



LUDWIG-
MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT
MÜNCHEN

DISSERTATIONEN DER LMU



70

KEVIN SCHUMACHER-SHOJI

Illustrating Sōseki: Bild-Text-Verhältnisse, Motive und Netzwerke in Bewegung

Transregionale Momente in der japanischen Kunst und
Literatur des Fin de Siècle

Illustrating Sōseki: Bild-Text-Verhältnisse,
Motive und Netzwerke in Bewegung

Transregionale Momente in der japanischen Kunst und Literatur
des Fin de Siècle

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Kevin Schumacher-Shoji
aus Lebach
2026

Erstgutachterin: Prof. Dr. Evelyn Schulz
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Andrea Germer
Drittgutachter: Prof. Dr. Klaus Vollmer
Datum der mündlichen Prüfung: 5.5.2023

Kevin Schumacher-Shoji

Illustrating Sōseki: Bild-Text-Verhältnisse, Motive und Netzwerke in Bewegung
Transregionale Momente in der japanischen Kunst und Literatur des Fin de Siècle

Dissertationen der LMU München

Band 70

Illustrating Sōseki: Bild-Text-Verhältnisse, Motive und Netzwerke in Bewegung

Transregionale Momente in der japanischen
Kunst und Literatur des Fin de Siècle

von

Kevin Schumacher-Shoji



Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Text © Kevin Schumacher-Shoji 2026

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter Creative Commons Licence BY 4.0. (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Abbildungen unterliegen eigenen Lizenzen, die jeweils dem angegebenen Nachweis entsprechend für die vorliegende Veröffentlichung geklärt und für jegliche Nachnutzungen gesondert zu berücksichtigen sind 「図版使用不可」.

Erstveröffentlichung 2026

Zugleich Dissertation der LMU München 2023

Diese Dissertation wurde mit *summa cum laude* bewertet und mit dem Dissertationspreis der Fakultät für Kulturwissenschaften ausgezeichnet.

Die Namens- und Titelangabe auf Japanisch wird wie folgt empfohlen:

シューマツハ庄司ケヴィン(2026)漱石を描く:世紀末背景(1880~1919)
の夏目漱石の作品における絵文交流関係について

Druck und Vertrieb im Auftrag der Autoren und Autorinnen:
Buchschmiede von Dataform Media GmbH, Julius-Raab-Straße 8
2203 Großbeersdorf, Österreich

Kontaktadresse nach EU-Produktsicherheitsverordnung:
info@buchschmiede.at



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-325689>

<https://doi.org/10.5282/edoc.32568>

ISBN 978-3-99165-215-1

Danksagung

Danken möchte ich allen, die mich bei diesem langjährigen Projekt in vielfältiger Weise unterstützt haben. Mein von Herzen kommender Dank gilt Frau Professorin Dr. Evelyn Schulz. Sie hat das vorliegende Promotionsprojekt mit einer wertschätzenden und umfassenden Betreuung vorangetrieben und mich während meiner gesamten wissenschaftlichen Ausbildung an der Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU) stets leidenschaftlich, konstruktiv und inspirierend unterstützt. Ebenso gilt mein großer Dank Frau Professorin Dr. Andrea Germer von der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, die sich freundlicherweise bereiterklärt hat, als Zweitgutachterin zu fungieren und mich bei diesem Projekt zu begleiten. Des Weiteren möchte ich auch Herrn Professor Dr. Klaus Vollmer vom Japan-Zentrum danken – für sein reges Interesse an meinen Projekten und die damit einhergehende Unterstützung. Erwähnen möchte ich neben dem Japan-Zentrum und seinem Kollegium das Institut für Kunstgeschichte der LMU, an dem ich viele anregende Kurse besuchen und einen zweiten Masterabschluss erwerben durfte. Nicht zuletzt danke ich der Bayerischen Staatsbibliothek, insbesondere der Orient- und Asienabteilung und ihrem Leiter Dr. Thomas Tabery, an der ich nach Abgabe der Dissertationsschrift und während der Überarbeitungsphase ein Ausstellungsprojekt zum japanischen Farbholzschnitt co-kuratieren durfte, von dem ich sowohl fachlich als auch kollegial sehr profitieren konnte.

Besonderen Dank spreche ich darüber hinaus den Institutionen in Japan aus, die mir während meines Forschungsaufenthaltes am Deutschen Institut für Japanstudien in den Jahren 2019 und 2020 Zugang zu ihren Archiven, Bibliotheken und Sammlungen gewährt haben. Namentlich hervorheben möchte ich das Kunstmuseum der Stadt Kagoshima und die Tōhoku-Universitätsbibliothek, die die Natsume Sōseki-Bibliothek beherbergt. Nicht vergessen werden dürfen in diesem Zusammenhang die Inhaberinnen und Inhaber von Rechten sowie Institutionen, die einen großen Teil des Bildmaterials für die Veröffentlichung (kostenfrei) zur Verfügung gestellt haben – vielen Dank!

Der Förderung durch die Studienstiftung des deutschen Volkes (2019–2022) und durch das Deutsche Institut für Japanstudien in Tōkyō (2019–2020) habe ich die finanziellen Mittel, die Forschungsstrukturen und die darüberhinausgehenden Netzwerke zum Durchführen dieses Dissertationsprojektes zu verdanken, ohne die das Projekt so nicht möglich gewesen wäre.

Ich freue mich außerdem sehr, dass die vorliegende Arbeit auf Vorschlag meiner Betreuerin den Dissertationspreis der Fakultät für Kulturwissenschaften der LMU 2023 erhalten hat – ein wunderbarer Abschluss, den ich mir im Jahr 2010 bei der Immatrikulation an meiner jetzigen Alma Mater nicht hätte vorstellen können.

Namentlich möchte ich Philipp Engel, Hirotaka Ishii, Stefanie Maja Kinder, Nicole McLain, Sophia Pritscher sowie Akinori Shōji für den Austausch, das kritische Lesen, die Kommentare und die stete Unterstützung – fachlich wie menschlich – während dieses Projektes danken. Ebenso Kirstin de Boer und Jasmin Krafft für das aufmerksame

Lektorat sowie dem Team der Universitätsbibliothek der LMU für die geduldige und professionelle Setzung und Veröffentlichung der Dissertationsschrift.

Ich bin überaus dankbar für das Verständnis und die bedingungslose Unterstützung meiner Familie und meines Freundeskreises, die mich auf diesem Weg begleitet und ihn überhaupt erst möglich gemacht haben. Ihnen gilt mein ganz besonderer Dank – ebenso in Gedanken denjenigen, die diesen Weg nicht mehr bis zum Abschluss mitgehen konnten.

München, Dezember 2025

Kevin Schumacher-Shoji

ARS LONGA, VITA BREVIS

meiner deutschen und japanischen Familie gewidmet

Inhalt

1	<i>Illustrating Sōseki</i> : Das Werk Natsume Sōsekis im Kontext von Bild-Text-Verhältnissen – ein Abriss mit Diskurs- und Forschungslage.....	1
1.1	Bild-Text-Verhältnisse und ihre Zirkulation	8
1.2	Diskurs- und Forschungslage.....	13
1.3	Quellen(lage), Vorgehen und Methodik	19
2	Sōsekis Kunstverständnis und das visuelle Umfeld der Meiji-Zeit	25
2.1	Kunst- und Literaturdebatten sowie Motive der Zeit: eine kurze historische Verortung.....	27
2.1.1	Stimmen der Zeit: Theorie und Debatte am Beispiel des Akts	29
2.1.1.1	<i>Rafu</i> 『裸婦』 („Weiblicher Akt“, um 1880) und <i>Floréal</i> (1886).....	35
2.1.1.2	<i>Le Lever</i> (1893) und <i>Sagesse, Sensation, Sentiment</i> (<i>Etude de femmes nues</i> , 1897)	38
2.1.1.3	Natsume Sōsekis Aktdarstellungen auf Bildpostkarten	42
2.1.2	Exkurs: Topoi und Motive in Bewegung	45
2.1.3	Vergangenheit als visueller Topos, <i>medievalism</i> und das Motiv des Ritters.....	48
2.2	Sōsekis Aufenthalt in London (1900–1902).....	53
2.3	Exkurs: <i>Bungakuron</i> 『文学論』 („Die Theorie der Literatur“, 1907)	58
2.4	Medienabriss zu den Erstveröffentlichungen Sōsekis	61
2.5	Sōsekis Kunstverständnis und Buchdesign.....	65
2.5.1	Das Buchdesign für <i>Kokoro</i> 『こゝろ』 („Kokoro“, 1914)*	71
2.5.2	Das Buchdesign für <i>Garasudo no naka</i> 『硝子戸の中』 („Hinter der Glastür“, 1915)*	76
2.6	Abbildungen und Tabellen.....	79
2.6.1	Abbildungen (1) bis (48)	80
2.6.2	Tabellen (1) bis (5).....	98
3	Die illustrierenden Künstler und ihre Netzwerke: Künstlerbiogramme.....	109
3.1	Asai Chū 浅井忠 (1856–1907)	110
3.2	Nakamura Fusetsu 中村不折 (1866–1943)	116
3.3	Hashiguchi Goyō 橋口五葉 (1881–1921).....	125
3.4	Tsuda Seifū 津田青楓 (1880–1978).....	136
3.5	Natori Shunsen 名取春仙 (1886–1960).....	145
3.6	Kobayashi Mango 小林萬吾 (1870–1947)	150
3.7	Noda Kyūho 野田九浦 (1879–1971).....	152
3.8	Abbildungen und Tabellen.....	157

3.8.1 Abbildungen (49) bis (111).....	158
3.8.2 Tabellen (6) bis (10).....	180
4 <i>Werk par excellence</i> . Das Buchdesign von Yōkyoshū『漾虚集』 („Anthologie: In der Leere treibend“, 1906): eine Bild-Text analytische Aufarbeitung	191
4.0 Bucheinband, Ausstattung und Umsetzung.....	194
4.0.1 Exlibris.....	197
4.0.2 Bandfrontispiz/Titelblatt.....	200
4.0.3 Inhaltsverzeichnis.....	201
4.0.4 Endillustration.....	202
4.0.5 Verlagsmarke.....	203
4.0.6 Impressum.....	203
4.1 <i>Rondontō</i> 『倫敦塔』 („Der London Tower“)*	205
4.1.1 Frontispiz.....	208
4.1.2 Halbtitel.....	211
4.1.3 Mitlaufende Illustration.....	212
4.2 <i>Kārairu hakubutsukan</i> 『カーライル博物館』 („Das Carlyle-Museum“)*	214
4.2.1 Frontispiz.....	216
4.2.2 Halbtitel.....	217
4.2.3 Mitlaufende Illustration.....	218
4.3 <i>Maboroshi no tate</i> 『幻影の盾』 („Der Schild der Illusionen“).....	220
4.3.1 Zwei Frontispize für <i>Maboroshi no tate</i>	221
4.3.1.1 Frontispiz im Sammelband.....	221
4.3.1.2 Exkurs: das Frontispiz in <i>Hototogisu</i> ホトトギス.....	226
4.3.2 Halbtitel.....	228
4.3.3 Mitlaufende Illustration.....	229
4.4 <i>Koto no sorane</i> 『琴のそら音』 („Der trügerische Klang der Koto“).....	231
4.4.1 Frontispiz.....	232
4.4.2 Halbtitel.....	234
4.4.3 Mitlaufende Illustration.....	235
4.5 <i>Ichiya</i> 『一夜』 („Eine Nacht“).....	236
4.5.1 Frontispiz.....	237
4.5.2 Halbtitel.....	241
4.5.3 Mitlaufende Illustration.....	241
4.6 <i>Kairokō</i> 『薤露行』 („Das Klagelied“).....	243
4.6.1 Frontispiz.....	248
4.6.2 Halbtitel.....	251
4.6.3 Mitlaufende Illustration.....	252
4.7 <i>Shumi no iden</i> 『趣味の遺伝』 („Die Vererbung des Geschmacks“).....	254
4.7.1 Frontispiz.....	256
4.7.2 Halbtitel.....	258
4.7.3 Mitlaufende Illustration.....	259

4.8 Die Taschenbuchausgabe von <i>Yōkyoshū</i> 『漾虚集』.....	260
4.9 Abbildungen.....	263
Abbildungen (112) bis (188).....	264
5 <i>Illustrating Sōseki</i> : Fazit und Ausblick.....	301
6 Appendix	307
6.1 Literaturverzeichnis.....	307
6.1.1 Primärquellen.....	307
6.1.2 Sekundärliteratur.....	315
6.2 Abbildungsverzeichnis mit Nachweisen.....	357
6.3 Tabellenverzeichnis.....	384

1 *Illustrating Sōseki*: Das Werk Natsume Sōsekis im Kontext von Bild-Text-Verhältnissen – ein Abriss mit Diskurs- und Forschungslage

Kein anderer Autor¹ Japans ist so stark mit den gesellschaftlichen und kulturellen Umbrüchen der Jahrhundertwende und den damit einhergehenden Ambivalenzen der Moderne assoziiert wie Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916).² Als einer der wichtigsten Literaten seiner Zeit beobachtet er aufmerksam die japanische Moderne und gestaltet sie in literarisch-kultureller Hinsicht mit. Auch heute noch ist er stark mit dem Bruch der Jahrhundertwende und den „Schmerzen, die die Moderne verursacht hat“,³ verbunden; als Autor legt er sie in seinen Werken analytisch offen und arbeitet sie auf. Aufgrund seiner zentralen Stellung innerhalb des Kanons der modernen Literatur Japans sowie seiner kritischen Perspektive auf wichtige Fragen der Moderne wird sein umfangreiches, wenngleich auf einen kurzen Zeitraum beschränktes Schaffen, das neben Romanen Essays und Gedichte beinhaltet, immer wieder unter neuen Gesichtspunkten gesichtet und erforscht. Bereits zu seinen Lebzeiten werden Sōsekis Werke, insbesondere seine erzählerischen, in den Kanon aufgenommen.⁴

1 In meiner Arbeit versuche ich, die geschlechtlichen Identitätsdarstellungen nicht auf das generische Maskulinum zu reduzieren. Zugleich sehe ich zumeist von kompakten Ein-Wort-Konstruktionen mit Binnen-I, Genderstern, Gendergap oder Äquivalenten zugunsten von Pragmatismus und Lesefluss ab. Angemerkt sei dabei, dass eine historische Identitätsrekonstruktion aus heutiger Sicht schwierig ist; ich möchte eine historische Schärfe bewahren und nicht durch unzutreffende Verallgemeinerungen hinsichtlich der biologischen Geschlechtszuweisungen verfälschen. Die in dieser Arbeit nachgezeichneten Netzwerkstrukturen sind eindeutig männlich dominiert, zudem ist keine illustrierende Künstlerin für Sōsekis Werke auszumachen.

2 Die vollständige Namensangabe mit Lebensdaten und gegebenenfalls Schriftzeichen wird, entgegen der Konvention, je Kapitel und Tabelle oder zusätzlich Fußnote, falls diese eine Nennung vor dem Fließtext macht, einmalig angegeben. Analog hierzu die Angabe von Werktitel und Bezeichnungen von Zeitperioden.

