zurückblicken konnte, so wirkt es befremdlich, daß sich im Kamigata-Gebiet bis zum Ende der Edo-Zeit keine eigenständige visuelle Kultur ähnlich der des Kantô-Gebietes hatte herausbilden können. Die rasante Entwicklung des Farbholzschnitts in Edo kann nicht als alleiniger Grund ins Feld geführt werden, da – wenn auch mit einiger Verzögerung – auch im Kamigata-Gebiet durch das Wirken des Malers Nishikawa Sukenobu 西川祐信 (1671–1750) die aus Edo überlieferten Techniken Fuß fassen konnten und dort zu einer eigenständigen *ukiyo-e*-Tradition führten.¹¹⁶ Das Erstaunliche ist jedoch, daß diese neuen Techniken der bildlichen Darstellung nur bedingt für die Buchillustration genutzt wurden. Während in Edo immerhin mehr als 90% der Buchillustratoren von Hause aus *ukiyo-e*-Künstler waren, beschäftigte sich im Kamigata nur ein verschwindend geringer Prozentsatz dieses Berufszweigs mit dem Illustrieren von Büchern.

112 Zahlreiche Werke wurden zunächst in Edo mit neuen Illustrationen nachgedruckt, später entwickelte sich dann unter ihrem Einfluß eine eigenständige literarische Gattung, die sogenannten Witzigen Hefte verfeinerter Lebensart (*sharebon* 洒落本), die in der Nachfolge der erotischen Vorgänger aus dem Kamigata in dem Zeitraum von 1764–89 das schillernde Treiben der Freudenviertel-Connaissseure in Edo zum Thema hatten. Vgl. SUZUKI: *Edo no hon'ya*, Bd. 2: 55.

113 Vgl. SUZUKI: *Nihon shôsetsu no tenkai*, Bd. 2: 27.

114 Vgl. ASANO: *Kinsei chûki shôsetsu no kenkyû*: 12f.

115 Als Beispiel seien hier neben den bereits erwähnten *ebaisho* unter anderem die illustrierten Anekdotenbücher (*ebanashihon* 絵咄本) genannt, bei denen lediglich die Pointen bildlich dargestellt wurden.

116 Vgl. die Darstellungen in MATSUDAIRA (*Kamigata ukiyo-e no saihakken*, 1999).

Die untergeordnete Rolle, die anscheinend der bildlichen Information bei der Wiedergabe mehr oder minder stark literarisch geprägter Werke zugeteilt wurde,¹¹⁷ zeigt sich auch an einem anderen Phänomen recht eindrucksvoll. Während die ersten Versuche kleinerer Text/Bild-Erzählungen des Kamigata-Gebietes, die aufgrund ihrer markanten Aufmachung allgemein als gemusterte Umschlagbücher (*kôzei byôshibon* 行成表紙本) bezeichnet wurden, in Edo auf fruchtbarem Boden fielen und von späteren Autoren sogar als Vorläufer der dortigen Text/Bild-Literatur Erwähnung finden,¹¹⁸ führte die fehlende Beliebtheit im Kamigata zu einem raschen Produktionsstop.¹¹⁹ Erst nachdem sich in Edo eine eigenständige Form visuellen Erzählens herausgebildet hatte, gelangten über eine Art kulturellen Reimports wieder ganzseitig illustrierte Hefte in den 1720er Jahren ins Kamigata-Gebiet.¹²⁰ Doch erstaunlicherweise konnte sich trotz der Beliebtheit der Vorbilder aus Edo im Kamigata-Gebiet keine eigenständige Erzählform herausbilden.¹²¹ Vielmehr legt gerade der hohe Anteil an Werken, die für Kinder zum Spielen und Lesen gedacht waren, die Vermutung nahe, daß im Kamigata-Gebiet eine visuelle Kultur vor allem mit einer Kinderkultur gleichgesetzt wurde und deshalb bei der Gestaltung von Lesestoffen für Erwachsene nur verhalten bildliche Informationen verwendet wurden.¹²² Während das Kamigata sich nie von der Dominanz des geschriebenen Wortes lösen konnte, entwickelte sich im Kantô-Gebiet eine neue Form des Erzählens, bei der zum ersten Mal die Bilder gleichberechtigt waren.

117 Bei der überwiegend didaktisch orientierten Sachliteratur der Edo-Zeit hingegen waren die Illustrationen ein zentraler Bestandteil zur Wissensvermittlung und zur Attraktivitätssteigerung des ansonsten doch eher trockenen Lehrstoffs.

118 Vgl. z. B. den Hinweis in Santô Kyôdens Erzählung *Gozonji no shôbaimono* (Die der werten Leserschaft bekannten Produkte: 34) aus dem Jahre 1782 sowie Kyokutei Bakins Darstellung der Literatur der Edo-Zeit *Kinsei mono no hon. Edo sakusha burui* (Bücher aus der neueren Zeit: Klassifikation der Autoren aus Edo: 25) aus dem Jahr 1834.

119 Die Kurzlebigkeit dieser Produkte führte auch dazu, daß in *KNSN* (S. 230) lediglich acht Titel verzeichnet sind, während in *KSM* und *KTSM* keinerlei Hinweise auf die Existenz der *kôzei byôshibon* zu finden sind. Vgl. auch SUZUKI: *Edo no hon'ya*, Bd. 1: 60.

120 Vgl. NAKANO: "Kamigata kodomo ehon no gaikan": 495f.

121 Der von NAKANO / HIDA herausgegebene Band *Kinsei kodomo no ehon shû* erweckt zwar den trügerischen Eindruck, daß sich unter der Bezeichnung *ehon* (Bilderbuch) eine eigene Erzählform im Kamigata herausgebildet hätte, doch handelt es sich hierbei um eine eher zufällige Zusammenstellung von Werken, die eigentlich in ganz anderen Bereichen wie z. B. dem der Theaterhefte (*shibai ezukushi*) oder der Bildungsbücher (*ôraimono*) anzusiedeln sind.

122 Vgl. die Darstellungen bei NAGATA (*Ehonkan, gangukan no henshen*, 1987).

4. *Entwicklungstendenzen im Kantô-Gebiet:
die Kulturmetropole Edo als Wiege einer visuellen Kultur
(Ende 17.–19. Jh.)*

Die autonome kulturelle Entwicklung, die sich im Kantô-Gebiet in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts abzeichnete, wäre ohne das besondere Klima, das in der neuen Regierungshauptstadt Edo herrschte, zweifelsohne nicht denkbar gewesen. Die große Anzahl an Kriegern, die aufgrund der Residenzpflicht ihrer Fürsten über einen längeren Zeitraum in Edo stationiert waren, sowie die Menge an Händlern, Handwerkern und Tagelöhnern, die in der ständig expandierenden Hauptstadt ihr Glück zu finden versuchten, bestimmten weitgehend die Nachfrage nach den unterschiedlichsten Unterhaltungsformen. Und die Kulturmetropole Edo bot hierfür bald als Schmelztiegel der verschiedensten regionalen Kulturen sowie als Marktplatz neuester Moden und Innovationen Abwechslung und Zerstreung im Übermaß.