3 Hijiya-Kirschner 2016, 10.

4 Für Schulbücher sind der schriftstellerische Erfolg und die Kanonisierung bereits beispielhaft für andere Autoren wie Kōda Rohan 幸田露伴 (1867–1947), Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859–1935), Nagai Kafū 永井荷風 (1879–1959) und Mori Ōgai 森鷗外 (1862–1922) aufgearbeitet. Der Soziologe Morikawa Takemitsu wertet dies folgendermaßen: „Sōseki hat im Vergleich zu Shōyō und Rohan sowie zu Ōgai seine schriftstellerische Tätigkeit zu einem späten Zeitpunkt begonnen. Dementsprechend kam seine Kanonisierung erst zu einem späteren Zeitpunkt zum Tragen. In den in der Meiji-Zeit herausgegebenen Schulbüchern sind aus seinen Schriften nur 21 Einträge übernommen worden (8 für Mittelschulen, 13 für Mädchenoberschule [sic]). In der Taishō-Zeit, in der er den Höhepunkt seiner Karriere als Schriftsteller erreichte, nahm die Anzahl der Einträge sprunghaft zu, und zwar auf insgesamt 190 (99 für Mittelschulen, 91 für Mädchenoberschulen). Diese Tendenz setzte sich auch in der Shōwa-Zeit fort. Bereits vor Ende des Zweiten Weltkriegs stieg die Gesamtzahl der in Schulbücher aufgenommenen Auszüge aus seinen Schriften auf 277 (154 für Mittelschulen, 123 für Mädchenoberschule [sic]). Nach dem Krieg verdoppelte sie sich auf 592. Noch immer gehören Sōsekis Schriften in der *Highschool* zum zentralen Kanon“, Morikawa 2013, 220 sowie weiterführend 217f. [Tabelle 6.6 und 6.7]. Damit hat Sōseki bereits bis 1943, also in der Shōwa-Zeit 昭和時代 (1926–1989), eine zahlenmäßige kanonische Dominanz gegenüber den anderen von Morikawa untersuchten Schriftstellern. Diese baut Sōseki in der Nachkriegszeit weiter aus.

Darüber hinaus ist Sōsekis Œuvre auffallend vielseitig. Es umfasst neben humoristischen Zeit- und Charakterstudien wie dem Fortsetzungsroman *Wagahai wa neko de aru* 吾輩ハ猫デアル (1905–1906; dt. Übers.: „Ich der Kater“, 1996)*⁵ auch den ästhetisch-theoretischen Künstlerroman *Kusamakura* 草枕 (1906; dt. Übers.: „Das Graskissen-Buch“, 1996/2020)*, den Sōseki selbst als „haiku teki shōsetsu 俳句の小説 (‚haikuesker Roman‘)“⁶ bezeichnet, ebenfalls Werke, in deren Mittelpunkt eine psychologisierende Identitätssuche steht. Diese ist einerseits kennzeichnend für Sōsekis Opus magnum, den Roman *Kokoro* こゝろ (1914; dt. Übers.: „Kokoro“, 1976/2016)*, andererseits aber auch für sein bisher eher unbeachtetes und unterschätztes Werk *Kōfu* 坑夫 (1908; dt. Übers.: „Der Bergmann“, 2016)*.⁷ Mit Ausnahme des zuletzt erwähnten Romans sind die genannten Texte zugleich auch diejenigen Werke, die im Mittelpunkt der bisherigen Forschung stehen. Jenseits dessen liegen von Sōseki kulturtheoretische, gesellschaftsanalytische und zeitdiagnostische Essays und Kommentare sowie ein umfangreicher Briefwechsel mit etwa 2.600 Briefen und (Bild-)Postkarten mit mehr als 350 Empfängerinnen und Empfängern aus den Jahren 1889 bis 1916 vor.⁸

Bei der Betrachtung der Erstausgaben von Sōsekis Werken wird deutlich, dass die Textebene nur eine unter anderen ist. Zwar wurde bislang in der Forschung sein Œuvre meist auf genau diese textuelle Dimension reduziert, dennoch enthalten und begleiten die Erstveröffentlichungen Buchillustrationen und -schmuck. Sie sind stark visuell codiert. In Kombination mit dem Text entsteht durch den künstlerischen Vorgang – *illustrating Sōseki* – eine visuell-bildnerische Ebene, die mit der textuellen Dimension korrespondiert und einer zeittypischen transregionalen Tendenz im Bereich Bild-Text in Printmedien zugeordnet werden kann.

Die Bild-Text-Verhältnisse können zudem eine enge Kooperation zwischen Schriftsteller und bildenden Künstlern aufzeigen, die im späten 19. Jahrhundert neue Ausdrucksmöglichkeiten gefunden hat. Das *Fin de Siècle* ist hierbei in besonderem Maße prägend. Der Terminus ‚*Fin de Siècle*‘ wurde in diesem Zusammenhang aus drei Gründen gewählt: (1) Bezeichnet wird ein zeithistorischer Epochenbegriff, der sich an das Verständnis des Globalhistorikers Jürgen Osterhammel anlehnt. Dieser teilt das 19. Jahrhundert in drei Perioden ein: Sattelzeit – Viktorianismus – *Fin de Siècle*, die insgesamt die Zeitspanne von etwa 1770 bis 1918/1919 umfassen. Das *Fin de Siècle*, auch als Hochmoderne bezeichnet, beginnt in den 1880er Jahren und markiert die Übergangszeit zwischen Viktorianismus und dem Ende des Ersten Weltkriegs. Die-

5 Die Angabe des Asterisks hinter einer Titelübersetzung, ebenso wie die erweiterte Jahresangabe zur Übersetzung, macht einen Verweis auf eine vorliegende deutsche Ausgabe.

6 TSZ Band 25 2018, 231.

7 Der Übersetzer ins Deutsche, Franz Hintereder-Emde, bezeichnet den Roman hinsichtlich seines Aufbaus und Verlaufs sowie dessen Aufnahme und literaturkritische Wertung als widersprüchlich. So wird *Kōfu* als das „bisher schwächste Werk“ im Veröffentlichungsjahr 1908 kritisiert, gleichzeitig werden positive Vergleiche mit experimentellen Werken von James Joyce (1882–1941) oder Marcel Proust (1871–1922) gezogen, vgl. Hintereder-Emde 2016, 216f.

8 Vgl. TSZ Band 22, 23 und 24 2019, insbesondere Band 24 2019, 1–96.

ser Abschnitt kann als eine besondere Phase des Umbruchs und der Krisenhaftigkeit charakterisiert werden, die sich unter anderem in Kunst und Literatur niederschlägt.⁹ (2) Im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit und das Moment der Bewegung scheint der Begriff ebenso treffend, da Fin de Siècle „nicht nur Jahrhundert-ende [...], sondern auch Jahrhundertwende“¹⁰ sowie „die Eroberung neuer Ufer“¹¹ meint. „Insofern markiert gerade der Terminus Jahrhundertwende das Moment der Bewegung, des Suchenden, des Grenzüberschreitenden.“¹² (3) Zuletzt knüpfe ich mit der Verwendung an die Sōseki-Forschung an, die insbesondere durch Sadoya Shigenobus 佐渡谷 重信 *Sōseki to seiki matsu geijutsu* 漱石と世紀末芸術 („Sōseki und die Kunst des Fin de Siècle“, 1982) geprägt wurde.¹³

Des Weiteren schließe ich an die konventionelle Verbindung des *seiki matsu* 世紀末 („Fin de Siècle“) sowie der Kunst und Literatur der Jahrhundertwende in Japan an.¹⁴ Darunter sind Formen des Zusammenwirkens von Bild und Text zu verstehen, die vor allem im westlichen Europa geformt wurden und die vorhandenen japanischen Ausdrucksformen, Traditionen und Umsetzungstechniken des Bild-Text-Verhältnisses aufbrechen und neu codieren. Auch im sogenannten Westen ist das Verhältnis von Bild und Text beziehungsweise Text und Bild ein historisch vielfältiges und sich wandelndes Phänomenon, das insbesondere im 19. Jahrhundert einen Umbruch mit veränderten Sicht- und Herangehensweisen sowie Techniken erfährt. Im Allgemeinen, aber auch im Besonderen verweist um 1900 diese Verbindung zwischen Bild und Text auf

einen Grenzbereich der Kunst und der Kunstgeschichte, der in anderen Perspektiven auch als ‚Malerei und Dichtung‘ oder ‚Sprache und Bilder‘ gefasst wird. [...] Seit dem späten 19. Jh. haben sich die Auffassungen über das Verhältnis von T. u. B. erheblich verändert. Während bis dahin die beiden Bereiche des sprachlichen und des bildnerischen Kunstwerks als im Grundsatz getrennt betrachtet wurden, und Malerei und Dichtung die Eigenständigkeit und Verschiedenheit ausgesprochen wurde, die erst die fruchtbaren Vergleiche und Unterscheidungen von Horaz bis Lessing ermöglichten, begann man zuerst in den Künsten selbst, dann in der Folge und mit Verzögerung auch in der in der Kunst- und Literaturwissenschaften, dieses Verhältnis neu zu reflektieren und zu definieren. Diese Grenzüberschreitungen und -verschiebungen zwischen T. u. B. haben zu einer veränderten

9 Vgl. Osterhammel 2009²⁰¹¹, 102–116.

10 Asholt/Fähnders 1993^{2000b}, 425.

11 Asholt/Fähnders 1993^{2000b}, 427.

12 Asholt/Fähnders 1993^{2000b}, 427. Hinzu kommt, dass „[w]ie zuvor die Romantik und wenig später die Avantgarde [...] das Fin de siècle eine dezidiert gesamteuropäische Bewegung [war]. Dabei stellt Frankreich, genauer Paris, den Ausgangs- und Brennpunkt dar“, Asholt/Fähnders 1993^{2000b}, 429.

13 Die Forschung Sadoyas hat sich etabliert und Sōsekis Vorliebe zur Fin de Siècle-Kunst wird immer wieder aufgegriffen, vgl. beispielsweise Tōkyō geijutsu daigaku daigaku bijutsukan/Tōkyō shinbun 2013, 51.

14 Vgl. zum Beispiel Unno 1988, insbesondere 203–213 sowie 30–45 für die Verbindung von Sōseki, Goyō und den Präraffaeliten sowie zum Symbolismus und dem Fin de Siècle. Vgl. weiterführend für die kulturgeschichtliche Forschung Swale 2023, insbesondere 95–126.

Wahrnehmung insofern geführt, als nun nicht nur die im 20. Jh. entstandenen [sic] Werke und Arbeiten unter der Prämisse der Abhängigkeit und gegenseitigen Beeinflussung von Sprache, Texten und Bildkünsten untersucht wurden, sondern der Blick auf die Überlieferung insgesamt sensibler wurde für die vielfachen Überschneidungen und Parallelen von T. u. B., für Adaptionen vom einen Medium in das andere, aber vor allem auch für ältere Formen der Verbindung von sprachlichen und bildlichen Repräsentationen, etwa in der Buchkunst, aber auch in der Wandmalerei und Raumausstattung seit der Spätantike.¹⁵

Die Kunsthistorikerin Charlotte Schoell-Glass spricht hier zum einen das multiple Verhältnis von Text und Bild und das Verständnis desselben über die Jahrhunderte an, zum anderen macht sie deutlich, dass ein steter Austausch im Hinblick auf die Überlieferung von Inhalten und Motiven zwischen den Medien von Bedeutung ist. In Japan wie auch in China hat das Verhältnis von Bild und Text eine ebenso lange wie vielschichtige Tradition mit Schwerpunkten und Perspektivwechseln: Beleg dessen sind unter anderem Bildrollen, *emakimono* 絵巻物, und bebilderte Hefte oder Bücher, *ehon* 絵本, die zunächst vor allem religiöse, dann aber auch weltliche Themen abdecken.¹⁶ Die Unterteilung von Druckerzeugnissen kann durch verschiedene Parameter erfolgen: So unterscheidet Sasaki Takahirō vormoderne Erzeugnisse durch fünf Bindungsvarianten und deren Verhältnis zu Illustrationen. Er arbeitet heraus, dass Illustrationen zunächst stark mit dem Rollformat verknüpft sind und erst im 16. Jahrhundert weitgreifend im Codex-Format Anwendung finden. Er wirft die Frage auf, wodurch dieser Wandel angestoßen wurde, und bringt westliche, durch Missionare nach Japan gelangte Bücher in die Argumentation ein.¹⁷

In der Edo-Zeit 江戸時代 (1603–1868) entwickelten sich massentaugliche Vermarktungsformen von Bild-Text-Verhältnissen, wie beispielsweise *kusazōshi* 草双紙 („vermischte Hefte“)¹⁸, also reich bebilderte Lesehefte, bei denen allgemein eine Relevanz des Bildlichen vorliegt. Mit dem Umbruch zur Meiji-Zeit 明治時代 (1868–1912) wiederum verändern sich die Ausdrucksformen von Bild-Text-Vereinigungen erneut, es werden vermehrt Frontispiz-Illustrationen, die als *tobira-e* 扉絵 oder *kuchi-e* 口絵 bezeichnet werden, sowie *koma-e* 小間絵/駒絵 („Textillustrationen/kleine Abbildungen“) hervor-

15 Schoell-Glass 2003²⁰¹¹, 433 [MLK].

16 Vgl. einführend in diese Thematik Chibbett 1977, Keyes 2006 und Strange 1897¹⁹⁰⁴ sowie Sasaki 2021.

17 Vgl. Sasaki 2016, 115–120.

18 *Kusazōshi* ist ein Überbegriff für Lesehefte der Unterhaltungsliteratur. Darunter zu fassen sind: *akahon* 赤本 („rote Hefte“, die insbesondere Volkserzählungen, Märchen- und Kabukistoffe behandeln), *aohon* 青本 („blaue (oder grüne) Hefte“, die Kabuki- und historische Themen verarbeiten) und *kibyōshi* 黄表紙 („gelber Umschlag“ oder gelbe Hefte, deren Inhalt Humor und Satire bedient) sowie *kurohon* 黒本 („schwarze Hefte“, die sich mit Kriegs- und Gespenstergeschichten befassen). Je nach thematischer Ausrichtung variierte der Umschlag in seiner Farbigkeit und wurde somit zugleich Anzeiger einer Genrezuschreibung als auch Namensgeber, vgl. GJDW Band 1 2009, 103 und 194 sowie GJDW Band 2 2015, 843, 1478 und 1499.

gebracht.¹⁹ Stephan Köhn beschreibt die Auswirkungen des späten 19. Jahrhunderts auf das Bild-Text-Verhältnis folgendermaßen:

[Sie] führten zu einer grundlegenden produktionstechnischen und rezipientenorientierten Trennung von Text und Bild. [...] [D]ie Funktion [als narratives Gestaltungsmittel] im Bereich der Erwachsenenliteratur [wurde] fast gänzlich auf die ornamentale Illustration der Fortsetzungsgeschichten beschränkt. Erst mit der Entwicklung eines neuen politischen Bewußtseins gewann die bildliche Darstellung wieder einen anderen Stellenwert in den Zeitungen: Die satirische Abbildung wurde populär.²⁰

Gleichzeitig verweist Köhn auf illustrierte Frontispize als „indirekte Grundlage für die weitere Entwicklung visuellen Erzählens in Japan“.²¹ Damit legt er einen Fokus auf die Satire, später auf den Manga und klammert die darüber hinausgehenden reichhaltigen und diversen Bild-Text-Verhältnisse um die Jahrhundertwende fast vollständig aus seiner Analyse von Visuo-Narrationen aus.

Die Kunsthistorikerin Julia Blume beschreibt dies in ihrem einführenden Text zur Buchillustration als ein Moment der Verflechtungen, dem auch Sōseki zuzuordnen ist:

Die enge Zusammenarbeit von Schriftstellern und bildenden Künstlern zum Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jh. beförderte illustrierte Werke höchster Qualität, in denen das Bild zum eigenständigen künstlerischen Kommentar des Textes wird. Dafür stehen Aubrey Beardsleys Bilder zu Oscar Wildes *Salome* (entstanden ab 1891) ebenso wie das mit Fotomontagen versehene Poem *Pro Eto* (1923) von Wladimir Majakowski und Alexander Rodtschenko.²²

Dies aufgreifend, ist meine Hauptannahme, dass bei Sōseki Bild-Text-Verflechtungen entstanden sind, denen ein aktiver künstlerischer Austausch in Gestalt einer Zusammenarbeit voranging, und die entstandenen Werke so den Anspruch eines ‚Gesamtkunstwerks‘²³ erheben.

¹⁹ Vgl. Aoki 1996, 9–22.

²⁰ Köhn 2005, 200.

²¹ Köhn 2005, 209.

²² Blume 2015, 87f. [RSB].

²³ Richard Wagner selbst ist sich dabei bewusst, dass das Gesamtkunstwerk ein Prozess ist, der eine gemeinsame Anstrengung oder Zusammenarbeit erfordert und der erst in der Zukunft abschließbar ist: „Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, – dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er [der Geist] nicht als die willkürlich mögliche That des Einzelnen, sondern als das nothwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft“, Wagner 1850, 32. Der Kunsthistoriker Alexander Rauch fasst die Intention Wagners markant zusammen als eine, die „die Verschmelzung der Gattungen zum Ziel [hat]. Was er anstrebte, war ein Zeitkunstwerk neuer Art: das totale Hineinversetzen des

Der Terminus des Gesamtkunstwerks ist jedoch ein eher vager. Von Richard Wagner (1813–1883) in seinem *Kunstwerk der Zukunft* (1850) entworfen, wird er heute gemeinhin beschrieben als ein „von Künstlern geschaffenes Werk, das verschiedene, einander ergänzende Kunstformen und künstlerische Tätigkeitsfelder vereint und idealerweise alle Sinne anspricht“.²⁴ Darüber hinaus übernimmt das Gesamtkunstwerk „die Aufgabe, mit den Mitteln der Kunst für die Regeneration der Gesellschaft zu arbeiten. [...] Transformation als Übertragung der alten Werke in Gegenwärtiges [...]. Als Entdecken, Lesenlernen fremder Kulturen, darin ein Erkennen des Vermögens des anderen und des Eigenen“.²⁵ Angelehnt an dies wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit das Gesamtkunstwerk durch die folgenden Aspekte bestimmt: (1) die Zusammenarbeit von Autor, Künstler und einbezogenen Netzwerken, (2) das Zusammenspiel von verschiedenen Disziplinen und Techniken wie Bild und Text, Materialität und Objektcharakter mit sinnesbezogenen Eigenschaften, (3) das kulturelle oder zeitliche Übersetzen von Motiven und Gedanken sowie (4) die Beschäftigung mit der gegenwärtigen Gesellschaft oder dem Individuum, um analytische Zeitdiagnosen aufzustellen. Prägend für Sōsekis Begriffsverständnis des ‚Gesamtkunstwerks‘ war insbesondere sein Aufenthalt in London von 1900 bis 1902: Hier kam er unter anderem mit Aubrey Beardsleys (1872–1898) Illustrationen zu Thomas Malorys (um 1416–1471) *Le Morte Darthur* (15. Jh.) und zu Oscar Wildes (1854–1900) *Salomé* (1893) in Berührung²⁶ und lernte den kooperativen wie ästhetisch-materiellen Charakter von Büchern im Westen nachdrücklich kennen. Die Aufarbeitung des Kunstverständnisses im Zusammenhang mit Sōsekis Auslandsaufenthalt unter Berücksichtigung des historischen Zeitkontextes ist Gegenstand des zweiten Kapitels.

Des Weiteren illustriert das Buchdesign nicht nur die Texte Sōsekis, sondern visualisiert auch Aspekte der damaligen Zeit – es ist sozusagen ein Prisma des historischen Zeitgeschehens sowie Zeugnis kultureller Wechselwirkungen. Progressive Künstler, die

Zuschauers in eine künstliche, irreal-fantastische Wirklichkeit“, Rauch 2018, 50. Er bezieht sich damit dezidiert auf das Theater und die Oper als besondere Orte, an denen die Künste zusammenfinden. Vgl. weiterführend zum Konzept des Gesamtkunstwerks auch Vinzenz 2018.

²⁴ O. A. 2020 [DWDS] <https://www.dwds.de/wb/Gesamtkunstwerk>, 3. Dezember 2025.

²⁵ Storch 2001²⁰¹⁰, 731 [ÄGB].

²⁶ Vgl. für die von Beardsley ausgeführten Illustrationen Zatin 2016, (I) 225–419 und (II) 1–55. Außerdem ist in diesem Zusammenhang die Entwicklung jener künstlerischen Ausdrucksformen relevant, die unter dem Begriff des Japonismus gefasst werden können sowie deren Rückkopplung mit Japan. Toshio Watanabe argumentiert für die Verortung der Forschung zum Japonismus als Teil der Transnational Studies, da somit (1) Japan ein Handlungsvermögen (*agency*) zugesprochen werde, wodurch kultureller Austausch multidirektional untersucht werden könne, sowie (2) der Untersuchungsgegenstand für ein Gegenreferieren zu ähnlichen, jedoch ihrem Ursprung nach geografisch anderweitig entstammenden Geschmäckern möglich sei, vgl. Watanabe 2020a, 16–19 sowie einführend zum Japonismus Kapitel 2.1, Fußnote 105 dieser Arbeit. Ich unterstütze diesen Ansatz und möchte eine Erweiterung zum Transregionalen – und damit eine Loslösung vom regional aber auch national beschränkten Rahmen – anstoßen. Beide Momente – das transnationale wie das transregionale – schließen sich nicht gegenseitig aus und können im weiteren Sinne als Teil des Transkulturellen gesehen werden. Watanabe stuft das Transnationale als Unterkategorie ein, gibt jedoch keinen Hinweis auf das Transregionale, vgl. Watanabe 2020a, 16.

für Sōsekis Werke in Buchform Illustrationen angefertigt haben, sind – neben Sōseki selbst – Asai Chū 浅井忠 (1856–1907), Nakamura Fusetsu 中村不折 (1866–1943), Hahiguchi Goyō 橋口五葉 (1881–1921) und Tsuda Seifū 津田青楓 (1880–1978). Zu den drei Letztgenannten sind auch Korrespondenzen seitens des Schriftstellers erhalten, die in 80 Schriftstücken unter anderem künstlerische Abstimmungen und Kritik sowie Wertungen umfassen.²⁷ Zudem haben andere Künstler Sōsekis Werke und Fortsetzungsfolgen für Magazine und Zeitungen illustriert, neben Goyō sind dies Kobayashi Mango 小林萬吾 (1870–1947), Noda Kyūho 野田九浦 (1879–1971) und Natori Shunsen 名取春仙 (1886–1960). Die Vorstellung dieser zum Teil kaum beachteten Künstler und ihrer Netzwerke ist Hauptuntersuchungsgegenstand im dritten Kapitel dieser Arbeit. Es wird deutlich, dass Masaoka Shiki 正岡子規 (1867–1902)²⁸ nicht nur für Sōseki, sondern auch für einige der vorzustellenden Künstler eine wichtige Bezugsperson war. Ferner ist ein Konzept von Zusammenarbeit oder *gassaku* 合作 („das gemeinsame, in einer Gemeinschaftsarbeit geschaffene Werk“), insbesondere bei Schriftstellern, Farbholzschnittkünstlern und Verlegern zur Fertigung von Objekten in der Edo-Zeit zu berücksichtigen. Diese kollaborative Idee und Praxis übte einen prägenden Einfluss auf Sōsekis Verständnis der Rolle von Illustrationen in literarischen Werken aus.²⁹

Dass Sōseki das Buch im umfassenden Sinn als Gesamtkunstwerk versteht – also nicht lediglich als Medium für den Text, sondern als Werk Ganzes, das durch visuell textliche Zusammenarbeit wirkt –, schlägt sich auch in seiner Korrespondenz nieder. Sōseki schreibt in einem Brief vom 5. August 1905 an den Literaturwissenschaftler für Anglistik und seinen ehemaligen Schüler Nakagawa Yoshitarō 中川芳太郎 (1882–1939) über die Veröffentlichung seines Erstlingswerks *Wagahai wa neko de aru* in Buchform:

I'm happy we could release a beautiful book [utsukushii hon うつくしい本]. I don't care if it's too expensive and doesn't sell, I've simply told the publisher to make it magnificent [rippa ni 立派に]. We're using all kinds of illustration and whatnot, so it might go for one yen. In that case, it probably won't sell at all. Even if it doesn't, I'm pleased it's a pretty book [kireina hon 綺麗な本].³⁰

27 Darunter befinden sich zehn Briefe an Fusetsu, dreißig an Goyō und fünfzig an Seifū. Es besteht auch spärlicher Kontakt zu anderen Künstlern, vgl. weiterführend Kapitel 3 dieser Arbeit.

28 Er ist ein wichtiger Vertrauter Sōsekis und gilt als Erneuerer der Haiku-Dichtung sowie Begründer des *shaseibun* 写生文 (etwa „Beschreibung nach der Natur, die realistische Darstellung, die literarische Skizze“), vgl. für die Übersetzung GJDW Band 3 2022, 876. Er ist ferner Gründer und erster Herausgeber der Literaturzeitschrift *Hototogisu* ホトトギス. Seinen Künstlernamen – Shiki – benutzt er ebenso wie Sōseki erstmals im Jahr 1889, vgl. weiterführend Wada 2002²⁰¹⁴ und Keene 2013²⁰¹⁶.

29 Vgl. zur Kollaboration Davis 2015 und Kuwabara 1994. Der Verleger von Farbholzschnitten Watanabe Shōzaburō 渡邊庄三郎 (1885–1962) ist eine wichtige Persönlichkeit im Zeitgeschehen. Er ist maßgeblich an der Revitalisierung des Farbholzschnittdrucks beteiligt, die heute insbesondere durch *shin-hanga* 新版画 („Neue Drucke“) vertreten ist, vgl. Okamoto/Smith II 1993 und Kapitel 3 dieser Arbeit.

30 TSZ Band 22 2019, 423 [481], übers. v. Bassoe 2017/2019, 162.

Entgegen Sōsekis Befürchtung wurde der Roman zum Bestseller und war bereits nach zwanzig Tagen ausverkauft. Dabei ist die Buchausgabe des ersten Bandes als haptisches, ästhetisch gestaltetes und illustriertes Objekt konzipiert, das inhaltlich ebenso Erfahrungen von Sōsekis Auslandsaufenthalt, die oft im Dialog zwischen den Figuren Ausdruck finden, wie Alltagssituationen und theoretische Konzepte literarisch verarbeitet. Somit finden Schriftsteller, Künstler und Verleger einen ineinandergreifenden künstlerischen Gesamtausdruck. Retrospektiv beschreibt Aoki Shigeru 青木茂, ehemaliger Direktor des Machida-shiritsu kokusai hanga bijutsukan 町田市立国際版画美術館 („Internationales Grafikkunstmuseum der Stadt Machida“, 1993–2005), die Publikation als revolutionäres Ereignis in der Geschichte der Meiji-zeitlichen Buchkunst mit weitreichendem Einfluss.³¹ Dies gilt ebenso für die darauffolgende und vollends durchkomponierte Herausgabe von *Yōkyōshū* 漾虚集 („Anthologie: In der Leere treibend“, 1906), einem Sammelband mit insgesamt sieben Kurzgeschichten. Die Untersuchung der Bild-Text-Verhältnisse dieser Publikation ist Hauptuntersuchungsgegenstand im vierten Kapitel dieser Arbeit.

1.1 Bild-Text-Verhältnisse und ihre Zirkulation

Während der Meiji-Zeit kam es im Bereich der Kunst und Literatur zu besonders deutlichen Zäsuren. Die grundlegende Frage, was Kunst oder Literatur seien beziehungsweise sein könnten, wurde in vielfältiger Weise aufgeworfen und in unterschiedlichen Medien ausgehandelt. Ayelet Zohar und Alison J. Miller fassen 2021 zusammen: „[A]rt and visual culture were central to political change and pushed forward social modifications. Artistic discourse impacted how Japan envisioned itself vis-a-vis the rest of Asia, its own history, and the Western power.“³²

Diese Aushandlung spiegelt sich folglich in der Institutionalisierung und Musealisierung von Kunst und Literatur wider, ebenso in der Gründung von künstlerischen Kollektiven und einschlägigen Zeitschriften. Im Gegensatz zu ephemeren Ausstellungen, die als Knotenpunkte von Netzwerken und transnationalem wie -regionalem Austausch gesehen werden müssen,³³ sind Zeitschriften Druckerzeugnisse, die überdauern und nicht bloß temporär sind. Im Japan des frühen 20. Jahrhunderts gelten etliche als bedeutendste mediale Organe zur Darstellung von künstlerischen Selbstkonzepten.³⁴ Außerdem sind Kunst- und Literaturzeitschriften Teil der visuellen wie materiellen Kultur in Japan – ein Forschungsfeld, das derzeit wissenschaftlich neu bewertet wird. Die künstlerischen Entwicklungen sind nach dem Stand der aktuellen wissenschaftlichen Diskussionen vor dem Hintergrund zu sehen, dass

31 Vgl. Aoki 1996, 20.

32 Zohar/Miller 2021^{2023b}, 7.

33 Vgl. Rosenberg 2012b, 888–920 und Hedinger 2011.

34 Vgl. Murai 2022, 376.

[t]he artistic developments of the Meiji period do not form a clear or linear trajectory, but rather, they show a series of changes and subsequent reactions. [...] In a world of modernist binary oppositions the changes created extreme streams of inclusion and exclusion, left and right, cosmopolitanism and its reactionaries, and nationalism and colonialism. Therefore, we need to see the Meiji period as a pendulum shifting between conflicting discourses.³⁵

Auch im Bereich der Bild-Text-Verhältnisse schlägt sich der dargestellte, wechselhafte Diskurs nieder. Unter der Prämisse, dass Kunst- und Literaturzeitschriften, Bücher sowie Zeitungen gleichermaßen Objekte, Medien und Träger seien, die als Vermittler von materiellen und immateriellen Gütern wie Ideen, Kunstobjekten und Reproduktionen fungierten, werfe ich die Bild- und Textgenese bei Sōseki exemplarisch aus. Printmedien sind im Allgemeinen zunächst materielle und haptische Objekte.³⁶ Sie weisen eine niederschwellige Zugänglichkeit, mit der Möglichkeit zur Regionen übergreifenden Zirkulation auf. Ebenso fungieren sie als reproduzierende Trägermedien für immaterielle wie materielle Bildlichkeit, die sich in Sōsekis Textproduktion wiederfindet und mithilfe des erhaltenen Buchnachlasses desselben, dem *Sōseki bunko* 漱石文庫 („Sōseki-Archiv“), nachgezeichnet werden kann.