Stimulierend für die Ausprägung einer eigenständigen visuellen Kultur im Kantô-Gebiet war vor allem der Einfluß der beiden populären Unterhaltungsmedien Kabuki- und Puppentheater, wobei das kreative Potential des neuen Ballungszentrums Kantô neue Maßstäbe zu setzen vermochte. Das frühe Puppentheater (*kojôruri*), das ursprünglich in Kyôto entstanden war und dort Anfang des 17. Jahrhunderts aufgrund eines fehlenden Repertoires immer tiefer in der Zuschauergunst sank, erlebte in Edo um die Mitte des 17. Jahrhunderts durch die neuen Stücke von Sakurai Tanba no Shôjô 桜井丹波少掾 (i. e. Izumi tayû) eine neue Blüte.¹²³ Sakurai nahm die Gestalt des wackeren, übermenschlich starken Recken Kinpira 金平 bzw. 公平, eines Sohnes des heian-zeitlichen Kriegers Sakata Kintoki, der zahlreiche Abenteuer zu bestehen hatte, zum Vorbild.¹²⁴ Dieser Prototyp eines rauhen, aber gerechten Helden erfreute sich vor allem bei der in Edo in Zeiten des Friedens in Untätigkeit verfallenen Kriegerschicht großer Beliebtheit und führte zu einer Fülle an Nachfolgewerken, die nicht nur auf allen Bühnen aufgeführt wurden, sondern auch in Buchform als sogenannte *kinpirabon* 金平本 reißenden Absatz fanden.¹²⁵ Bereits kurze Zeit später gelangten die ersten *kinpirabon* nach Kyôto, wo sie, wenn auch mit einem für das Kamigata-Gebiet eher charakteristischen höfisch anmutenden Flair, eine Renaissance des Puppentheaters einleiteten.¹²⁶

123 Vgl. KUROKI: *Jôruri shi*: 112–135.

124 Vgl. KYOKUTEI: *Enseki zasshi*: 424–430.

125 Vgl. SUZUKI: *Edo no hon'ya*, Bd. 1: 58f. und YOSHIDA: *Ukiyoe no chishiki*: 25f.

Die Popularität dieser Gestalt des Puppentheaters wirkte sich auch auf die Bühnenkunst des Kabuki-Theaters aus. Ichikawa Danjūrō 市川團十郎, der Begründer der Kabuki-Tradition in Edo, entwickelte nach dem Modell des Kinpira den für das spätere Edo-Kabuki charakteristischen rauhen Stil (*aragoto* 荒事) zur Darstellung männlicher Helden und erzielte als Projektionsfolie für seine – zumindest in der Anfangszeit – fast ausschließlich männliche Zuschauerschaft einen Riesenerfolg. Die Thematik des wackeren Helden wurde aber nicht nur in einer Vielzahl von *kinpirabon*, die in der Tradition der *Nara ehon* mit wenigen Illustrationen ausgestattet über die verschiedenen Abenteuer Kinpiras berichteten (vgl. Abb. 10),¹²⁷ verarbeitet, sondern hielt auch Einzug in zahlreiche andere Druckerzeugnisse dieser Zeit.

Mit zunehmendem Erfolg der beiden Unterhaltungsmedien wuchs der Wunsch auf seiten der Zuschauer nach einer Form der bildlichen Konservierung des Gesehenen.¹²⁸ Das Aufkommen sogenannter Theaterbilder (*shibaie* 芝居絵), die zunächst Theaterraum und Bühnenszenen, später dann vor allem einzelne Schauspieler (*yakushae* 役者絵) abbildeten, ist hierbei nicht bloß Ausdruck einer vormodernen Form des Merchandisings, sondern verkörpert zugleich den Beginn einer visuellen Kultur in Ostjapan.¹²⁹ Entscheidend für diese Entwicklung waren, neben der neuen Nachfrage nach mehr visueller Stimulanz, die technischen Innovationen des bildlichen Ausdrucks (*ukiyoe*) sowie die professionellen Formen des Vertriebs, die das neue Produktangebot für jedermann erschwinglich werden ließen. Binnen kürzester Zeit entstanden hier nach den ersten *yakushae* aus der Feder des *ukiyoe*-Künstlers Hishikawa Moronobu zu Beginn der 1670er Jahre auch die ersten durchgehend illustrierten narrativen Erzählungen Japans,¹³⁰ die den Beginn visuellen Erzählens markieren sollten.

126 Vgl. KUROKI: *Jōruri shi*: 135ff.

127 Vgl. hierzu die zahlreichen Beispiele bei MIZUNO (*E'iri jōruri shi*, 1916).

128 Zur Verbindung von Kabuki und *ukiyoe* siehe auch HATTORI: *Edo kabuki bunka ron*: 160–170.

129 Nach MIRZOEFF (*An Introduction to Visual Culture*: 5–9) ist gerade das Bedürfnis, Dinge aus dem direkten Lebensumfeld, die bislang nicht visualisiert worden sind, erstmals bildlich umsetzen, Ausdruck für den Beginn einer visuellen Kultur. Während in Edo die ersten *yakushae* bereits in den 1660er und die ersten *ezukushi* (hier unter dem Namen *ehon banzuke*) bereits in den 1710er Jahren erschienen, wurden im Kamigata-Gebiet vergleichbare Produkte erst in den 1740er (*ezukushi*) bzw. 1770er Jahren (*yakushae*) hergestellt.

130 Vgl. die bibliographischen Angaben in *KNSN*: 230–236.



Abb. 10: Abbildung aus
Kinpira saitan no hokku
(Kinpira und der Eingangs-
vers am Neujahrstag;
Bl. 1u / 2o)

4.1 Am Scheideweg des Erzählens: textorientiert vs. bildorientiert

Mit dem Beginn des visuellen Zeitalters in Edo bahnte sich eine grundlegende Teilung in der Literatur an, die bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein Bestand hatte: eine textorientierte und eine bildorientierte. Während die bildorientierte Literatur die Bildinformation präferierte und dem Text (zunächst) nur eine untergeordnete Rolle beimaß (*kaishu bunjû* 絵主文従), legte die textorientierte Literatur das Gewicht auf das geschriebene Wort und gestand der Bildinformation lediglich eine erläuternde Funktion zu (*bunshu kaijû* 文主絵従).¹³¹

Die bildliche Information hat sich so weit als elementarer Bestandteil der japanischen Literatur etablieren können, daß eine überwiegend aus Text bestehende Erzählliteratur fast undenkbar gewesen wäre. Seien es die einfachen Illustrationen zur Verdeutlichung der Pointe einer kurzen humoristischen Anekdote aus einem Erzählbuch (*hanashibon* 噺本 bzw. 咄本; Anfang des 17.–Mitte des 19. Jh.) oder zur Darstellung einzelner Protagonisten eines Witzigen Buches verfeinerter Lebensart (*sharebon* 洒落本; Mitte des 18.–Mitte des 19. Jh.) oder gar die aufwendigen Abbildungen zur Veranschaulichung einzelner Handlungshöhepunkte in einem Predigtbuch (*dangibon* 談義本; Anfang–Mitte des 18. Jh.), einem Komischen Buch (*kokkeibon* 滑稽本; Anfang–Ende des 19. Jh.), einem Lesebuch (*yomihon* 読本; Anfang–Ende des

131 Vgl. KOMATSU / TAKASHINA: *E no kotoba*: 14–18. Die Aufspaltung der Literatur in zwei Bereiche verführte zahlreiche Wissenschaftler (vgl. ONO: *Hon no bijutsu*: 303) dazu, eine klare Zuordnung in textorientiert=erwachsenenorientiert und bildorientiert=kindorientiert vorzunehmen. Doch handelt es sich bei der bildorientierten Literatur ganz und gar nicht um eine Form vormoderner “Kinderliteratur”.

19. Jh.) oder in einem Buch menschlicher Gefühle (*ninjôbon* 人情本; Anfang–Ende des 19. Jh.) – der entsprechende Anteil an Bildinformationen war nicht nur dem besseren punktuellen Verständnis zuträglich, sondern steigerte vor allem die Attraktivität und förderte den Kaufanreiz.¹³² Obwohl die textorientierte Literatur des Kantô-Gebietes prinzipiell den Traditionen früherer *Nara ehon* oder *kanazôshi* verhaftet war,¹³³ entwickelte sich hier eine von der Literatur des Kamigata-Gebietes doch sehr abweichende Form der Darstellung, die einmal mehr vom visuellen Potential Edos zeugt.¹³⁴

Die Beliebtheit, welche die *ukiyo*e in Edo genossen,¹³⁵ führte zu einer Produktdiversifizierung in den unterschiedlichsten Bereichen. Neben gebildeten Kurzgedicht-Anthologien (*ebaisho*), die zwar im Kamigata-Gebiet ihren Anfang genommen hatten, in Edo jedoch erst ihre eigentliche Blüte erlebten, illustrierten Scherzgedicht-Anthologien (*e'iri kyôkaban* 絵入狂歌本) oder Lyriktexten (*haibun* 俳文) und Reisedarstellungen (*kikôbun* 紀行文), die mit Bildern unterlegt waren, entstand eine Fülle neuartiger Scherz- oder Satiredrucke (*giga* 戯画)¹³⁶ sowie neuer Formen des Unterhaltungs- und Spielzeugdrucks (*omochae* 玩具絵).¹³⁷ Die Vorreiterrolle, die dem Kantô-Gebiet zukam, führte dazu, daß zahlreiche dieser Produkte erst mit einiger Zeitverzögerung auch von Verlegern im Kamigata-Gebiet gedruckt werden konnten, in einigen Fällen sogar gänzlich ein Importgut aus Ostjapan bleiben mußten.