Infolgedessen ist Printmedien als Referenzobjekten eine transregionale Perspektive inhärent, die Verflechtungen und Austauschbeziehungen, grenzüberschreitende Interaktionen bei gleichzeitiger Anerkennung von Unterschieden und Ausprägungen erlaubt.³⁷ Allgemein gilt die Prämisse, dass

eine transregionale Perspektive auf die Herausbildung einer verflochtenen Welt [abzielt], die Unterschiede anerkennt und im Sinne der Idee *einer* Welt transzendiert. Der Ansatz [...] geht nicht von abgegrenzten, monadischen Nationalstaaten aus, sondern von einer Situation der Austauschbeziehungen und der Verflechtung. Im Kern transregionaler Perspektiven steht die Einsicht in die konstitutive Rolle von grenzüberschreitenden Interaktionen für die Herausbildung und Zukunft der modernen Welt.³⁸

Zentrale Kerngedanken einer transregionalen Perspektive sind folglich Wechselwirkungen, die durch Personen und Objekte in Bewegung entstehen. Ausgehend von einer regionalen oder nationalen Einheit besitzt diese Herangehensweise, so Monica Juneja, ebenso die Möglichkeit zur „dissolution of that unit *per se*, by revealing its inadequacy

35 Zohar/Miller 2021^{2022b}, 5 und weiterführend den gesamten Sammelband, vgl. Zohar/Miller 2021^{2022a}.

36 Das Buch wurde bereits unter diesem Aspekt untersucht, vgl. Kornicki 1998²⁰⁰¹, 39–77; hier auch zur Kulturgeschichte des Buches in Japan.

37 Middell 2018²⁰¹⁹.

38 Forum Transregionale Studien o. J., einführend auch Forum Transregionale Studien/Max Weber Stiftung 2019 und Middell 2018²⁰¹⁹.

to plausibility, accommodate a deeply polyglot history“.³⁹ Darüber hinaus konstatiert die Autorin: „The ‚view from the region‘ has indeed brought forth evidence of complex transregional entanglements where biographies of artists, the circulation of works and the attempts to define an ‚avant-garde‘ all participated in global constellations.“⁴⁰ Im Grundsatz verfolgt die vorliegende Arbeit einen gleichartigen Anspruch: Sie möchte zum einen über Motive und Netzwerke in Bewegung die überregionalen Korrelationen und zum anderen durch den entstandenen visuellen Ausdruck im Bild-Text-Verhältnis die Vielfältigkeit der Moderne aufzeigen.

Ähnliche Mechanismen manifestieren sich in den Intellektuellennetzwerken der Zeit:

Die Dinge sich räumlich und menschlich ‚näherzubringen‘ ist ein genauso leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist.⁴¹

Mit Bezug auf Walter Benjamins Thesen einer wachsenden Ausstellbarkeit und eines sich verändernden Verhältnisses der Masse zur Kunst – und daran anlehnend auch zur Literatur – möchte ich in meiner Arbeit die Bild-Text-Verflechtungen in *Yōkyoshū* exemplarisch analysieren (vgl. Kapitel 4). Dabei stütze ich mich auf die Hypothese, dass neben dem Original auch dessen Reproduktion zentrale Faktoren für die Betrachtung, Entwicklung und Erinnerung an und für das Wissen über Kunst darstellen.⁴² Zugleich sind die Nahbarkeit oder Zugänglichkeit und die infolgedessen möglich werdende Verarbeitung wichtige Elemente in Sōsekis Textproduktion.

Zunächst muss hierfür das zu untersuchende Moment der Text- und Bildreferenzen konkretisiert werden. Allgemein können diese textlichen und visuellen Wechselwirkungen in verschiedene Ebenen eingeteilt werden. Diese sind nicht unabhängig voneinander, sondern hybrid und membranhaft verbunden. Daher wäre es auch denkbar, die Gegenstände aus einer anderen Sichtweise als der nachfolgend von mir vorgestellten zu untersuchen. Der Kunsthistoriker und Objektforscher Philippe Cordez verweist auf dieses Spannungsfeld:

³⁹ Juneja 2015²⁰¹⁹, 27. Monica Juneja führt exemplarisch *In Pursuit of Universalism* von Alicia Volk (vgl. Volk 2010) als eine solche Studie zur Reevaluierung an. Vgl. weiterführend zur Revision des Modernebegriffs im Kunstbereich Juneja 2018.

⁴⁰ Juneja 2015²⁰¹⁹, 26.

⁴¹ Benjamin 1936²⁰¹⁵, 15.

⁴² Scholes 2010, 75f.

Bilder erschöpfen sich nicht in ihrem objekthaften Charakter. Es gibt nicht-materielle Bilder, die im Kopf wirken und auch durch Sprache hervorgerufen werden können. Andererseits können Objekte Bilder sein, eine Bebilderung aufweisen, visuellen Charakter oder einen ikonischen Status haben, aber sie müssen es nicht, und sie sind keinesfalls darauf zu reduzieren.⁴³

Unter Beachtung dessen möchte ich die nachstehenden Ebenen oder Marker für Bild-Text-Verhältnisse definieren: (1) das literarische Modell/die literarische Quelle, vice versa das bildnerische Modell/die bildnerische Quelle; (2) das textbegleitende (inhaltlich unabhängige) oder textillustrierende (inhaltlich abhängige) Bild; (3) das visuell-narrative Bild;⁴⁴ (4) die Nennung von Kunst und Künstlern – auch Ekphrasis⁴⁵ genannt – sowie die Beschreibung dieser und zuletzt (5) das Evozieren von Bildern und visuellen Vorstellungen durch Sprache.⁴⁶ Bei der letzten Kategorie kann zusätzlich zwischen der Intention des Autors oder Autorin und der Vorstellung der Lesenden unterschieden werden, da diese nicht zwangsläufig kongruent sein müssen.

Zudem muss festgehalten werden, dass das Wechselspiel und die Codierung sowie Decodierung von Text und Bild der zeithistorischen, geografischen Sozialisierung, dem Bildungsniveau und Wissen sowie dem individuellen und kollektiven Gedächtnis unterliegen; was jedoch nicht bedeutet, dass Bild und Text dort verbleiben müssen. Vielmehr muss man von einer permanenten Neu- und Rekontextualisierung ausgehen, die auch eine Neucodierung von Bildern und Texten sowie deren Sinnerzeugungen mit sich bringt. Dadurch erhalten bildnerische und textuelle Motive, aber ebenso Symbole neue Bedeutungsschichten, weshalb ein Konzept von Bedeutungsdimensionen, das

⁴³ Cordez 2014, 3.

⁴⁴ Köhn stellt in seiner Arbeit zu den Traditionen visuellen Erzählens in Japan ein Dreischichtenmodell für Visuo-Narrationen auf, das eine (1) Mikro-, (2) Makro- und (3) Supraschicht nutzt, um (1) die Menge der möglichen Gestaltungselemente, (2) die einzelnen konkreten Realisationen der Gestaltungselemente sowie (3) die allgemeinen Regeln und Konventionen folgenden Realisationen von (2) zu beschreiben und damit einzelne Funktions- und Ausdrucksweisen abbilden und gleichzeitig Universalität ausdrücken zu können, vgl. Köhn 2005, 84. Das System bedient sich dabei einer semiotischen Codierung; zudem soll damit sichergestellt werden, dass Bild und Text im Medium der visuellen Narration eine gleichwertige Behandlung erfahren, vgl. Köhn 2005, 103.

⁴⁵ Diese auch bei Sōseki bereits mehrfach untersuchte Variante „bezeichnet ursprünglich die Beschreibung von Gegenständen, Personen, Orten, Zeiten, aber auch Ereignissen, von so umfassender Art, dass diese damit ‚zu Gesicht gebracht‘ werden [...]. Das lateinische Synonym *descriptio* hat den umfassenden Sinn ‚Beschreibung‘ behalten, während E. heute fast ausschließlich im eingegengten Sinn von ‚Kunstbeschreibung‘ gebraucht wird“, Lühr 2003^{2011a}, 99 [MLK].

⁴⁶ Maeda Ai 前田愛 sieht genau hierin den Bruch im Verhältnis von Bild und Text im japanischen Kontext der Moderne. Dabei argumentiert er unter Berücksichtigung von Tsubouchi Shōyōs 坪内逍遙 (1859–1935) *Shōsetsu shinzui* 小説神髓 („Die Essenz des Romans“, 1885) für eine visuelle Revolution, die durch technische Umstellungen vom Holzschnittdruck zu demjenigen mit beweglichen Lettern sowie im kunsttheoretischen von den Debatten ‚Kunst als Idee‘ und ‚Kunst als Mimesis‘ begleitet wird. Vereinfacht zusammengefasst seien die Illustrationen zuvor notwendig gewesen, um den Text zu unterstützen, erlebt werde nun ein Wandel hin zur bildevozierenden Sprache, die mit weniger oder gar ohne Illustrationen auskomme, vgl. Maeda 1979²⁰⁰⁴.

durch Transfer und Zirkulation – materieller und immaterieller Art – bestimmt wird, hilfreich zu sein scheint.

In der Moderne sind Bild-Text-Verhältnisse stark durch technische Neuerungen und eine voranschreitende Kommerzialisierung geprägt. Dabei sind die von mir im Folgenden untersuchten Illustrationen nur ein Teilbereich eines weitaus umfassenderen Bild-Text-Kosmos. In diesen fallen unter anderem *ukiyo-e* 浮世絵 („Bilder der fließenden Welt“), Bildpostkarten oder *ehagaki* 絵葉書, aber auch die (Souvenir-)Fotografie sowie Kunst-, Literatur- und Kaufhausperiodika, die in der Zeit der Jahrhundertwende eine regelrechte Bilderflut in diversen Medien hervorgerufen haben. Zugleich rezipieren sich diese inter- und intramedial und beeinflussen sich korrelativ.

Ein Beispiel ist die Bildpostkarte, ein Medium, das auch Sōseki nutzte und positiv aufnahm.⁴⁷ Ob handbemalt oder gedruckt (als Schnitt oder fotografische Reproduktion), die Bildpostkarte muss nach ihrer Deregulierung im Jahr 1900 als ein besonderer Katalysator der Zeit angesehen werden, der integraler Bestandteil des Kommunikationswesens sowie der Zirkulation von Bildern war. Die Postkarte besitzt ein breites Ausdrucksspektrum: Sie illustriert Auslandsaufenthalte, Reisen und Sehenswürdigkeiten, verbildlicht künstlerische Diskurse, vermarktet neue Produkte und Orte des Kommerzes, propagiert architektonischen Fortschritt sowie Kriegsgeschehen und formt nostalgische Stereotypen. Die in diesem Medium genutzten Techniken wie Holzschnitt, Lithografie und Fotografie folgen den Mustern der Sinngenerierung und sind als solche erforscht.⁴⁸ Im Fokus der wissenschaftlichen Auseinandersetzung standen fernerhin technik- und medienübergreifende sowie themengebundene Fragestellungen, wie beispielsweise im Zusammenhang mit dem Japanisch-Russischen Krieg in den Jahren 1904 und 1905.⁴⁹ Im Gegensatz dazu umfasst der von mir analysierte Teilbereich die Illustration und das Design in Prosa beziehungsweise Fiktion, konkret in den Werken Sōsekis, mit Ausblick auf das Künstlerœuvre, in einem ungleich vielfältigeren Jahrhundert der Bilder.⁵⁰

47 Vgl. Nakajima/Nagashima 2016 und Kapitel 2.1.1.3 dieser Arbeit.

48 Vgl. einführend zum Medium der Bildpostkarte Nihon keizai shinbunsha 2004 und Linhart 2022.

49 Vgl. Sharf/Nishimura Morse/Dobson 2005.

50 Dieses Jahrhundert der Bilder umfasst verschiedene Techniken der Produktion und Möglichkeiten zur Vervielfältigung wie Druckverfahren und Fotografie, es ist besonders geprägt von einer sich stets demokratisierenden Zugänglichkeit. Zudem müssen Bilderkonstruktionen medienüber- und -ineinandergreifend gedacht werden. Vgl. ein- und weiterführend zur Fotografie in Japan u. a. Tucker 2003, Delank 2008, Kühn 2015 und Gartlan 2016. Vgl. für das Gefüge *Yokohama-e* als Farbholzschnittprodukt und der Fotografie sowie für deren wechselseitige Wirkungen, unterschiedliche Adressatenkreise und behandelte Sujets Schulenburg 2016a. Stephan von der Schulenburg argumentiert für ein paradoxes Nebeneinander von Bildern, die eine Welt im Wandel zeigen. Auf der einen Seite stehen *Yokohama-e* als Farbholzschnitte, die insbesondere zeittypische Neuerungen für ein japanisches Publikum umsetzen. Auf der anderen Seite findet sich die Fotografie, die zunächst ein romantisierendes Idealbild, speziell für ausländische Käuferkreise, abbildet, vgl. Schulenburg 2016b, 18–19. Vgl. zur fotografischen Realität und Imagination in der Literatur sowie zum Autor als Fotografen und Flaneur Sakaki 2015, Schulz 2021²⁰²², insbesondere 186–187, und Bassoe 2022. Dieser Aspekt ist ebenso Teil der Visualität der Meiji-Zeit, jedoch nicht Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit. Vgl. zur frühen Zeitungssillustration speziell Foxwell 2018.

1.2 Diskurs- und Forschungslage

Der wissenschaftliche Diskurs und die populäre Auseinandersetzung mit Natsume Sōseki sind inzwischen bibliotheksfüllend. Neue Sichtweisen und Fragestellungen werden stetig an das Werk sowie seinen Urheber herangetragen. Besonders die Jubiläumsjahre 2016, das hundertste Todesjahr, und 2017, das hundertfünfzigste Geburtsjahr des Schriftstellers, gaben Anlass zu Neuevaluierungen. Etliche Studien, Neuauflagen sowie eine Gesamtausgabe der Werke Sōsekis, die vom Iwanami shoten herausgegebene *Tēihon Sōseki zenshū* 定本漱石全集 („Sōseki-Gesamtausgabe: Standardtexte“, 2016 bis 2020 [TSZ])⁵¹ mit 29 Bänden, wurden in den vergangenen Jahren publiziert. Allein seit 2016 finden sich 1.060 Einträge für [Natsume Sōseki] 夏目漱石 in der Datenbank des Citation Information National Institute of Informatics (CINII), darunter knapp siebenhundert Artikel, fast dreihundert Bücher und sechzehn Dissertationen.⁵² Ebenso wurde am 24. September 2017 das Shinjuku-kuritsu Sōseki sanbō kinenkan 新宿区立漱石山房記念館 („Sōseki sanbō-Gedenkmuseum des Stadtbezirks Shinjuku“)⁵³ in Tōkyō eröffnet. Das Gedenkmuseum mit permanenten wie temporären Themenausstellungen, eigener Bibliothek, Veranstaltungsräumen und Rekonstruktion des Studienzimmer Sōsekis kann als wichtiger Ort der Begegnung, Forschung und Interessengenerierung gesehen werden, der dazu beiträgt, visuell-haptische Ebenen in den Diskurs einzuführen.⁵⁴

Bevor ich die Forschungsentwicklung und -lage zu Sōseki und spezifisch zu den Bild-Text-Verhältnissen grob skizziere, müssen noch drei in der letzten Dekade publizierte Standardwerke zur Sōseki-Forschung genannt werden: (1) das federführend von dem japanischen Literaturkritiker Komori Yōichi 小森陽一 zusammen mit Kolleginnen und Kollegen herausgegebene *Sōseki jiten* 漱石辞典 („Sōseki Wörterbuch“, 2017, [SJ]), das als unerlässliches Lexikon unter anderem zu Personen, Zeit, Lebensumständen, Orten, Motiven, Gedanken, Medien und Werken gilt; (2) das *Natsume Sōseki shūhen jinbutsu jiten* 夏目漱石周辺人物事典. *Biographical Dictionary of Natsume Soseki and His Circle* (NSSJ), das von dem ausgewiesenen Sōseki-Forscher Haratake Satoru 原武哲 und anderen im Jahr 2014 veröffentlicht wurde; sowie (3) die erste englischsprachige

51 Diese zwischen 2016 und 2020 publizierte Gesamtausgabe liegt der Arbeit als Referenzwerk für die Texte Sōsekis zugrunde.

52 Im Japanischen angegeben als *NII gakujuutsu jōhō nabigēta* NII 学術情報ナビゲータ, vgl. CINII <https://cir.nii.ac.jp/all?q=夏目漱石&from=2016&until=2025&count=20&sortorder=0>. Darunter befindet sich auch eine Dissertation über den im Kapitel 4 dieser Arbeit behandelten Sammelband *Yōkyōshū*, die jedoch die Illustrationen außen vor zu lassen scheint, vgl. Huang 2017. Insgesamt finden sich ohne zeitliche Filterung 6.845 Einträge in der Datenbank, vgl. CINII <https://cir.nii.ac.jp/all?q=夏目漱石&count=20&sortorder=0>, jeweils 3. Dezember 2025.

53 Vgl. SSK <https://soseki-museum.jp> sowie Shinjuku-ku bunkakankōsangyō-bu bunkakankō-ka 2017. Weiterführend, für visuelle Eindrücke der Rekonstruktion aus meiner persönlichen Sicht, siehe den Beitrag in der Reihe #MWSLieblingsorte der Max Weber Stiftung, vgl. GAB <https://gab.hypotheses.org/7379>, jeweils 3. Dezember 2025. Die Originalobjekte befinden sich größtenteils im Museum für Moderne Literatur Kanagawa, die Printmedien in der Tōhoku-Universitätsbibliothek, vgl. Kapitel 1.3 dieser Arbeit.

54 Das Medium der Ausstellung ist allgemein als Vermittler in der Lage, Wissen über Gegenstände einem Publikum darzubieten, zu ordnen und in Beziehung zu setzen. Insbesondere im Bereich der Visualität stellt es damit ein unerlässliches Bindeglied dar, weshalb ich im weiteren Verlauf darauf erneut eingehen werde.

Biografie Sōsekis aus dem Jahr 2018: *Sōseki. Modern Japan's Greatest Novelist*. Verfasst wurde Letztere von dem Japanologen John Nathan mit dem Ziel, „to liberate Sōseki from the limitations of an exceptionalist characterization as a Japanese novelist and to install him alongside other great writers of global literature where he belongs“.⁵⁵ Diese Publikation lässt wesentliche Rückschlüsse auf Sōsekis intellektuelles Netzwerk zu.

Eine Beschäftigung mit und Untersuchung von Sōsekis Werken fand bereits zu Lebzeiten des Autors statt. Ein bis heute wichtiger Einschnitt erfolgte in den 1950er Jahren mit Etō Juns 江藤淳 (1932–1999) Studie *Natsume Sōseki* 夏目漱石 („Natsume Sōseki“, 1956),⁵⁶ die durch die fünfbändige Reihe *Sōseki to sono jidai* 漱石とその時代 („Sōseki und seine Zeit“, 1970 bis 1999) ausgeweitet wurde.⁵⁷ Das bis dahin vorherrschende und akzeptierte Sōseki-Bild wird in diesen Veröffentlichungen aufgebrochen, sodass fortan der Diskurs dominiert wird – so formuliert es die Literaturwissenschaftlerin Angela Yiu – von einem „Sōseki who embraced his own darkness and faced his own moral questions as he handled the tension between self and other, Japan and the West, the individual and the nation“.⁵⁸ Folglich stehen bei der Untersuchung von Sōsekis Opus gesellschaftliche Problematiken vor dem Hintergrund des historischen Kontextes und im Spannungsfeld von Dichotomien (Selbst – Andere, Japan – Westen, Individuum – Kollektiv [Nation]) im Vordergrund.

Ein weiterer wichtiger Aspekt wird in den späten 1980er Jahren aufgearbeitet: Die Debatte bringt den Begriff *bunretsu no sōtai* 分裂の総体 („gespaltenes Ganzes“) hervor und gibt somit den hybriden, vielfältigen und unterschiedlichen Werken Sōsekis einen theoretischen (Nähr-)Boden.⁵⁹ Im Jahr 1998 erweitert Angela Yiu mit *Chaos and Order in the Works of Natsume Sōseki* die englischsprachige Sōseki-Forschung. In dieser Publikation entwirft die Wissenschaftlerin ein theoretisches Konzept von Chaos und Ordnung für die japanische Literatur, geprägt vom sich bedingenden Wechselspiel im kreativen Schreibprozess Sōsekis. Der Ansatz mündet in einer (Re-)Evaluation bestehender und moderner Literaturformen und -sprachen. Dieses Spannungsfeld mit Verweis auf die Moderne bestimmt auch gegenwärtig noch den Diskurs und die Sichtweise auf Sōsekis Werke; so beispielsweise in Michael K. Bourdaghs *A Fictional Commons*:

55 Nathan 2018, XI. Die Hashiguchi Brüder Hashiguchi Mitsugu 橋口貢 (1872–1934), der auf Sōsekis frühes Kunstverständnis großen Einfluss hat, und Hashiguchi Goyō 橋口五葉 (1881–1921), der die frühen Werke in Buchform illustriert, finden darin jedoch keine Erwähnung. Zugleich nimmt Tsuda Seifū 津田青楓 (1880–1978) eine prominente Rolle ein.

56 Diesem Werk gehen einzelne Veröffentlichungen in der Zeitschrift *Mita bungaku* 三田文学 als *Natsume Sōseki ron* 夏目漱石論 („Natsume Sōseki Theorie“) in den Jahren 1955 und 1956 voraus, die Etō damals noch als Student verfasst. Etō Jun verwendet in diesen Jahren auch zum ersten Mal sein Pseudonym. Er gilt als wichtiger Literaturkritiker und Sōseki-Forscher. Ihm wurde 2019, zu seinem 20-jährigen Todesjahr eine Ausstellung im Museum für Moderne Literatur Kanagawa gewidmet, vgl. KKB <https://www.kanabun.or.jp/exhibition/9449/>, 3. Dezember 2025 und Kōeki zaidan hōjin Kanagawa bungaku shinkōkai 2019.

57 Vgl. Etō 1970–1999.

58 Yiu 1998, 10, vgl. weiter 6–12 für einen verständlichen Überblick über die bis dahin verfasste Sōseki-Forschung in Japan.

59 Vgl. Yiu 1998, 10.

*Natsume Sōseki and the Properties of Modern Literature*⁶⁰ aus dem Jahr 2021. Ein neuer, sehr interessanter Ansatz wurde durch die Herausgebenden des Journals *Review of Japanese Culture and Society*, Band 29, einem Sonderband mit dem Titel *Reading Sōseki Now*, formuliert. Hier versuchen die zusammengetragenen Beiträge nicht, „[to create] another version of what we have come to call the ‚big Sōseki‘ – the one who personified the great dilemmas of modernity and morality in Japan, but a crowd of ‚little Sōseki‘ who keep slipping from our grasp, reminding us of how much more of him there is to know“.⁶¹ Ziel ist es also, der Diversität des Werks Sōsekis gerecht zu werden und einen Absolutheitsanspruch zu negieren. Diesem Vorgehen und der zugrunde liegenden Prämisse möchte ich mich mit meiner Untersuchung anschließen.

Gleichzeitig bleibt ein großes Desiderat der Sōseki-Forschung bestehen: die Illustrationen, die den Erstausgaben seiner Werke beigelegt waren und von wegweisenden zeitgenössischen Künstlern stammen. Bisher fanden sie kaum Beachtung. Abgesehen von Etō Juns Dissertationsschrift *Sōseki to Āsā ō densetsu* 漱石とアーサー王傳説 („Sōseki und die König-Artus-Legende“, 1975¹⁹⁹¹) und Sadoya Shigenobus bereits erwähnte Studie *Sōseki to seikimatsu geijutsu* (1982) sind die Bild-Text-Referenzen ebenso wie die verantwortlichen Künstler in Sōsekis Werken oft nur Randnotizen. Die Textebene steht stattdessen stark im Vordergrund. Erst in den letzten Dekaden hat eine systematische Beschäftigung mit der Visualität begonnen, die sich von den in der Bildtheorie und -wissenschaft geführten Debatten um den *pictorial turn* (1992, W. J. T. Mitchell) und den *iconic turn* (2004, Gottfried Boehm) nährt.⁶² Die Gründe für diese Forschungslage sind vielfältig. Zum einen sind die Illustrationen nur in den Erstausgaben enthalten, während sich in späteren Textausgaben meist nicht einmal ein Hinweis auf sie findet.⁶³ Zum anderen ist Sōseki hauptsächlich Untersuchungsgegenstand text-

⁶⁰ Vgl. Bourdaghs 2021.

⁶¹ Abe Auestad/Tansman/Vincent 2017/2019, 8.

⁶² Die Debatte kann verkürzt wie folgt dargestellt werden: „Die zentrale, hermeneutisch orientierte Frage von Boehm besteht darin, wie Bilder Sinn erzeugen und worin das Originäre einer solchen bildlichen Bedeutungskonstitution liegt. [...] Dagegen stellt Mitchell – eher kulturtheoretisch orientiert – die Ikonologie in den Zusammenhang mit Ideologie und Ideologiekritik und verfolgt derzeit die vitalistisch oder gar animistisch anmutende Frage danach, was Bilder ‚wollen‘“, Rimmele/Sachs-Hombach/Stiegler 2014b, 17. Gleichzeitig müssen neuere Forschungsbemühungen der Object und Material Studies mit einbezogen werden, insbesondere da Schrift sowie festgehaltene Bilder ein materielles Trägermedium benötigen und der Gedanke des Gesamtkunstwerks die Ausführung als Objekt ebenso umfasst, vgl. Kapitel 4 dieser Arbeit zur Umsetzung des Sammelbands *Yōkyōshū*. Eine weitere Aufschlüsselung dieser Thematik ist im Rahmen der vorliegenden Studie nicht möglich, vgl. ein- und weiterführend zu Material Culture Gerritsen/Riello 2015 und Gerritsen/Riello 2016, zur objektbasierten Herangehensweise MacGregor 2010²⁰¹² (ein Format, das mehrfach aufgegriffen wurde) und Großmann/Krutisch 2013 sowie unter dem Aspekt des Objekts als Konsumgut Trentmann 2016²⁰¹⁷.

⁶³ Zugleich liegen für Sōsekis erstveröffentlichte Prachtausgaben in Buchform Faksimileausgaben vor, die als Reihe mit dem Namen *Meicho fukkoku Sōseki bungakukan* 名著復刻漱石文学館 („Sōsekis Literaturkorpus: Neuaufgabe von Meisterwerken“) vom Nihon kindai bungakukan 日本近代文学館 („Museum für japanische moderne Literatur“) zwischen 1974 und 1982 herausgegeben wurden. In der Forschung scheinen diese jedoch selten beachtet zu werden. Eine allgemeine Zugänglichkeit zu den Erstausgaben ist seit wenigen Jahren bereits durch digitale Sammlungen und Repositorien gegeben, jedoch ist es die Ausnahme, dass diese in Farbe vorliegen, anders *Meian* 明暗 („Licht und Schatten“, 1917) in der Nationalen Parlamentsbibliothek in Tōkyō, vgl. NDL

orientierter literatur- und kulturwissenschaftlicher Forschung. Aus kunsthistorischer Sicht sind zum Letzten Buchillustrationen weiterhin ein Nischenthema, nur selten werden diese interdisziplinär zusammen mit Texten gedacht.

Daraus ergibt sich, dass der Fokus im Bereich der bildwissenschaftlichen und kunsthistorischen Sōseki-Forschung meist auf den theoretischen Konzepten, Vorbildern, oder den schriftlich erwähnten Kunstwerken und ihren Beschreibungen liegt, also auf der Ekphrasis – so beispielsweise auch im Artikel von Timothy J. Van Compernelle *Writing the Visual in Meiji Japan: Painting in the Fiction of Natsume Sōseki* (2022).⁶⁴ Selten stehen Buchillustrationen in Verbindung mit Künstlern und den Werkgenesen im Mittelpunkt. Ebenso werden in der bisherigen Forschung nur vereinzelt Autor und Künstler in einem kooperativen Verhältnis zusammengedacht.

Wie bereits oben angedeutet, beginnt dieser Umstand langsam aufzuweichen, was sich nicht zuletzt an den nachfolgend aufgeführten Publikationen exemplarisch belegen lässt. Zudem zeigen neuere Ausstellungen überblicksmäßig oft die entstandenen Illustrationen oder das Buchdesign für Autoren und Autorinnen aus der Perspektive der illustrierenden Kunstschaffenden vor dem Hintergrund des Gesamtwerks.⁶⁵ Die analytische Aufarbeitung einzelner Motive in Verbindung mit dem Text steht allerdings noch aus oder muss überarbeitet werden.⁶⁶ Die vorliegende Studie versucht unter anderem durch die exemplarische Analyse des Sammelbands *Yōkyoshū* einen Beitrag in diesem Feld zu leisten.

Untersuchungen wie Itō Hiromis 伊藤宏見 *Natsume Sōseki to nihon bijutsu* 夏目漱石と日本美術 („Natsume Sōseki und die japanische Kunst“, 2012) oder Furuta Ryōs 古田亮 *Tokkō Sōseki no bijutsu sekai* 特講漱石の美術世界 („Sondervorlesung Sōsekis Welt der Kunst“, 2014) zeigen das breite Kunstverständnis des Autors und die Verarbeitung von

(Signatur: KH426-14) <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1904876> oder *Yōkyoshū* in der Staatsbibliothek zu Berlin, vgl. SBB (Signatur: Libri japon. 3172) <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001DDAD00000000>, jeweils 3. Dezember 2025.

⁶⁴ Mit den Worten der Herausgebenden des Sammelbands ausgedrückt, zeigt Van Compernelle, dass die „visual representations of women in Sōseki’s work show the intellectual insecurity of the male protagonists, as they fail to understand the modern women“, Köhn/Weber 2022, 19, vgl. Van Compernelle 2022. Dabei fokussiert sich seine Analyse insbesondere auf die textliche Beschreibung in frühen Werken. Wenngleich Van Compernelle darauf hinweist, dass der Begriff der Ekphrasis im japanologischen Diskurs eher ungebrauchlich ist (vgl. Van Compernelle 2022, 59), so ist die Untersuchung der verbalen Skizzierung visueller Repräsentation und imaginierter Generierung bereits bekannt. Mit diesem Thema befasst sich ausführlich auch Agathe Tran in ihrer Dissertation *Language and Visual: A Study on the Aesthetic Effectiveness of Natsume Sōseki’s Fictions (1867–1916)*, die unter Betreuung von Cécile Sakai entstand, vgl. Tran 2022²⁰²³.

⁶⁵ Vgl. zu Hashiguchi Goyō unter anderem Iwakiri 1980, zu einer umfassenden Publikation zu Goyōs Bucheinbandgestaltungen exemplarisch die Ausstellung Tōkyō shinbun 2011 sowie zu Tsuda Seifū die Ausstellung Kita 2020a und die eigens herausgegebene Publikation zu Einbandgestaltungen Tsuda 1974.

⁶⁶ Wie bereits angesprochen, gehören die folgenden drei zu den wenigen wegweisenden Werken, die sich früh mit der Bild-Text-Thematik auch auf der illustrierenden oder begleitenden Ebene beschäftigen: Etō 1975¹⁹⁹¹ und Shigenobu 1982 sowie Iwakiri 1980. Nichtsdestotrotz bedarf es infolge der vermehrten Zugänglichkeit von Archivmaterialien und Kunstjournalen aus der Meiji-Zeit einer Revision.