Stimulierend auf Angebot und Nachfrage wirkte das Aufkommen der ersten Amateur- und Hobbymaler in der zweiten Hälfte der Edo-Zeit. In Edo als Sitz der bedeutendsten *ukiyo*e-Meister und -Schulen¹³⁸ wuchs bei der Bevöl-

132 Vgl. YOSHIDA: *Ukiyo no chishiki*: 24.

133 D. h. durchschnittlich vier bis fünf ein- oder doppelseitige Abbildungen pro Heft.

134 Dies zeigt sich unter anderem daran, daß beispielsweise die von Saikaku verfaßten Werke in Edo mit neuen Illustrationen gedruckt werden mußten, die dem Geschmack des an die Darstellungen des *ukiyo*e gewöhnten heimischen Publikums eher entsprachen. Vgl. die Untersuchung von SHIBUI ("Saikakubon no sashie", 1963).

135 Da ein Großteil der in Edo arbeitenden Tagelöhner aus armen ländlichen Regionen Nordjapans stammte und daher in den meisten Fällen von dem Besuch einer Volksschule ausgeschlossen blieb, war die Integration bildlicher Darstellungen in die verschiedenen Druckprodukte ein wesentlicher Vermarktungsaspekt.

136 Vgl. die Beispiele in MIYAO (*Nihon no giga*, 1967) und YUMOTO (*Edo mangahon no sekai*, 1997).

137 Hierzu zählen unter anderem Bilderbögen zum Ausschneiden, Faltbilder, Spielbrettbilder oder aber auch die verschiedenen Formen des erotischen Blockdrucks für Erwachsene (*shunga* 春画). Vgl. die Darstellungen bei HERRING (*Edo jidô tosho e no izanai*, 1988).

138 Vgl. die Übersicht bei SHIKITEI: *Kusazôshi kojitsuke nendaiki*: 298.

kerung rasch der Wunsch, sich selbst als Künstler zu betätigen, so daß in der Folge zahlreiche sogenannte Vorlagenbücher (*edehon* 絵手本) von berühmten Malern entstanden.¹³⁹ In dem wohl bekanntesten Vorlagenbuch *Hokusai manga* 北斎漫画 (1814–78) des Malers Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760–1849) heißt es:

In diesem Herbst [i. e. 1812] ist der ehrwürdige [Hokusai] gen Westen gereist und hat sich bei dieser Gelegenheit [längere Zeit] in unserer Provinz aufgehalten. [...] Während seines Aufenthaltes bei [Gekkō]tei [i. e. Hokusais Schüler Maki Bokusen] hat er mehr als dreihundert Illustrationen angefertigt. Angefangen von Heiligen, Göttern, Männern und Frauen bis hin zu den Tieren und Pflanzen war dabei alles vertreten. [...] Diejenigen, die wahrhaftig das Malen erlernen [möchten], sollten dieses Buch als Ausgangspunkt nehmen.¹⁴⁰

Als eigentlichen Beweggrund erklärt Hokusai an anderer Stelle, daß a) den steigenden Schülerzahlen mit handgemalten Vorlagen nicht mehr nachzukommen sei, b) zahlreiche Hobbymaler im ganzen Land den Wunsch hegten, in seinem Stile malen zu können und c) viele Handwerker ein Vorlagenbuch für berufliche Zwecke brauchen würden.¹⁴¹ Das zunehmende künstlerische Engagement der Leser beflügelte wiederum die professionellen *ukiyo*-Künstler, die mit ihren Werken immer neue Maßstäbe zu setzen versuchten und so selbst im Bereich der textorientierten Literatur Meisterwerke schufen, wie sie nur im besonderen kulturellen Klima des Kantō-Gebietes entstehen konnten.¹⁴²

4.2 Das Aufkommen der integralen Text/Bild-Literatur

Das Entstehen der ersten Allerleihefte in Japan ist das Produkt eines vielschichtigen, jedoch partiell sehr widersprüchlichen Syntheseprozesses. Von den bedeutendsten Vertretern der Unterhaltungsliteratur des Kantō-Gebietes

139 Vgl. *KSM* und *KTSM*.

140 *Hokusai manga*, Bd. 1: 7f.

141 Siehe *Hokusai manga*, Bd. 1: 310.

142 Die besondere Aufmachung einiger Werke, die – wie das Beispiel der *yomihon*, die im Gegensatz zu den Produkten aus dem Kamigata opulent ausgestattet waren, zeigt – ohne das Entstehen des *ukiyo*e nicht möglich gewesen wäre, führte dazu, daß einige Produkte so teuer veräußert wurden, daß sie vor allem über die weit verbreiteten Leihbuchhandlungen rezipiert werden mußten. Vgl. KOBAYASHI: *Edo ukiyo*e wo *yomu*: 66.

wurden in der Regel die sogenannten gemusterten Umschlagbücher (*kôzei byôshibon*)¹⁴³ als Vorläufer der Allerleihefte angeführt. Santô Kyôden erwähnt 1782, “daß die Bilderbücher aus dem Kamigata-Gebiet mit ihren gemusterten Umschlägen nach Edo gekommen seien” (*kôzei byôshi no kudari ehon ga kata e kitari*),¹⁴⁴ und sein Kollege Kyokutei Bakin schreibt hierzu 1834:

Die kleinformatigen Bildhefte, die Rotbücher genannt werden und eine Spezialität aus Edo sind, werden seit der Kyôhō-Periode [1716–36] hergestellt. Obwohl es [schon] von der Jôkyô- [1684–88] bzw. Genroku-Periode bis zur Kyôhō-Periode diese Hefte gegeben hatte, besaßen diese einen gemusterten Umschlag [*kôzei byôshi*] mit den Formen eines Mäanderbandes [*sayagata*] oder eines Schildpattmusters [*bishamon kikkô*] und waren ausschließlich kleinformatige Ausgaben von Bildrollen [*emakimono*] wie z. B. “Die Erzählung von Shuten Dôji” [*Shuten Dôji monogatari*] oder “Die Erzählung von Prinzessin Asagao” [i. e. das Sternbild Wega; *Asagao monogatari*] bzw. gedruckte Textbücher [*shôhon*] des Kinpira jôruri vom Puppenspieltheater Izumi tayû in Sakai-chô.¹⁴⁵

Die äußerst kritische Quellenlage verhindert jedoch eine genaue Bestimmung dessen, was als *kôzei byôshibon* tatsächlich erschienen war. Da *kôzei byôshi*, eine Papiertechnik, die ursprünglich in Kyôto entwickelt worden war, in den unterschiedlichsten Farben hergestellt wurden,¹⁴⁶ führten äußerliche Gemeinsamkeiten mit späteren Buchprodukten dazu, daß selbst in den einschlägigen bibliographischen Verzeichnissen keine verlässlichen Angaben zu einzelnen Werken zu finden sind. Der Hinweis Bakins auf die angebliche Thematik sowie die insgesamt acht bei *KNSN* angegebenen Titel lassen jedoch die Vermutung als berechtigt erscheinen, daß es sich bei den *kôzei byôshibon* möglicherweise um luxuriös aufgemachte, reich illustrierte Nachdrucke von *Nara ehon* mit Märchenthematik handelte,¹⁴⁷ die im Kamigata-Gebiet, bedingt durch die Dominanz der textlastigen Silbenhefte, nicht recht Fuß zu fassen

143 Die Bezeichnung *kôzei byôshi* geht zurück auf die von dem heian-zeitlichen Schriftgelehrten Fujiwara Yukinari (i. e. Kôzei) verwendeten Schmuckpapiere. Vgl. SUZUKI: *Edo no hon'ya*, Bd. 1: 59f.

144 SANTÔ: *Gozonji no shôbaimono*: 34.

145 KYOKUTEI: *Kinsei mono no hon: Edo sakusha burui*: 25.

146 Vgl. KOIKE: “Shônen bungaku no genryû to shite no kôzei byôshibon, akahon, kurohon, aohon”: 27.

147 Bei den wenigen erhaltenen Titeln handelt es sich zumeist um Werke, die bereits zuvor als *Nara ehon* hergestellt worden waren. Vgl. hierzu auch NAKANO: *Edo no hanpon*: 138.

vermochten, im Kantô-Gebiet jedoch aufgrund des beginnenden visuellen Zeitalters auf weit größere Resonanz stießen.¹⁴⁸ Während im Kamigata-Gebiet erst wieder Mitte des 18. Jahrhunderts *kôzei byôshibon* unter dem Einfluß rückimportierter illustrierter Hefte aus Edo gedruckt wurden, waren die *kôzei byôshi* im Kantô-Gebiet Vorbild für neue kostengünstigere Produkte.¹⁴⁹

Der Verleger Urokogataya Magobê 鱗形屋孫兵衛 übernahm die für die meisten *kôzei byôshi* verwendete Farbe Rot aufgrund ihrer glückverheißenden und schutzbringenden Konnotation¹⁵⁰ zur Steigerung des Kaufanreizes für seine ansonsten mit einem eher schlichten Umschlag versehenen neuen Buchprodukte und ließ durch die Hand des erfolgreichen Illustrators und *ukiyoe*-Begründers Hishikawa Moronobu die bildliche Darstellung der *kôzei byôshi* grundsätzlich revolutionieren.¹⁵¹ Moronobu kam das Verdienst zu, wohl als erster die für spätere *e'iri kyôgenbon* so typische Aufteilung in obere Text- und untere Bildspalte (vgl. Abb. 9) für literarische Werke einzuführen und so die durch die traditionelle Darstellungsweise bislang räumlich getrennten Elemente Text und Bild auf ein und dieselbe Seite zu bannen.¹⁵² Diese von Moronobu bereits in den frühen 1670er Jahren entwickelte Darstellungsform (vgl. Abb. 11) wurde rasch für weitere Produkte des Verlagshauses Urokoga-

148 Da bei der momentanen Quellenlage nicht eindeutig zu klären ist, welches Format die frühen *kôzei byôshibon* tatsächlich aufwiesen, legt Bakins Hinweis (*Enseki zasshi*: 436f.) auf frühe Versionen des Märchens vom Affen-Krabben-Krieg (*Saru kani kassen*) im *kôzei byôshibon*-Format zumindest die Vermutung nahe, daß es sich hierbei vor allem um kleinformatische (*kohon*) Produkte des Kamigata-Gebietes gehandelt haben dürfte. Somit wäre zwar das Kantô-Gebiet von einer frühen Darstellungsform des Kamigata maßgeblich stimuliert worden, doch konnten die *kôzei byôshibon* nur unter dem besonderen kulturellen Klima Edos zu einer rein visuellen Erzählform avancieren, die erst Jahrzehnte später wieder – dies erklärt auch die große zeitliche Diskrepanz zwischen den einzelnen Beispielen in NAKANO / HIDA (*Kinsei kodomo no ehon shû. Kamigatahen*, 1985) – ins Kamigata reimportiert werden mußte, um dort dann zur Unterhaltung einer weitgehend kindlichen Leserschaft zu dienen. Vgl. die allgemeinen Darstellungen in OKAMOTO (*Kodomo ehon no tanjô*, 1988) sowie zum daraus entstandenen Mythos des "Ost-West-Gefälles" Erwachsenenkultur (Kamigata) vs. Kinderkultur (Kantô) MIZUTANI: *Mizutani Futô chosaku shû*, Bd. 2: 23ff.

149 Vgl. die Darstellung bei KATÔ ("Shoki kusazôshi yomeirimono no fuhensei ni tsuite", 1992).

150 Vgl. SUZUKI: *Edo no hon'ya*, Bd. 1: 128f. und YAYOSHI: "Bakumatsu kusazôshi no shuppan": 107. Daher dürfte auch die große Popularität der zeitgenössischen *benie* und *tan'e* rühren.

151 Vgl. KOIKE: "Shônen bungaku no genryû to shite no kôzei byôshibon, akahon, kurohon, aohon": 29.

152 Vgl. KOIKE: *Akahon, kurohon, aohon ni tsuite*: 10.

taya nutzbar gemacht, so daß bei einigen sogenannten Kleinformatigen Rotbüchern (*akakohon* 赤小本), Winzigen Büchern (*mamehon* 豆本) und Winzigkleinen Büchern (*hinamamehon* 雛豆本),¹⁵³ die neben der vereinzelt wiedergabe bekannter Märchen vor allem als Spielzeuersatz auf die Aspekte Unterhaltung und Zeitvertreib ihrer Leser setzten, dieses Darstellungsmittel aufgegriffen wurde.¹⁵⁴ Doch erst mit dem Erscheinen mittelformatiger¹⁵⁵ Rotbücher (*akahon* 赤本) in den 1680er Jahren konnte sich die von Moronobu initiierte simultane Darstellung von Text und Bild als Charakteristikum einer neuen, nunmehr auf die verschiedensten Formen der Erzählung spezialisierten Text/Bild-Literatur (*kaiga bungaku*) etablieren und so den Grundstein für die visuelle Literatur des Kantô-Gebietes legen.



Abb. 11: Typische Aufteilung in Moronobus *Shinô ezukushi*
(Illustrierte Aufzählung von Bauern und Kriegern)
(*Hishikawa Moronobu ehon*: 56f.)

Mit den Allerleiheften trat nun eine neue Form des vornehmlich an eine erwachsene Leserschaft ausgerichteten Erzählens mit Text in Bild in Erscheinung, die in verschiedenen Formaten, angefangen von Rotbüchern (1680er Jahre–1744) über Grünbücher (*aohon/kibyôshi*; 1744–1806) bis hin zu Zusammengebundenen Heften (*gôkan*; 1806–88), die literarische Landschaft

153 *Akakohon* maßen meist 17 x 12 cm, *mamehon* hingegen nur 12 x 6 cm und *hinamamehon* waren dann meist noch etwas kleiner. Siehe NAKANO: *Edo no hanpon*: 60–65.

154 Vgl. die Beispiele in SUZUKI / KIMURA (*Kinsei kodomo no ehon shû*. *Edohen*, 1985).

155 Das sogenannte *chûbon*-Format maß durchschnittlich 19 x 13 cm.

des Zeitraums der 1680er bis 1880er Jahre dominierte.¹⁵⁶ Die starke Orientierung an den verschiedenen Trends und Geschmacksrichtungen hatte maßgeblichen Einfluß auf die äußere Gestaltung der Allerleihefte. Der Wandel von rot auf gelbgrün als Umschlagfarbe um die Mitte des 18. Jahrhunderts, der meist mit dem Preisanstieg der Farbe Zinnoberrot erklärt wird,¹⁵⁷ erfolgte sicherlich nicht zufällig zum gleichen Zeitpunkt, zu dem die Produktion der Karmesinrotbilder (vgl. Abschnitt 2.2) zugunsten attraktiverer Mehrfarbdrucke eingestellt werden mußte, und die plötzliche Entscheidung, voluminöse *gōkan* herauszubringen,¹⁵⁸ ist zweifelsohne nur vor dem Hintergrund der plötzlichen Konkurrenz narrativ komplexer Lesebücher (*yomihon*) durch die beiden um die Gunst der Leser wetteifernden Autoren Kyokutei Bakin und Santō Kyōden zu Beginn des 18. Jahrhunderts zu verstehen.¹⁵⁹ Und auch die Einführung großer illustrierter Titelaufkleber (*e daisen* 絵題簽) mit einer Darstellung der posierenden Protagonisten der Geschichte zu Beginn des 18. Jahrhunderts (vgl. Abb. 12)¹⁶⁰ – ein Phänomen, das bei Produkten des Kamigata-Gebietes eher die Ausnahme ist und einmal mehr von der starken Beeinflussung der zeitgenössischen Literatur des Kantō-Gebietes durch die vorherrschenden Unterhaltungsmedien zeugt¹⁶¹ – ist im Grunde genommen nichts weiter als eine Konzession an die neuesten Werbemaßnahmen im Kabuki-Theater, bei denen illustrierte Reklametafeln (*e kanban* 絵看板) mit den Publikumslieblichen direkt vor dem Eingang plazierte wurden.¹⁶²