Kunst in seinen Werken.⁶⁷ Buchillustrationen werden jedoch abermals weitestgehend außen vor gelassen. Die Ausstellung und der begleitende Katalog *Natsume Sōseki no bijutsu sekai* 夏目漱石の美術世界. *Natsume Soseki and Arts* (2013)⁶⁸ verdeutlichen das vielfältige Verhältnis von Sōseki zur Kunst. Der Katalog gibt eine ausgewogene Auswahl an Referenzbeispielen und legt facettenreich die Verflechtungen des Autors mit der Kunst dar. Verknüpfungen von literarischen und illustrierenden ergo buchgestalterischen Referenzen, aber auch der Stellenwert der europäischen Kunst der Jahrhundertwende werden dabei angerissen. Auch wenn dieser wissenschaftliche Beitrag als Überblick und Anstoß zur weiteren Forschung in Form von Fallstudien begriffen werden kann, weist er in seiner Ausgestaltung diverse Fehlstellen auf: Es werden nur holzschnittthaft die theoretischen Konzepte des Kulturtransfers und der Imitation aufgebracht, die Œuvres der illustrierenden Künstler werden bloß skizziert. Zugleich ist der zeitgenössische Diskurs über Kunst und Literatur inhaltlich nur angedeutet. Zugunsten eines Gesamtüberblicks mit einzelnen Schlaglichtern und Themenbereichen wird die analytische Differenziertheit meist fast gänzlich aufgegeben.

Die Publikationen und Ausstellungen *Buch und Literatur: Japan 1905–1931* (1990),⁶⁹ *China und Japan in Buchkunst und Graphik: Vergangenheit und Gegenwart* (1995) und *Literarische Bilderwelten des 20. Jahrhunderts: [...] Japanische Buchillustration 1850–1985* (1996),⁷⁰ *Bungaku no sashi-e to sōtei ten* 文学の挿絵と装幀展 („Ausstellung zu Literaturillustrationen und Einbandgestaltungen“, 1997)⁷¹ sowie *Shijō no yūtopia: kindai nihon no kaiga to bijutsu zasshi 1889–1915* 誌上のユートピア:近代日本の絵画と美術雑誌 1889–1915. *Utopia of Images and Letters: Japanese Modern Art and Art Magazines, 1889–1915* (2008)⁷² thematisieren das Bild-Text-Verhältnis vertiefter und leisteten wichtige Vorarbeiten zu diesem Promotionsvorhaben. Auch in diesen Katalogen bilden die Illustrationen zu Sōsekis Werken nur ausgewählte Beispiele; Gesamtüberblick und -darstellung sowie Präsentationsformen in Ausstellungen stehen stattdessen im Vordergrund.

Mein Forschungsvorhaben versteht sich als ein analytisch aufgearbeitetes Fallbeispiel zur Buchillustration der Werke Sōsekis mit Fokus auf dem jeweiligen Bild-Text-Verhältnis und unter Berücksichtigung von Künstler und Kontext. Diskurse zu transnationalen und -kulturellen Verflechtungen mit Implikationen der Moderne flankieren

67 In diesem Themenspektrum ist jüngst eine neue Arbeit erschienen, auf die der Verfasser weiterführend hinweisen möchte, vgl. Honda 2024; sie konnte jedoch nicht mehr in die vorliegende Untersuchung einbezogen werden.

68 Die Ausstellung wurde im Kunstmuseum der Präfektur Hiroshima, dem Universitätsmuseum der Kunstakademie Tōkyō und im Kunstmuseum der Präfektur Shizuoka gezeigt, vgl. Tōkyō geijutsu daigaku daigaku bijutsukan/Tōkyō shinbun 2013. Eine kleinere Ausstellung mit ähnlicher Thematik, die Sōsekis Kunstverbindungen darstellt, fand 1989 unter dem Titel *Natsume Sōseki to bijutsu* 夏目漱石と美術 („Natsume Sōseki und die Kunst“) mit begleitendem Katalog im Fuji-Kunstmuseum in der Präfektur Shizuoka statt, vgl. Fuji bijutsukan gakugeika 1989.

69 Vgl. Schamoni et al. 1990.

70 Vgl. Kritter 1995 und Kritter 1996.

71 Vgl. Kanagawa bungaku shinkōkai 1997.

72 Vgl. Kanagawa-kenritsu kindai bijutsukan 2008.

meine Auseinandersetzung. Die Verbindung Sōsekis zur Moderne ist bereits vielfach in der Forschung aufgegriffen worden. Er wird grundsätzlich als Kritiker derselben verstanden, der in seinen Werken das Spannungsverhältnis vom (scheiternden) Individuum in der Gesellschaft und technischen wie urbanisierend-städtebaulichen Entwicklungen aufgreift.⁷³ Im Bereich der Kunst und der Bild-Text-Verhältnisse möchte ich für einen offenen, experimentierfreudigen Sōseki argumentieren, der gemeinsam mit Künstlern versucht, die Facetten von Visualität sowie verschiedene technische Möglichkeiten und deren Ausdrucksvermögen auszuloten. Mir geht es nicht um Sōsekis Modernekritik, sondern um das Moderne in der Kunst, in den künstlerischen Netzwerken, um die Offenheit, die die Illustrationen zeigen und damit eine visuelle Teilhabe an der Welt manifestieren. Letztendlich steht das Aufkommen des modernen Buches im Zentrum, bei dem einerseits die Bildsprache in Verbindung zum Text und andererseits das Buch als haptisches Objekt gedacht werden muss.

Die wichtigsten Vorarbeiten im Bereich des Buchdesigns unter besonderer Beachtung von Sōsekis künstlerischen Kooperationen stellen drei Teilkapitel beziehungsweise Aufsätze dar: (1) Haga Tōrus 芳賀徹 Kapitel *Sōseki no bukku dezain* 漱石のブック・デザイン („Sōsekis Buchdesign“, 1984¹⁹⁹⁰),⁷⁴ das unter dem Paradigma des schönen Buches⁷⁵ eklektisch einige Werke Sōsekis untersucht; (2) Yamada Toshiyukis 山田俊幸 Aufsatz *Hashiguchi Goyō to Tsuda Seifū no Sōseki bon: āru nūvo kara purimitizumu e* 橋口五葉と津田清風の漱石本: アール・ヌーヴォーからプリミティズムへ („Sōseki-Bücher von Hashiguchi Goyō und Tsuda Seifū: Vom Jugendstil hin zum Primitivismus“, 2000), der die Unterschiede und Veränderungen zwischen den beiden illustrierenden Hauptkünstlern Goyō und Seifū in den Blick nimmt; sowie (3) eine erste englische Untersuchung durch Pedro Thiago Ramos Bassoe, die im Jahr 2019 als *Judging a Book by Its Cover: Natsume Sōseki, Book Design, and the Value of Art* veröffentlicht wurde.⁷⁶ Bassoe macht, wie in der Einführung des Sammelbands ausgeführt wird, in seiner Studie Folgendes deutlich:

73 Vgl. exemplarisch Langemann/Schulz 1998 und Satō 2002, vgl. weiterführend für eine Analyse, den aktuellen Forschungsüberblick sowie die Folgewirkungen zum Diskurs der Moderne Schulz 2016 und Beck/Mul-sow 2014.

74 Vgl. Haga 1984¹⁹⁹⁰, 491–518.

75 *Utsukushii hon* うつくしい本, wie bereits angemerkt, nimmt Sōseki diese Attribution selbst in einem Brief vor, vgl. TSZ Band 22 2019, 423 [481].

76 Wenngleich der Sonderband *Reading Sōseki Now: Review of Japanese Culture and Society* (Band 29) mit dem Erscheinungsjahr 2017 angegeben wird, wurde die Publikation verzögert erst 2019 veröffentlicht und stellt einen wichtigen Beitrag zur gegenwärtigen Forschung dar. Eine japanische Übersetzung erschien im selben Jahr als *Sōseki no ibasho: Nihon bungaku to sekai bungaku no kōsa* 漱石の居場所: 日本文学と世界文学の交差. *Locating Sōseki: At the Intersection of Japanese and World Literature*.

For Sōseki, and for the designers he worked with, the book was a total work of art. He valued design less as an illustration of a book's plot and more for its intrinsic aesthetics. In the care Sōseki took with the design of his books, Bassoe sees not only his desire to follow the dictates of his own taste, but also his willingness to make room for the taste of others.⁷⁷

Dieser Auffassung schließe ich mich, gestützt durch die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung, an. Ebenso kann als Bassoes Aufsatz als wichtiger Beitrag zum Verständnis des illustrierenden Bild-Text-Verhältnisses der Meiji-Zeit eingestuft werden.

Zugleich beleuchten jüngst veranstaltete Sonderausstellungen wie *Sōseki to Goyō: Sōseki wo kandan saseta sōtei gaka* 漱石と五葉: 漱石を感嘆させた装幀画家 („Sōseki und Goyō: Der Einbandkünstler, den Sōseki bewunderte“, 2017) und *Sōseki sanbō no Tsuda Seifū* 漱石山房の津田青楓 („Der Tsuda Seifū von Sōseki sanbō“, 2021)⁷⁸ erstmals monografisch die Künstler-Verbindungen Sōsekis.⁷⁹ An diese Forschungsvorarbeiten schließt meine Untersuchung an – zieht allerdings das zuvor vorgestellte Konzept des Gesamtkunstwerks als bedeutungstragende Säule mit ein.

1.3 Quellen(lage), Vorgehen und Methodik

Das vorliegende Projekt – *Illustrating Sōseki* – kann auf Material aus mehreren Archiv-aufenthalten und Nachlassevaluationen sowie Durchsichten von Sammlungen, Zei-

⁷⁷ Abe Auestad/Tansman/Vincent 2017/2019, 6, vgl. Bassoe 2017/2019. Bassoes Forschung im Bereich des illustrierenden Bild-Text-Verhältnisses geht über diesen Artikel hinaus. Seine Dissertation *Eyes of the Heart: Illustration and the Visual Imagination in Modern Japanese Literature* (2018) beschäftigt sich mit Visualität und Buchdesign im Rahmen der Werke von Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859–1935), Ozaki Kōyō 尾崎紅葉 (1868–1903), Izumi Kyōka 泉鏡花 (1873–1939) und Komura Settai 小村雪岱 (1887–1940), vgl. Bassoe 2018. Die Ausdrucksformen Settais im Hinblick auf Buchgestaltung und kommerzielle Kunst hat er jüngst ausgearbeitet, vgl. Bassoe 2025.

⁷⁸ Vgl. SMG https://www.shikokumura.or.jp/blog/archives/2017/04/30_151856.html und SSK https://soseki-museum.jp/tenji_archives/5801/, jeweils 3. Dezember 2025 sowie weiterführend Shinjuku-kuritsu Sōseki sanbō kinenkan 2021. Die Ausstellung *Der Tsuda Seifū von Sōseki sanbō* wurde für das Jahr 2020 angekündigt, jedoch auf Grund der pandemischen Situation erst im darauffolgenden Jahr eröffnet.

⁷⁹ Für den Schriftsteller Mori Ōgai und den Künstler Harada Naojirō 原田直次郎 (1863–1899) wurde 2013 eine korrespondierende Ausstellung gezeigt, vgl. MOK https://moriogai-kinenkan.jp/modules/event/index.php?smode=Monthly&action=View&event_id=0000000228&caldate=, 3. Dezember 2025, vgl. weiterführend Bunkyo-kuritsu Mori Ōgai kinenkan 2013. Harada studierte in den Jahren 1884 bis 1886 an der Königlich Bayerischen Akademie der Bildenden Künste in München und lernte in Deutschland Mori Ōgai kennen. In München verkehrten die beiden Japaner unter anderem mit dem Künstler Julius Exter (1863–1939), vgl. weiterführend Hirner 2006. Die Aufarbeitung und Untersuchung von Illustrationskunst stößt in den letzten Jahren auf vermehrtes Interesse, das unter anderem in dezidierten Ausstellungen mündet und damit einigen Künstlern ein neues, wiederentdeckendes oder vertiefendes Moment gibt. Darunter fällt exemplarisch auch die im Jahr 2020 sowie aus pandemiebedingten Gründen 2021 erneut gezeigte Ausstellung *Kaburaki Kiyotaka and Hirezaki Eiho: Illustrations Bringing Color to Modern Literature*, die in Tōkyō im Ōta Gedenkmuseum mit korrespondierender Ausstellung im Yayoi-Kunstmuseum gezeigt wurde, vgl. ŌKB <http://www.ukiyoe-ota-muse.jp/exhibition/kiyokata-eiho21> und YVB https://www.yayoi-yumeji-museum.jp/yayoi/exhibition/past_detail.html?id=1585, jeweils 3. Dezember 2025, vgl. für eine Vorstellung von Künstlern dieses Genres, wie Mizuno Toshikata 水野年方 (1866–1908), Takeuchi Keishū 武内桂舟 (1861–1943), Tomioka Eisen 富岡永洗 (1864–1905) und Kajita Hanko 梶田半古 (1870–1917), Ōta kinen bijutsukan 2020.

tungen und Zeitschriften zurückgreifen. Um ein stimmiges zeithistorisches Bild zu zeichnen, versuche ich in meiner Arbeit, neben dem Nachlass Sōsekis auch den Künstlernachlass Hashiguchi Goyōs umfassend auszuwerten, ebenso wie die veröffentlichten Kunst- und Literaturperiodika der Zeit.

Benötigtes Quellenmaterial findet sich deshalb hauptsächlich in Archiven, Bibliotheken und Museen. So habe ich die Natsume Sōseki raiburari 夏目漱石ライブラリ („Natsume Sōseki-Bibliothek“) oder auch Sōseki bunko der Tōhoku daigaku fuzoku toshokan 東北大学附属図書館 („Tōhoku-Universitätsbibliothek“), die vor allem aus dem Buchnachlass Sōsekis besteht, in einem mehrtägigen Forschungsaufenthalt mit Fokus auf Publikationen zur Kunst ausgewertet. Der Bestand umfasst mehr als eintausendsechshundert nichtjapanischsprachige Werke sowie circa eintausendzweihundert japanisch- beziehungsweise chinesischsprachige Veröffentlichungen. Darunter befinden sich etwa fünfhundert Exemplare, die der Schriftsteller zwischen 1900 und 1902 während seines Auslandsaufenthaltes in Großbritannien erworben hat. Insgesamt enthält die Sammlung 3.068 Printmedien. Neben Monografien, Periodika und Reihen zu Literatur, Geschichte, Philosophie, Wissenschaft und Kunst werden hier Manuskripte, Notizen und Tagebücher von Sōseki aufbewahrt. Dadurch dient die Sōseki-Bibliothek als primäre Sammlung von Quellenmaterial.⁸⁰ Da Sōseki nachweislich auch Publikationen zur Verfügung gestellt hat, kann sie somit nicht zuletzt zur Rekonstruktion der Gedanken- und Arbeitsgänge des Schriftstellers sowie zur Ermittlung von möglichen visuellen Vorbildern dienen.⁸¹ Objekte und weitere Materialien aus Sōseki sanbō sind im Kenritsu Kanagawa kindai bungakukan 県立神奈川近代文学館, dem Museum für Moderne Literatur der Präfektur Kanagawa,⁸² erhalten. Bei der Sichtung habe ich unter anderem Produkte der Kollaboration und des Austauschs, wie einen *roken* 魯硯 („Tuschereibestein“) oder das Manuskriptpapier Goyōs, identifiziert, die in die Analyse miteingeflossen sind.⁸³

⁸⁰ Vgl. zu Bibliothek und Archiv TSZ Band 27 2020, 1–137. Stand Juli 2022 umfasste die Online-Datenbank *Sōseki bunko dētabēsu* (SBD) https://www.i-repository.net/il/meta_pub/engG0000398tuldc, 22. Juli 2022, 2.309 Einträge mit 811 Neuaufnahmen und -einträgen. Insgesamt besteht der Nachlass aus 3.068 Archivalien, vgl. TUB <https://www.library.tohoku.ac.jp/collection/collection/introduce.html#soseki>. Im April 2024 hat die Tōhoku-Universität ein neues digitales Archiv eingeführt, das *Tōhoku daigaku sōgōchi dejitaru ākaibu/Sōseki bunko* 東北大学総合知デジタルアーカイブ・漱石文庫 („Digitales Archiv des Gesamtwissens der Tōhoku-Universität/Sōseki-Büchernachlass“) oder kurz TOUDA. Stand November 2025 finden sich nun 3.116 Einträge im digitalen Archiv zu Natsume Sōseki, vgl. TOUDA/SB <https://touda.tohoku.ac.jp/collection/database/library/collection/soseki>. Einen einführenden Einblick, verbunden mit themenspezifischen Aufarbeitungen wie den in Sōsekis Werken dargestellten Frauenfiguren und deren Modellen (86) oder verschiedenen begleitenden Illustrationen, bieten auch Sendai bungakukan 1999 sowie die Webseite der TUB <http://www.library.tohoku.ac.jp/collection/collection/soseki/>, jeweils 3. Dezember 2025. Durch eine veränderte Onlinepräsentation und Systemumstellung zum digitalen Archiv sind Stand November 2025 weniger Informationen zum Werk, Leben und zu Kontakten Sōsekis als zuvor auf den ursprünglich verlinkten Webseiten zu finden. Vgl. zum Aufenthalt Sōsekis in Großbritannien weiterführend auch Kapitel 2.2 und 2.3 dieser Arbeit.