156 Eine kritische Untersuchung des Phänomens "Allerleihefte" findet sich bei KÖHN ("Von Affen und Krabben", 2001).

157 Vgl. SUZUKI: "Kaisetsu" (*Kusazōshi*): 548.

158 Während *akahon* und *aohon* meist aus einer bis drei Einheiten zu jeweils fünf ganzseitig illustrierten Faltblatt bestanden, waren *gōkan* meist in größere Abschnitte (*hen*) unterteilt, die wiederum aus mehreren zusammengebundenen Einheiten zu je fünf Faltblatt bestanden.

159 Zu den Aspekten der Sättigung und Leserbindung vgl. KOIKE: *Akahon, kurohon, aohon ni tsuite*: 35.

160 Vgl. NAKANO: *Edo no hanpon*: 161–164.

161 Da sich das Einfrieren eines szenischen Höhepunkts im Kabuki (*mie* 見得), bei welcher der entsprechende Bühnendarsteller für einen kurzen Moment in einer bestimmten Pose verharrt, bei den damaligen Zuschauern größter Beliebtheit erfreute, war die Übernahme dieser Darstellungskonvention im Bereich der Printmedien ein geschickter Zug, um das Kabuki-Publikum als weiteren Leserkreis für die eigenen Produkte zu gewinnen.

162 AKAMA ("Edo kabuki no e kanban to Toriha no katsudō": 13f.) verweist interessanterweise darauf, daß die *ukiyo-e*-Maler der Torii-Schule neben dem Verfassen von *kusazōshi* auch maßgeblich an der Herstellung zeitgenössischer *e kanban* beteiligt waren, was die Übernahme dieser Techniken für die Herstellung der *e daisen* plausibel erscheinen läßt.

Abb. 12: Illustrierter Titelaufkleber von *Benisara Kakezara mukashi no monogatari* (Die alte Mär von Benisara und Kakezara)



5. Schlußbemerkung

Die in den vorangegangenen Abschnitten skizzierte Entwicklung der vormodernen japanischen Literatur, von den Anfängen ihrer Professionalisierung bis zum Aufkommen der die gesamte spätere Literaturproduktion dominierenden Allerleihefte, vermochte – trotz der gebotenen Kürze der Darstellung – einige neue Einblicke in eine bereits unzählige Male niedergeschriebene Geschichte der edo-zeitlichen Literatur zu geben. Wesentlich für das Verständnis der literarischen Erzeugnisse dieser Zeit war die aufgezeigte kulturelle Bipolarität der beiden Antipoden Kansai- und Kantô-Gebiet. Die Verlagerung des literarischen Zentrums von West- nach Ostjapan war nicht einfach nur eine regionale Veränderung innerhalb eines eindimensional beschreibbaren Entwicklungsprozesses, sondern Ausdruck eines grundlegenden Paradigmenwechsels auf kultureller Ebene. Obwohl die aufgezeigten Grundbedingungen für den Übergang vom illustrierten Text zur echten Bilderzählung in beiden Teilen des Landes gegeben waren, hatte sich die später zum Wahrzeichen der Edo-Literatur avancierende integrale Text/Bild-Literatur nur im Kantô-Gebiet herausbilden können. Die zentrale Rolle, die den beiden Massenunterhaltungsmedien Kabuki- und Puppentheater, begünstigt durch die besondere demographische Struktur Edos, für die Entwicklung einer vormodernen visu-

ellen Kultur mit ganz spezifischen Angebots- und Nachfragestrukturen zukam, war in bisherigen Arbeiten aus den Reihen der Nationalliteratur völlig vernachlässigt worden. Daß sich die Darstellungsweisen der *kôzei byôshibon*, der *ukiyoe* oder der *e'iri kyôgenbon* und der *jôruri ezukushi* nur im Kantô-Gebiet durchsetzen konnten, lag somit weniger an dem gerne als Erklärungsmodell dienenden, plakativen Gefälle zwischen "Erwachsenenkultur" (Kansai) und "Kinderkultur" (Kantô), als vielmehr an den trendbildenden Kräften einer neuen vormodernen Populärkultur, die sich in Abgrenzung zur eher textorientierten Kultur des Kansai-Gebietes bereits lange vor der viel zitierten Ostverlagerung des kulturell-literarischen Lebens (*bun'un tôzen*) im Großraum Edo herausgebildet hatte und deren interdisziplinäre Erforschung nun das wohl dringlichste Desiderat einer modernen Erforschung des edo-zeitlichen Literaturbetriebes darstellen dürfte.

Literaturverzeichnis

Abkürzungen und Reihen

- KKKZ *Kokubungaku kaishaku to kyôzai no kenkyû* 国文学解釈と教材の研究, Gakutôsha.
- KNSN *Kaitei Nihon shôsetsu shomoku nenpyô* 改訂日本小説書目年表 (Shoshi shomoku shirîzu 書誌書目シリーズ 6), Yumani Shobô 1977.
- KSM *Kokusho sômokuroku* 国書総目録, 8 Bde. u. 1 Indexband, Iwanami Shoten 1963–76.
- KTSM *Kotenseki sôgô mokuroku* 古典籍総合目録, 2 Bde. u. 1 Indexband, Iwanami Shoten 1990.
- NKBZ *Nihon koten bungaku zenshû* 日本古典文学全集, 51 Bde., Shôgakukan 1970–76.
- TTZS *Tenri toshokan zenpon sôsho. Washo no bu* 天理図書館善本叢書. 和書之部, 80 Bde., Yagi Shoten 1971–86.

Primärliteratur

- Benizara Kakezara mukashi no monogatari* 紅皿關皿昔物語, YAMAMOTO SHIGEHARU 山本重春 (Verf. / Illustr.), Edo: Yamamoto Kuzaemon 1758.
- Enseki zasshi* 燕石雑誌, KYOKUTEI BAKIN 曲亭馬琴 (Verf.), *Nihon zuihitsu taisei. Dai niki* 日本隨筆大成. 第二期, Bd. 19, Yoshikawa Kôbunkan 1975.
- Gozonji no shôbaimono* 御存商売物, SANTÔ KYÔDEN 山東京伝 (Verf. / Illustr.), *Santô Kyôden shû* 山東京伝集, Bd. 3, Honpô Shoseki 1989.
- Hokusai manga* 北齋漫画, 3 Bde., KATSUSHIKA HOKUSAI 葛飾北齋 (Verf. / Illustr.), Iwasaki Bijutsusha 1993 (Faksimile von 1814–78).
- Ikedori youchi* いけどりようち, *TTZS*, Bd. 9, 1972 (Faksimile von 1643).
- Ima Genji utsubobune* 今源氏空船, NISHIZAWA IPPÛ 西沢一風 (Verf. / Illustr.), Kyôto: Kikuya Chôhê 1716.
- Kanaoka ga fude* 金岡筆, *Honkoku e'iri kyôgenbon shû* 翻刻絵入狂言本集, Bd. 1 (Kinsei bungei sôkan 近世文芸叢刊, Bd. 3), Ôsaka: Han'an Noma Kôshin Sensei Kakô Kinenkai 1973.
- Keisei mikaerizakura* けいせい見廻桜, *E'iri kyôgenbon shû* 絵入狂言本集 (Waseda daigaku zô: Shiryô ein sôsho kokushohen 早稲田大学蔵: 資料影印叢書国書篇, Bd. 25), Waseda Daigaku Shuppanbu 1989 (Faksimile von 1729).
- Kinpira saitan no hokku* 金平歳旦発句, IZUMI TAYÛ 和泉太夫 u. TORII KIYONOBU 鳥居清信 (Verf. / Illustr.), Edo: o. A. 1698.
- Kinsei mono no hon. Edo sakusha burui* 近世物の本. 江戸作者部類, KYOKUTEI BAKIN 曲亭馬琴 (Verf.), Yagi Shoten 1988 (Faksimile von 1834).
- Kiyû shôran* 嬉遊笑覧, KITAMURA INTEI 喜多村筠庭 (Verf.), *Nihon zuihitsu taisei* 日本隨筆大成, Sonderband 2, Yoshikawa Kôbunkan 1979.
- Koji ruien* 古事類苑, Bde. 37–39, Koji Ruien Kankôkai, 1931–35 (Nachdruck von 1901).
- Kôshoku daikagura* 好色大神楽, MASUDA ENSUI 益田円錐 (Verf.), *TTZS*, Bd. 25, 1974 (Faksimile von 1688).
- Mata yakinaosu Hachikatsugihime. Kusazôshi kojitsuke nendaiki* 又焼直鉢冠姫. 稗史億説年代記, SHIKITEI SANBA 式亭三馬 (Verf. / Illustr.), *Kindai Nihon bungaku taikei* 近代日本文学大系, Bd. 12, 1951 (Faksimile von 1802).
- Nihon shoki* 日本書紀, *NKBT*, Bde. 67–68, 1965.
- Sanze Dôjôji* 三世道成寺, MIYASAKI DENKICHI 宮崎伝吉 (Verf. / Illustr.), *E'iri kyôgenbon shû* 絵入狂言本集 (Waseda daigaku zô. Shiryô ein sôsho kokushohen 早稲田大学蔵. 資料影印叢書国書篇, Bd. 25), Waseda Daigaku Shuppanbu 1989 (Faksimile von 1701).

- Shinô ezukushi* 侍農絵づくし, HISHIKAWA MORONOBU 菱川師宣 (Verf. / Illustr.), *Hishikawa Moronobu ehon* 菱川師宣絵本 (Iwasaki bunko kichôbon sôkan 岩崎文庫貴重本叢刊, Bd. 5), Kichôbon Kankôkai 1974 (Faksimile von 1680).
- Tanba Yosaku muken no kane* 丹波与作無間鐘, TADA NANREI 多田南嶺 (Verf. / Illustr.), Kyôto: Hachimonjiya 1739.
- Ukiyo oyajikataki* 浮世親仁形気, EJIMA KISEKI 江島其碩 (Verf.), *NKBZ*, Bd. 37, 1971.
- Yaoya Oshichi koi no hizakura* 八百屋お七恋緋桜, *Tsujimachi bunko. Jôruri ezukushi shû* 辻町文庫. 浄瑠璃絵尽集 (Bunraku shiryô sôsho 文楽資料叢書, Bd. 2), Ôsaka: Kokuritsu Bunraku Gekijô 1989.

Sekundärliteratur

- AKAMA RYÔ 赤間亮: “Edo kabuki no e kanban to Toriha no katsudô 江戸歌舞伎の絵看板と鳥居派の活動”, *Kabuki kenkyû to hiyô* 歌舞伎研究と批評, Bd. 14 (1994): 3–15.
- DERS.: “Kabuki no shuppanbutsu wo yomu 歌舞伎の出版物を読む”, *Edo bungaku* 江戸文学, Bd. 15 (1996): 99–123.
- ASANO SANPEI 浅野三平: *Kinsei chûki shôsetsu no kenkyû* 近世中期小説の研究, Ôfûsha 1975.
- CHIKAIISHI YASUAKI 近石泰秋: *Ayatsuri jôruri no kenkyû. Sono gikyoku kôsei ni tsuite* 掬浄瑠璃の研究. その戯曲構成について, Kazama Shobô 1961.
- FUJISHIMA HIDETAKA 藤島秀隆: *Chûsei setsuwa. Monogatari no kenkyû* 中世説話. 物語の研究, Ôfûsha 1986.
- HASEGAWA TSUYOSHI 長谷川強: *Ukiyozôshi shinkô* 浮世草子新考, Kyûko Shoin 1991.
- HATTORI YUKIO 服部幸雄: *Edo kabuki bunka ron* 江戸歌舞伎文化論, Heibonsha 2003.
- HERRING, ANN: *Edo jidô tosho e no izanai* 江戸児童図書へのいざない, Kumon Shuppan 1988.
- HIGUCHI NIYÔ 樋口二葉 [i. e. HISASHI 久]: *Ukiyoe to hanga no kenkyû* 浮世絵と板画の研究 (Nihon shoshigaku taikai 日本書誌学大系, Bd. 35), Seishôdô Shoten 1983.
- ICHIKO NATSUSO 市古夏生: “E’iribon no jidai. ‘E’iri...’ no ryûkô 絵入本の時代「絵入り〜」の流行”, *KKKZ*, 41.4 (März, 1996): 100–105.

- DERS.: “Kanazôshi to shuppan shoshi. Sakusha wo kaneru hon’ya, zôhansha 仮名草子と出版書肆. 作者を兼ねる本屋・蔵板者“, *KKKZ*, 42.11 (Sept., 1997): 64–68.
- DERS.: *Kinsei shoki bungaku to shuppan bunka* 近世初期文学と出版文化 (*Kinsei bungaku kenkyû sôsho* 近世文学研究叢書 8), Wakakusa Shobô 1998.
- ISHIKO JUN 石子順: *Nihon manga shi* 日本漫画史 (*Gendai kyôyô bunko* 現代教養文庫 1210), Shakai Shisôsha 1988 (Erstdruck 1979).
- KAMITANI KATSUHIRO 神谷勝広: “Ukiyozôshi no sashie. Yôshiki no hensen to mondaiten 浮世草子の挿絵. 様式の変遷と問題点”, *Kinsei bungei* 近世文藝, Bd. 50 (1989): 10–20.
- KATÔ YASUKO 加藤康子: “Shoki kusazôshi yomeirimono no fuhensei ni tsuite 初期草双紙嫁入物の普遍性について”, KOIKE MASATANE 小池正胤 u. SÔ NO KAI 叢の会 (Hg.): *Kurohon, aohon no kenkyû to yôgo sakuin* 黒本・青本の研究と用語索引, Kokusho Kankôkai 1992: 9–22.
- KAWADA HISANAGA 川田久長: *Kappan insatsu shi* 活版印刷史, Insatsu Gakkai Shuppanbu 1981.
- KIMIYA YASUHIKO 木宮泰彦: *Nihon koinatsu bunka shi* 日本古印刷文化史, Fuzanbô 1932.
- KISHI FUMIKAZU 岸文和: *Edo no enkinhō. Ukie no shikaku* 江戸の遠近法. 浮絵の視覚, Keisô Shobô 1994.
- KOBAYASHI TADASHI 小林忠: *Edo ukiyoe wo yomu* 江戸浮世絵を読む (*Chikuma shinsho* ちくま新書 343), Chikuma Shobô 2002.
- KOBAYASHI ZENPACHI 小林善八: *Nihon shuppan bunka shi* 日本出版文化史 (*Nihon shoshigaku taikai* 日本書誌学大系 1), Seishôdô Shoten 1978 (Erstdruck 1938).
- KÖHN, STEPHAN: “Von Affen und Krabben. Zur Charakterisierung literarischer Genres der Edo-Zeit anhand der Geschichte *Saru kani kassen*”, *Japonica Humboldtiana*, Bd. 5 (2001): 125–160.
- DERS.: “*Berichte über Gesehenes und Gehörtes aus der Ansei-Zeit*” (*Ansei kemmonshi*). *Kanagaki Robuns (1829–1894) Bericht über das große Ansei-Erdbeben 1855 als Repräsentant des Genres der “Katastrophendarstellungen*” (*Bunken*, Bd. 7, I + II), Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2002.
- DERS.: “Edo bungaku kara mita gendai manga no genryû. Gôkan ‘Onikojima homare no adauchi’ wo rei ni 江戸文学からみた現代マンガの源流. 合巻『鬼児島名誉仇討』を例に”, JAQUELINE BERNDT (Hg.): *Man Bi Ken* マン美研. *Towards an Aesthetics of Comics*, Kyôto: Daigo Shobô 2002: 24–52.
- DERS.: “Tradition und visuelle Narrativität in Japan. Von den Anfängen des Erzählens mit Text und Bild”, *Japonica Humboldtiana*, Bd. 7 (2003): 55–92.