⁸¹ Vgl. Kapitel 4.2 dieser Arbeit.

⁸² Die Sammlung ist digital zugänglich, vgl. KKB <https://www.kanabun.or.jp/souseki/index.html>, 3. Dezember 2025.

⁸³ Vgl. Kapitel 3 dieser Arbeit.

Im Gegensatz dazu sind die Künstlernachlässe nur teilweise gesammelt erhalten oder zugänglich. Der für diese Arbeit primär relevante künstlerische Nachlass Goyōs ist jedoch größtenteils im Kagoshima-shiritsu bijutsukan 鹿児島市立美術館, dem Kunstmuseum der Stadt Kagoshima, und dem Kagoshima-ken rekishishiryō sentā Reimeikan 鹿児島県歴史資料センター黎明館 („Kagoshima Präfekturgeschichtsarchiv Reimeikan“) gesammelt.⁸⁴ Des Weiteren habe ich Museen und Sammlungen für andere Künstler, unter anderem das Fufuki-shiritsu Seifū bijutsukan 笛吹市立青楓美術館 („Seifū-Kunstmuseum der Stadt Fufuki“ für Tsuda Seifū), das Taitō-kuristu shodō hakubutsukan 台東区立書道博物館 („Kalligrafie-Museum des Stadtbezirks Taitō“ für Nakamura Fusetsu), das Minami arupusu-shiritsu bijutsukan 南アルプス市立美術館 („Kunstmuseum der Stadt Minami Alps“ für Natori Shunsen) sowie das bereits erwähnte Museum für Moderne Literatur der Präfektur Kanagawa, besucht. Zudem haben bei meiner Untersuchung auch im Rahmen von japanischen Ausstellungen entstandene Veröffentlichungen und Kataloge besondere Berücksichtigung gefunden.⁸⁵

Nach der Durchsicht der Zeitungen und Zeitschriften, in denen Sōsekis Werke erstveröffentlicht wurden,⁸⁶ habe ich zunächst eine Gesamtaufstellung der Erstpublikationen Sōsekis in Zeitschriften oder verlegt als Buch- und Taschenbuchausgabe mit den dazugehörigen Illustrationen und – falls vorhanden – Skizzen und Vorstudien erstellt. Bei diesem Prozess hat sich das Werk *Yōkyoshū* als Werk par excellence hinsichtlich der Bild-Text-Referenzen herausgestellt. Dies liegt darin begründet, dass es zum einen das am umfänglichsten illustrierte und komponierte Werk des literarischen Korpus Sōsekis ist und dass es zum anderen als Sammelband mit sieben sehr unterschiedlichen Kurzgeschichten die Möglichkeit bietet, die einzelnen geschichtsisernen wie -übergreifenden Bild-Text-Verflechtungen zu analysieren.

Mithilfe von Vergleichsdurchsichten⁸⁷ von zu dieser Zeit verfügbaren europäischen Kunstzeitschriften wie *Deutsche Kunst und Dekoration* (1897–1906), *Jugend* (1896–

⁸⁴ Durch einen Aufenthalt im Oktober 2019 in Kagoshima zur Archiveinsicht konnte ich beide Sammlungen besuchen und das Originalmaterial sichten, wenngleich die Materialien teilweise auch bereits digitalisiert waren, vgl. KDM <http://kagoshima.digital-museum.jp/> (1.826 Einträge), 3. Dezember 2025.

⁸⁵ Dieses Publikationsformat wird als Referenzwerk oft vernachlässigt, da es zumeist nicht über den Buchhandel vertrieben wird, sondern nur durch das ausstellende Museum.

⁸⁶ Namentlich sind dies: die *Tōkyō Asahi shinbun* 東京朝日新聞 und *Ōsaka Asahi shinbun* 大阪朝日新聞 (1907–1916), *Chūōkōron* 中央公論 (1905–1906), *Gakutō* 學鐙 (1905), *Hototogisu* ホトトギス (1905–1907), *Teikokubungaku* 帝国文学 (1905–1906), *Shichinin* 七人 (1905) und *Shinshōsetsu* 新小説 (1906).

⁸⁷ Die folgenden Jahresangaben der Zeitschriften beziehen sich auf die gesichteten Jahrgänge. Die Durchsicht erfolgte digital unter Konsolidierung der Digitalen Bibliothek *art journals* – Kunst- und Satirezeitschriften der Universitätsbibliothek Heidelberg, vgl. UBH <https://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/artjournals/>, 3. Dezember 2025. Eine korrespondierende und vertiefende Durchsicht japanischer Periodika sollte erfolgen, konnte jedoch aufgrund der pandemischen Lage und Unzugänglichkeit nur partiell durchgeführt werden und bleibt somit Gegenstand für weitere Forschung. Wenige Periodika wie *Bijutsu gahō* 美術画報 (bis 1899 unter dem Namen *Nihon bijutsu gahō* 日本美術画報, 1894–1925 [1937?]) und *Bijutsu shinpō* 美術新報 (1902–1920) sind bereits digital zugänglich. Grundsätzlich ist die große Bedeutung von Zeitschriften für die Herausbildung der (japanischen) Moderne zu betonen: „[M]agazines were so central to modernism that it is hard to imagine this movement in literature and the arts without them“, Scholes 2010, 73f.

1906), *L'art décoratif* (1898–1906), *The Studio* (1893–1906), letztere die Sōseki auch über seinen Auslandsaufenthalt hinaus abonniert hatte, und *The Yellow Book* (1884–1897) sowie *Ver Sacrum* (1898–1903) konnte ich entscheidende Verbindungen herausarbeiten. Dieses Vorgehen wurde durch eine Schlagwortrecherche (u. a. Lady Jane Grey, Thomas Carlyle, Präraffaeliten, *medievalism*, Sōseki und diverse Künstlernamen) in Bilddatenbanken⁸⁸ erweitert. Auf diese Weise konnte ich mehrere Verknüpfungen und Vorlagen für Goyōs Buchdesign, insbesondere aus dem Kreis der Präraffaeliten, aber auch aus dem Jugendstil und Historismus entschlüsseln. Zugleich konnte ich damit ein visuelles und inhaltliches Gefüge des Fin de Siècle, wie es durch Printmedien im Westen und in Japan verbreitet wurde, nachzeichnen. Wechselwirkungen wurden ebenso evident.

Hierdurch konnte ich auch das bereits 2017 in meiner Masterarbeit mit dem Titel *Die König Artus Sage im Werk von Natsume Sōseki unter besonderer Berücksichtigung der Erzählung ‚Kairokō‘ (1905)* identifizierte Gemälde *Isabella; ‚Piteous She Looked on Dead and Senseless Things, Asking for Her Lost Basil Piteously [sic]‘*, 1879 (vgl. (166) Abbildung #4.6.1 [2]) von John Melhuish Strudwick (1849–1937) hinsichtlich seines Vorbildcharakters für die Illustration des Frontispizes der Kurzgeschichte *Kairokō* 薙露行 („Das Klagelied“, 1905) bestätigen. Das Bild zeigt eine arthurische Frauengestalt links und einen wegreitenden Ritter rechts (vgl. (165) Abbildung #4.6.1 [1]). Zwar habe ich in meiner Masterarbeit bereits bildvisuelle Anhaltspunkte erarbeiten können, so Elemente des Interieurs (Fußbodenkacheln, Fenster, Fenstersims und Fresken), die Farbgebung und besonders die figürliche Darstellung, die allesamt nachdrücklich auf das Gemälde Strudwicks (oder eine vergleichbare Ausführung des Motivs, eine Vorstudie o. J.) verweisen, konnte jedoch zunächst keine verfügbare Reproduktion ausmachen. Die Illustration ist von besonderem Interesse, da sie exemplarisch „Sōsekis Vorliebe für die Atmosphäre der Fin de Siècle-Kunst deutlich widerspiegelt“.⁸⁹ Darüber hinaus versucht meine Arbeit durch die Analyse von Bild und Text sowohl eine künstlerspezifische Herangehensweise zu identifizieren als auch eine theoretische Basis aufzuarbeiten.

Methodisch erfolgt die Untersuchung aus einer kunstgeschichtlich-textanalytischen Perspektive und nutzt das Verfahren des Close Reading für Text und Bild. Zunächst stecke ich den Rahmen und Kontext ab, in dem sich die Arbeit bewegt, namentlich das Kunstverständnis Sōsekis, seine Zeit in London und seine Erstpublikation in verschiedenen Medien (Zeitung, Zeitschrift, Magazin, Buch, Taschenbuch) sowie sein eigenes Buchdesign, das vor dem Hintergrund der Kunst- und Literaturdebatten der Zeit zu sehen ist (vgl. Kapitel 2). Es folgt eine Verortung im visuellen Gefüge der Meiji-Zeit, was durch Künstlerbiogramme und deren Netzwerkmomente geschieht. Gleich-

⁸⁸ Allen voran in Prometheus. Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre, PROM <https://www.prometheus-bildarchiv.de>, der Online-Plattform ART UK der Public Catalogue Foundation, ArtUK <https://artuk.org> sowie der digitalen Sammlung der Nationalen Parlamentsbibliothek NDL <https://dl.ndl.go.jp> und der Metadatenbank Cultural Japan CJN <https://cultural.jp>, jeweils 3. Dezember 2025.

⁸⁹ „Sōseki konomi no seikimatsu bijutsu no fuinki wo irokoku hanei suru mono 漱石好みの世紀末美術の雰囲気の色濃く反映するもの“, *Tōkyō geijutsu daigaku daigaku bijutsukan/Tōkyō shinbun* 2013, 51.

zeitig stellt Kapitel 3 die illustrierenden Künstler vor und zeichnet die Verbindungen zu Sōseki und dessen Beteiligung am künstlerischen Prozess nach. Es schließt eine exemplarische Untersuchung des Sammelbands *Yōkyōshū* an (vgl. Kapitel 4), bei der ich versuche, die entstandenen Illustrationen textlich zu verankern und gleichzeitig die motivische Werkgenese offenzulegen. Ich arbeite insbesondere vom Standpunkt des zuvor definierten Typs (2), vom textbegleitenden (inhaltlich unabhängigen) oder textillustrierenden (inhaltlich abhängigen) Bild aus, unter Bezug auf Typ (1) und damit auf literarische oder bildnerische Modelle und Quellen. Zugleich verweise ich im Rahmen meiner Analyse auf weitere Typen, um somit auch deren interaktives Ineinandergreifen zu verdeutlichen und dem Konstruktionscharakter Rechnung zu tragen, der stets einer solchen Einordnung und Typisierung innewohnt.

Dabei soll die Frage beantwortet werden, wie sich das Verhältnis von Bild und Text gestaltet. Darauf aufbauend soll das persönliche wie professionelle Verhältnis zwischen Schriftsteller und Künstler aufgezeigt werden. Weiterführende Fragestellungen sind: Inwieweit beeinflussen Thematik und Genre die Art der Illustrationen? Welchen Stellenwert haben die Illustrationen im Kontext der jeweiligen Künstlerœuvre und Lebenswege? Schließlich und von besonderer Relevanz: Inwiefern kann der Sammelband *Yōkyōshū* zugleich als eine Visualisierung der Meiji-Zeit verstanden werden?⁹⁰ Im Konkreten meint dies, inwieweit hier moderne Fragestellungen und neue Erkenntnisse bildnerisch umgesetzt wurden.

Ziel von *Illustrating Sōseki* ist es daher, eine Diskurserweiterung von Sōsekis Bildhaftigkeit durch Nachvollzug des Schaffungsakts zu leisten und damit die Künstler und deren Illustrationen im Kontext des Fin de Siècle und der Moderne unter Beachtung transregionaler Momente aufzuarbeiten.

⁹⁰ Dabei liegt der Fokus nicht auf ‚Visuo-Narrationen‘, wie sie Köhn allgemein definiert und darlegt, vgl. Köhn 2005, sofern man im Werk von Sōseki überhaupt davon sprechen kann, sondern auf dezidierten Bild-Text-Referenzen unter Berücksichtigung der Zusammenarbeit von Schriftsteller und Künstler(n).

2 Sōsekis Kunstverständnis und das visuelle Umfeld der Meiji-Zeit

Wie bereits einführend erwähnt, kam es während der Meiji-Zeit 明治時代 (1868–1912) in den Bereichen Kunst und Literatur zu besonders signifikanten Umbrüchen. Die grundlegende Frage, was Kunst oder Literatur seien beziehungsweise sein könnten, wurde in vielfältiger Weise aufgeworfen und in unterschiedlichen Medien sowie Institutionen ausgehandelt.⁹¹ Außerdem ist die Entwicklung hin zum westlichen Kunstbegriff auf die frühe Meiji-Zeit zurückzuführen, ebenso wie eine Neudefinition der ‚Idee von Schönheit‘ und das philosophische Konzept von Ästhetik und dessen Entstehung.⁹² Der Begriff *bijutsu* 美術 wurde erstmalig 1872 als japanische Übersetzung des deutschen Katalogs der Weltausstellung in Wien 1873⁹³ benutzt. In Sektion 22 heißt es dort: „The arts (*bijutsu*) – in the West fine arts are music, painting, sculpture, poetry, etc. – for which museums are built.“⁹⁴ Darauf aufbauend etablierte sich der Terminus *bijutsu* als Übersetzung für „die Kunst, die bildende Kunst, die schönen Künste“,⁹⁵ wie sie im westlichen Kontext des *Fin de Siècle* verstanden wurden; er umfasste folglich Musik, Literatur und Kunst.⁹⁶ Dieser Diskurs spiegelt sich außerdem in der Institutionalisierung und Musealisierung von Kunst wider. An dieser Stelle zeigt sich die damit einhergehende politische Intention und Wirkungsmacht von Kunst im internationalen

91 Zum Konzept von Kreativität und Imitation, das ein wiederkehrendes Spannungsverhältnis auch im (Kunst-) Diskurs zwischen Japan und dem Westen aufbaut, vgl. Lucken 2016. Michael Lucken folgert: „The use of imitation in modern Japanese art does not, however, reflect an ahistorical world. Every artist and generation develops its own critical tools. The goal is always to mold fiction, but the means of doing so changes. The real is always being sought, including in itself, but its thusness is not fixed. It therefore remains unique“, Lucken 2016, 205. Hiermit verweist er auf ein alleinstellendes Moment, das die Zeit und die Künstler hervorbringen. Meine Analyse von *Yōkyōshū* untermauert diese Sichtweise, vgl. hierzu Kapitel 4 dieser Arbeit.