- DERS. u. MARTINA SCHÖNBEIN: “Dem Story-manga auf der Spur. Potentielle Prototypen des modernen japanischen Comics in der Text/Bild-Tradition der Edo-Zeit”, *Japonica Humboldtiana*, Bd. 4 (2000): 21–58.
- KOIKE TÔGORÔ 小池籐五郎: “Shônen bungaku no genryû to shite no kôzei byôshibon, akahon, kurohon, aohon 少年文学の源流としての行成表紙本・赤本・黒本・青本”, *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学, 30.10 (Okt., 1953; Lfd. Nr. 354): 25–33.
- DERS.: *Akahon, kurohon, aohon ni tsuite* 赤本・黒本・青本について (Bunka kôza shirîzu 文化講座シリーズ, Bd. 7), Dai Tôkyô Kinen Bunko 1961.
- KOMATSU SAKYÔ 小松左京 u. TAKASHINA SHÛJI 高階秀爾: *E no kotoba* 絵の言葉 (Kôdansha gakujutsu bunko 講談社学術文庫 74), Kôdansha 2002 (Erstdruck 1976).
- KONTA YÔZÔ 今田洋三 u. a.: “Kinsei no shuppan 近世の出版”, *Bungaku* 文学, Bd. 49 (Nov., 1981): 1–31.
- KORNICKI, PETER F.: *The Book in Japan. A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century* (Handbuch der Orientalistik; Abt. 5: Japan, Bd. 7), Leiden u. a.: Brill 1998.
- KUROKI KANZÔ 黒木勘蔵: *Jôruri shi* 浄瑠璃史, Hongô Shuppansha 1981 (Nachdruck von 1943).
- LANE, RICHARD: “The Beginnings of the Modern Japanese Novel. *Kanazôshi*, 1600–1682”, *HJAS*, Bd. 20 (1957): 644–701.
- MARUYAMA YASUNARI 丸山雍成: *Jôhô to kôtsû* 情報と交通 (Nihon no kinsei 日本の近世, Bd. 6), Chûô Kôronsha 1992.
- MATSUDAIRA SUSUMU 松平進: *Kamigata ukiyoe no saihakken* 上方浮世絵の再発見, Kôdansha 1999.
- MAY, EKKEHARD: *Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur in der späten Edo-Zeit (1750–1868). Rahmenbedingungen und Entwicklungstendenzen der erzählenden Prosa im Zeitalter ihrer ersten Vermarktung*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1983.
- MIRZOEFF, NICHOLAS: *An Introduction to Visual Culture*, London, New York: Routledge 1999.
- MIYAO SHIGE(W)O 宮尾しげを (Hg.): *Nihon no giga. Rekishi to fûzoku* 日本の戯画. 歴史と風俗, Daiichi Hôki Shuppan 1967.
- MIZUTANI FUTÔ 水谷不倒: *Shinsen Retsudentai shôsetsu shi* 新撰列伝体小説史, Shun'yôdô 1929.
- DERS.: *Mizutani Futô chosaku shû* 水谷不倒著作集, Bde. 2 u. 5, Chûô Kôronsha 1973.

- DERS.: *E'iri jôruri shi* 絵入浄瑠璃史 (Kinsei bungei kenkyû sôsho. Dai niki geinôhen 22: Jôruri 2 近世文芸研究叢書. 第二期芸能篇 22: 浄瑠璃2), Kuresu Shuppan 1997 (Nachdruck von 1916).
- DERS. u. Tsubouchi Shôyô 坪内逍遙: *Kinsei retsudentai shôsetsu shi* 近世列伝体小説史, Shun'yôdô 1897.
- Munemasa Isoo 宗政五十緒: “Kanazôshi kara ukiyozôshi e 仮名草子から浮世草子へ”, *KKTK*, 34.11 (Okt., 1969; Lfd. Nr. 182): 26–35.
- DERS.: “Kyôto no hon'yasan 京都の本屋さん”, *KKKZ*, 42.11 (Sept., 1997): 94–97.
- MURAKAMI MANABU 村上学: “Tanrokubon no sôshutsu 丹緑本の創出”, *KKKZ*, 41.4 (März, 1996): 95–98.
- MURAKAMI TOMOHIKO 村上知彦: *Manga kaitai shinsho. Tezuka Osamu no inai hibi no tame ni* まんが解体新書. 手塚治虫のいない日々のために (PCC buk-kusu ブックス), Seikyûsha 1998.
- NAGATA KEIKO 永田桂子: *Ehonkan, gangukan no henshen* 絵本観・玩具観の変遷, Kôbundô 1987.
- NAGATOMO CHIYOJI 長友千代治: “Edo jidai shomin no dokusho 江戸時代庶民の読書”, *Bungaku*, Bd. 45 (Sept., 1977): 99–109.
- DERS.: “Hon'ya no kashihon, kashihon'ya no shuppan 本屋の貸本, 貸本屋の出版”, *Bungaku*, Bd. 49 (Nov., 1981): 83–94.
- DERS.: *Kinsei kashihon'ya no kenkyû* 近世貸本屋の研究, Tôkyôdô Shuppan 1982.
- NAKAJIMA TAKASHI 中嶋隆: *Saikaku to Genroku media. Sono senryaku to tenkai* 西鶴と元禄メディア. その戦略と展開 (NHK buk-kusu ブックス 718), Nihon Hôsô Shuppan Kyôkai 1994.
- DERS.: “Hanpon jidai no 'shahon' to wa nani ka 板本時代の「写本」とは何か”, *KKKZ*, 42.11 (Sept., 1997): 49–53.
- NAKAMURA KIYOZÔ 中村喜代三: *Kinsei shuppanhō no kenkyū* 近世出版法の研究, Nihon Gakujutsu Shinkôkai 1972.
- NAKANO MITSUTOSHI 中野三敏: “Kamigata kodomo ehon no gaikan 上方子ども絵本の概観”, DERS. u. HIDA KÔZÔ 肥田皓三 (Hg.): *Kinsei kodomo no ehon shû. Kamigatahen* 近世子どもの絵本集. 上方篇, Iwanami Shoten 1985: 494–503.
- DERS. u. HIDA KÔZÔ 肥田皓三 (Hg.): *Kinsei kodomo no ehon shû. Kamigatahen* 近世子どもの絵本集. 上方篇, Iwanami Shoten 1985.
- NATSUME FUSANOSUKE 夏目房之介: “Kibyôshi wo manga kara miru 黄表紙をマンガから見る”, TANAHASHI MASAHIRO 棚橋正博 (Hg.): *Edo gesaku sôshi* 江戸戯作草紙, Shôgakukan 2000: 195–205.

- NODA HISAO 野田壽雄: *Nihon kinsei shōsetsu shi. Kanazōshihen* 日本近世小説史. 仮名草子編, Benseisha 1986.
- OGATA TSUTOMU 尾形侑 u. a.: “Kinsei no shuppan 近世の出版”, *Bungaku*, Bd. 49 (Nov., 1981): 1–31.
- OKAMOTO MASARU 岡本勝: *Kodomo ehon no tanjō* 子ども絵本の誕生, Kōbunkan 1988.
- OKANO TAKEO 岡野他家夫: *Nihon shuppan bunka shi* 日本出版文化史, Hara Shobō 1981 (Reprint von 1959).
- ONO TADASHIGE 小野忠重: *Hon no bijutsu. Nara ehon kara kusazōshi made* 本の美術. 奈良絵本から草双紙まで, Kawade Shobō Shinsha 1978.
- SATŌ YUKIKO 佐藤至子: *Edo no e'iri shōsetsu. Gōkan no sekai* 江戸の絵入小説. 合巻の世界, Perikansha 2001.
- SCHMIDT, RICHARD: *Theorie der Leihbücherei. Ihr Wesen, ihre Geschichte, ihre Gestalt*, Dortmund-Marten: Wilhelm Vosskamp 1954.
- SCHMIDT, STEFFI: *Ostasiatische Holzschnitte I*, Berlin: Gebr. Mann Verlag²1980 (1976).
- SCHÖNBEIN, MARTINA: “Illustrierte Texte des kabuki-Theaters”, HILARIA GÖSSMANN u. ANDREAS MRUGALLA (Hg.): *11. Deutschsprachiger Japanologentag in Trier 1999*, Bd. 2, Münster, Hamburg, London: Lit-Verlag 2001: 163–175.
- SEKINE MASANAO 関根正直: *Shōsetsu shikō* 小説史稿 (Kinsei bungei kenkyū sōsho. Dai ikki bungakuhen 1: Tsūshi 1 近世文芸研究叢書. 第一期文学篇 1: 通史 1), Kuresu Shuppan 1994 (Nachdruck von 1890).
- SHIBUI KIYOSHI 渋井清: “Saikakubon no sashie 西鶴本の挿画”, *KKTK*, 18.1 (Jan., 1963; Lfd. Nr. 200): 49–53.
- SHIGETOMO KI 重友毅: *Ukiyozōshi ni tsuite* 浮世草子について (Bunka kōza shirīzu 文化講座シリーズ, Bd. 2), Dai Tōkyō Kinen Bunko 1961.
- DERS.: *Kinsei bungaku shi no shomondai* 近世文学史の諸問題, Meiji Shoin 1963.
- SHIMOMISE SHIZUICHI 下店静市: *Shimomise Shizuichi chosaku shū* 下店静市著作集, Bde. 3 u. 4, Kōdansha 1985.
- SHIRAKURA YOSHIHIKO 白倉敬彦 u. a.: *Ukiyoe shunga wo yomu* 浮世絵春画を読む (Chūhō sōsho 中公叢書), 2 Bde., Chūhō Kōron Shinsha 2000.
- SUWA HARUO 諏訪春雄: “Tsutaya Jūsaburō no kisetsu 蔦屋重三郎の季節 (1)”, *Bungaku*, Bd. 49 (Nov., 1981): 31–42.
- DERS.: “Tsutaya Jūsaburō no kisetsu 蔦屋重三郎の季節 (2)”, *Bungaku*, Bd. 49 (Dez., 1981): 31–42.
- SUZUKI JŪZŌ 鈴木重三: “Kaisetsu 解説”, Tōyō Bunko 東洋文庫 (Hg.): *Kusazōshi* 草双紙 (Iwasaki bunko kichōbon sōkan 岩崎文庫貴重本叢刊, Bd. 6: Kinseihen 近世編), Kichōbon Kankōkai 1974: 543–553.

- DERS.: *Ehon to ukiyo. Edo shuppan bunka no kôsetsu* 絵本と浮世絵. 江戸出版文化の考察, Bijutsu Shuppansha 1979.
- DERS. u. KIMURA YAEKO 木村八重子 (Hg.): *Kinsei kodomo no ehon shû. Edohen* 近世子どもの絵本集. 江戸篇, Iwanami Shoten 1985.
- SUZUKI TOSHIO 鈴木敏夫: *Edo no hon'ya* 江戸の本屋 (Chûkô shinsho 中公新書 568 u. 571), 2 Bde., Chûô Kôronsha 1980.
- SUZUKI TOSHIYA 鈴木敏也: *Nihon shôsetsu no tenkai* 日本小説の展開 (Iwanami kôza: Nihon bungaku 岩波講座日本文学), 2 Bde., Iwanami Shoten 1931.
- TANAHASHI MASAHIRO 棚橋正博 (Hg.): *Edo gesaku sôshi* 江戸戯作草紙, Shôgakukan 2000.
- TANAKA SHIN 田中伸: *Kanazôshi no kenkyû* 仮名草子の研究, Ôfûsha 1974.
- TANAKA YÛKO 田中優子: “Kibyôshi to manga 黄表紙と漫画”, *Nihon no bigaku* 日本の美学, Bd. 30 (2000): 30–41.
- TERUOKA YASUTAKA 暉峻康隆: “Kanazôshi 仮名草子”, *Nihon bungaku shi* 日本文学史, Bd. 10, Iwanami Shoten 1959: 3–44.
- TORIGOE BUNZÔ 鳥越文蔵: *Genroku kabuki kô* 元禄歌舞伎攷, Yagi Shoten 1991.
- TSUCHIDA MAMORU 土田衛: “Kamigata kabuki zenki ezukushi kô 上方歌舞伎前期絵尽攷”, *Ehime daigaku hôbungakubu ronshû bungakukahen* 愛媛大学法文学部論集文学科編, Bd. 2 (1970): 1–29.
- WADA TSUNASHIRÔ 和田維四郎: *Sagabon kô* 嵯峨本考 (Kinsei bungei kenkyû sôsho. Dai ikki bungakuhen 9: Ippan 2 近世文芸研究叢書. 第一期文学編 9: 一般 2), Kuresu Shuppan 1995 (Nachdruck von 1916).
- YANAGIHARA REIKO 柳原玲子: “E'iri kyôgenbon no ichigimon 絵入狂言本の一疑問”, *Kokugo kokubun* 国語国文, 25.7 (Juli, 1956; Lfd. Nr. 263): 14–26.
- YAYOSHI MITSUNAGA 彌吉光長: “Bakumatsu kusazôshi no shuppan 幕末草双紙の出版”, *Bungaku*, Bd. 49 (Dez., 1981): 105–118.
- DERS.: *Edo machibugyô to hon'ya nakama* 江戸町奉行と本屋仲間 (Shoshi shomoku shirîzu 書誌書目シリーズ 26: Mikan shiryô ni yoru Nihon shuppan bunka 未刊資料による日本出版文化, Bd. 3), Yumani Shobô 1988.
- DERS.: *Ôsaka no hon'ya to tôhon no yunyû* 大坂の本屋と唐本の輸入 (Shoshi shomoku shirîzu 書誌書目シリーズ 26: Mikan shiryô ni yoru Nihon shuppan bunka 未刊資料による日本出版文化, Bd. 2), Yumani Shobô 1988.
- DERS.: *Shuppan no kigen to Kyôto no hon'ya* 出版の起源と京都の本屋 (Shoshi shomoku shirîzu 書誌書目シリーズ 26: Mikan shiryô ni yoru Nihon shuppan bunka 未刊資料による日本出版文化, Bd. 1), Yumani Shobô 1988.
- YOKOYAMA KUNIHARU 横山邦治: *Yomihon no kenkyû. Edo to kamigata to* 読本の研究. 江戸と上方と, Kazama Shobô 1975.

- YOSHIDA SUMIO 吉田澄夫: “Hachimonjiyabon ni tsuite 八文字屋本について”, *Kokugo to kokubungaku*, 4.11 (Sept., 1927; Lfd. Nr. 41): 85–96.
- YOSHIDA TERUJI 吉田暎二: *Ukiyoe no chishiki* 浮世絵の知識, Ryokuen Shobô 1963.
- YOSHIHARA KEN'ICHIRO 吉原健一郎: *Rakusho to iu media. Edo minshû no okori to yûmoa* 落書というメディア. 江戸民衆の怒りとユーモア (Edo Tôkyô raiburari 江戸東京ライブラリー 7), Kyôiku Shuppan 1999.
- YUMOTO KÔICHI 湯本豪一: *Edo mangahon no sekai* 江戸漫画本の世界, Kinokuniya Shoten 1997.