92 Vgl. Marra 2011²⁰¹², 193, zum Begriff und Zeichen *bi* 美 vgl. Yanabu 1982¹⁹⁹¹, 60–73 sowie Satō 1999²⁰¹¹, 76–79. Auch der Begriff der Ausstellung wurde zu dieser Zeit geprägt und definiert. Kurimoto Joun 栗本鋤雲 (1822–1897) wie auch Fukuzawa Yukichi 福沢諭吉 (1835–1901) benutzen den Terminus *hakurankai* zuerst als Übersetzung für ‚Ausstellung‘ beziehungsweise ‚Exhibition‘, 1871 wurde er dann das erste Mal in Japan selbst genutzt, im Folgejahr findet er Eingang in die Wörterbücher, vgl. Hedinger 2011, 54–56.

93 Vgl. zur Bedeutung und weiterführenden Analyse der Wiener Weltausstellung, bei der Japan erstmalig offiziell und eigenständig teilnahm, Fajcsák 2020. Vgl. zur Verortung im Kontext der Iwakura-Mission Hedinger 2011, 78–88. Für einen Bericht zur Iwakura-Mission vgl. außerdem Kume 1878²⁰⁰², insbesondere 309–349 zur Beschreibung der Wiener Weltausstellung 1873.

94 Übers. v. und zit. n. Marra 2011²⁰¹², 206.

95 GJDW Band 1 2009, 411.

96 Kuraya Mika bringt, wenngleich stark vereinfacht, mit ihrer Beschreibung zwei wichtige Aspekte zum Ausdruck: erstens, dass das Wort ‚Kunst‘ und dessen Verständnis in Japan in dieser Form eine Aneignung ist, und zweitens, dass auch im Westen der Kunstbegriff in der Vormoderne entscheidend neu- und umgeprägt wurde: „Die Rede ist hier von ‚Kunst‘ als *bijutsu*. [...] Dieses Wort hatte es im Japanischen nicht gegeben. Um den im westlichen 18./19. Jahrhundert gebildeten Begriff einer romantischen, hohen Kunst nach Japan zu importieren und in dessen Sprache auszudrücken, wurde *bijutsu* erfunden“, Kuraya 1998, 55.

Gefüge.⁹⁷ Zugleich macht Michael F. Marra deutlich, dass die Debatten nicht bloß der Begriffsfindung unterliegen, sondern vielmehr eine konzeptionelle Neuordnung darstellen, „to rethink their cultural heritage in terms of Western ideas“.⁹⁸ Er fährt fort:

It rerouted intellectual activities that had developed in Japan over a span of more than a thousand years into new frameworks of knowledge that used Western sciences as yardsticks for the discussion and evaluation of local cultural products. Questions of comparison arose, forcing the notion of commensurability over a native reality that was then rethought in terms of measures coming from the outside.⁹⁹

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass die Diskussionen kontrovers statt einseitig geführt wurden. Kume Kunitake 久米邦武 (1839–1931) schreibt in seinen Ausführungen zum Rundgang auf der Wiener Weltausstellung über die Kunstschau:

Die Kunstausstellung bestand aus Malereien und Skulpturen. Beides gehört in Europa zu den schönen Künsten, so daß sich auch Angehörige der Oberschicht mit Eifer darin üben. Dies ist mit der Ausbildung japanischer Intellektueller in Kalligrafie, Malerei und Bildhauerkunst vergleichbar. [...] Bei Ölgemälden haben wir es mit zwei Arten zu tun. In einem Fall sind es Kopien von bekannten Werken aller Kunstepochen. [...] Die andere Art von Ölgemälden sind jene Bilder, die die Künstler aus ihrer eigenen Kreativität heraus erschaffen. [...] Aus diesem Grund ist es sehr schwer, ein Urteil über die europäische Ölmalerei zu fällen. Obwohl wir durch die Kunstausstellungen wanderten, konnten wir sie kaum bewerten.¹⁰⁰

Hier werden drei Aspekte deutlich: Die Wertung von Malerei und Ölmalerei, der Versuch, Praktiken und Ausbildung zu vergleichen, sowie die Kreativität, die das Kunstwerk wertvoll macht. Ein weiterführendes Beispiel ist die Meinungsverschiedenheit zwischen den Schriftstellern Mori Ōgai 森鷗外 (1862–1922) und Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859–1935), die als grundlegende Opposition von Realismus und Idealismus gelesen werden kann. Bekannt wurde diese als Debatte über *botsurisō* 没理想 („das Fehlen von Idealvorstellungen“ oder „die objektive, nicht von Idealen verklärte literarische Beschreibung“).¹⁰¹ Yanabu Akira analysiert Mori Ōgais Standpunkt, der Schönheit als grundsätzliches, von vornherein vorhandenes Ideal definiert, das durch die Literatur zum Ausdruck gebracht werden muss, da Schönheit Teil der Künste ist:

⁹⁷ Vgl. Satō 1999²⁰¹¹; Satō Dōshin macht ferner deutlich, dass Kunst auch auf der politischen und staatsbildenden Ebene in Japan ein wichtiges Instrument im Fin de Siècle ist.

⁹⁸ Marra 2011²⁰¹², 195.

⁹⁹ Marra 2011²⁰¹², 195.

¹⁰⁰ Kume 1878²⁰⁰², 337–340.

¹⁰¹ Vgl. Marra 2011²⁰¹², 203, für die Übersetzung vgl. GJDW Band 1 2009, 480.

Was zuerst da ist, ist nicht die schöne Blume, sondern die Schönheit der Blume. Die Schönheit (bi) ist zuerst da. Kurz gesagt, Literatur ist Kunst (bijutsu), und Kunst bringt Schönheit zum Ausdruck. Schönheit ist ein ‚Ideal a priori‘. Folglich, erklärt Mori, sei die Entidealisierung der Literatur ein Fehler, da ja die Literatur Ideale zum Ausdruck bringe.¹⁰²

Die Notwendigkeit zur Aushandlung von Positionen lässt sich auch exemplarisch auf den Akt und dessen künstlerische Bedeutung, einhergehend mit der Frage nach einem inhärenten Ideal oder einer innewohnenden Idee, übertragen.¹⁰³ Allgemein spiegeln die Kunst- und Literaturdebatten der Zeit selektive Transfer- und Übersetzungsprozesse wider, die nicht ohne kulturelle Verankerungen auskommen und visuell insbesondere durch wandernde Motive rekonstruiert werden können.

2.1 Kunst- und Literaturdebatten sowie Motive der Zeit: eine kurze historische Verortung

The Meiji encounter with Western nations posed a challenge of assimilation and integration of ideas and praxis into Japan, while simultaneously integrating Japan into the global sphere. Art and its subsequent industries, including print making, porcelain production, textiles, woodcarving, and the like, proved to be the best at exporting products from Japan to the World's Fairs in Europe and the United States during the early years of the Meiji era. Yet, there was also the question of how to absorb, assimilate, reproduce, and negotiate European arts and visual practices into the Japanese sphere. Beyond the immediate understanding of ‚fine art‘ as (oil) painting and sculpture, these included mural painting, watercolors, photography, and architecture, as well as the redesigning of the arts and crafts already ongoing in Japan, now remodeled in new ways, according to alternative visual values and methods recently adopted – creating hybrid formations of the old arts in new designs and purposes. Moreover, beyond the immediate division between the fine arts (bijutsu 美術) and craft (geijutsu 芸術), new forms of mass media were invented at the time, such as: photography and film; art systems, such as museums, art fairs, art associations, and group exhibitions; art processes, such as the invention of new methods like nihonga; and visual culture, in its many forms of graphic design, poster printing, commercial advertisements, and individually produced creative print making (sōsaku hanga), were now all geared towards new phases of experimentation, shaped through the experiences of the Meiji era.¹⁰⁴

Das einleitende Zitat zeigt in verdichteter Form neben dem vorausgehenden Abriss zum Kunstbegriff und der Debatte zum Ideal auf, dass vielfältige Faktoren und Ebe-

¹⁰² Yanabu 1982¹⁹⁹¹, 66.

¹⁰³ Vgl. weiterführend Unno 1988, 46–58, zu Goyōs Akten besonders 231–245.

¹⁰⁴ Zohar/Miller 2021^{2022b}, 5.

nen im Bereich der visuellen Kultur in der Meiji-Zeit zusammentreffen. Verflechtungen und Kontroversen gehen Hand in Hand: von Kunsttechniken zu Motiven über Institutionen und Akteure, von theoretischen Neudefinitionen zu praktisch-technischen Entwicklungen über Identitätskonstruktionen und Außenwahrnehmungen hin zu Transfer- und Übersetzungsprozessen. Die Meiji-Zeit ist darüber hinaus in einen übergeordneten Kontext künstlerischer Produktion einzubetten.

Künstlerische Prozesse sind grundsätzlich keine singulären oder isolierten Entwicklungen, vielmehr stehen sie in einem steten Prozess des Austauschs, der Abgrenzung oder Erneuerung und können damit beispielhaft für transregionale Bewegungen herangezogen werden. Künstlerische Phänomene, insbesondere im *Fin de Siècle* als Zeit des permanenten Wandels, beziehen sich wechselseitig aufeinander, wie der im Westen entstandene Japonismus¹⁰⁵ exemplarisch zeigt, der mit anderen Strömungen und Ausdrucksformen wie Jugendstil, Historismus und *medievalism*, Orientalismus und Symbolismus interagierte. Als Japonismus können zum Beispiel die Reproduktion japanischer Objekte, die Nachahmung und das Studium japanischer Modelle, die Inspiration durch und die Übertragung von japanischen Themen, Kompositionen, Formen und Farben sowie Methoden gelten.¹⁰⁶ Zudem entstehen selektiv transnationale Rückflüsse

¹⁰⁵ Der gängige Begriff Japonismus oder *Japonisme* beschreibt die Japanrezeption in den Künsten. Begriffshistorisch entstand *Japonisme* zeitnah, nicht retrospektiv und ist grundlegend vom Frankreich der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, speziell vom Kunstkritiker Philippe Burty (1830–1890) geprägt. Burty war Kritiker sowie Sammler von japanischer Kunst und publizierte 1872/1873 einen Artikel mit dem Titel *Japonisme* in der Zeitschrift *La Renaissance littéraire et artistique*, vgl. Watanabe 2012. Ein weiterer wichtiger Akteur im Kontext der Rezeption japanischer Kunst in Europa sowie westlicher Kunst in Japan ist der Kunsthändler Hayashi Tadamasa 林忠正 (1851–1906), vgl. NMWA <https://www.nmwa.go.jp/jp/exhibitions/2019hayashi.html> und TNM https://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=449&lang=ja. Ferner ist der Japonisme ein komplexes Phänomen, das seit den 1980er Jahren intensive Forschungswellen durchlaufen hat, vgl. dazu unter anderem Berger 1980, Wichmann 1980¹⁹⁹⁹, The Society for the Study of Japonisme 1980 und Kokuritsu seiyo bijutsukan gakugeika 1988. Aus diesem Forschungsfeld geht im Jahr 1980 The Society for the Study of Japonisme (ursprünglich gegründet als Society for the Study of Japonaiserie) hervor, die seit 1981 eine eigene Fachzeitschrift herausgibt (seit 2013 – Ausgabe 33 – bilingual) und heute den Titel *Jyaponisumu kenkyū* ジャポニスム研究. *Studies in Japonisme* trägt. Im Jahr 2016 folgt unabhängig davon das *Journal of Japonisme*. Verwiesen sei zur begriffsgeschichtlichen Entwicklung weiterführend besonders auf Watanabe 2012 und zur Rezeptionsgeschichte auf Weisberg 2016. Ein wichtiger Aspekt ist, dass es sich um künstlerische Ausdrucksformen handelt, die mit anderen artistischen Bewegungen interagieren und korrespondieren. Die Forschung der letzten Dekade zeigt, dass es in ganz Europa regionale Ausprägungen gegeben hat, die eine ursprünglich französische Perspektive aufnahmen und erweiterten. So sind in den letzten Jahren zu diesem Phänomen Ausstellungsprojekte und -kataloge erschienen, beispielsweise zum Japonismus in Großbritannien (vgl. Watanabe 1991), in Italien (vgl. Farinella/Morena 2012), in Spanien (vgl. Obra Social „La Caixa“ 2013), in Tschechien (vgl. Hánová 2014), in Skandinavien (vgl. Weisberg/Bonsdorff/Selkoki 2016) und in Österreich-Ungarn (vgl. Dènes 2020).

¹⁰⁶ Zum besseren Verständnis seien exemplarisch Bildbeispiele für diese drei Wirkungsmechanismen angeführt: (1) Aufnahme und Darstellung von japanischen Objekten: James Abbott McNeill Whistlers (1834–1903) *Caprice in Purple and Gold. The Golden Screen* (1864), vgl. NMAA (Inv.-Nr.: F1904.75a) <https://asia.si.edu/object/F1904.75a/>, das unter anderem den Farbholschnittdruck *Iyo Saijō* 伊予西条 („Saijō in Iyo“, 1855, Blatt 57/69) von Utagawa Hiroshige 歌川広重 (1797–1858) aus der Serie *Rokujūyōshū meisho zue* 六十余州名所図絵 („Illustrierter Führer zu berühmten Orten in den rund sechzig Provinzen“, um 1853/1856), vgl. TNM (Inv.-Nr.: A-10569-7616) <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/E0040381>, in das Gemälde integriert; (2) Studie oder Imitation japanischer Kunst: Vincent van Goghs (1853–1890) *Blühender Pflaumengarten (nach Hiroshige, 1887)*, vgl. VGM (Inv.-Nr.: F0371) <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/so115V1962>, das den Druck

und Adaptionen, die wiederum in Japan neue, darauf bezugnehmende visuelle Ausdrucksformen schaffen.

Das Spannungsfeld der japanischen Moderne und ihrer visuellen Codierung zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung, zwischen Selbstdarstellung und Rezeption sowie Identitätskonstruktion spiegelt sich in den Stimmen der Zeit, also in zeithistorischen Aussagen und Diskursen wider. Ein prominentes und viels diskutiertes Beispiel stellt die Aktbilddebatte dar. Sie zeigt einen diskursiven Prozess von öffentlicher Wahrnehmung und Ausstellungsfähigkeit der während der Meiji-Zeit neu aufkommenden Aktdarstellungen. In diesem Zusammenhang sind die historischen Rahmenbedingungen für die Wahrnehmung japanischer und europäischer Kunst, aber auch die entstandene Kunstdebatte um Obszönität, den Akt und um damit verbundene Fragen des Körpers von essenzieller Bedeutung.

2.1.1 Stimmen der Zeit: Theorie und Debatte am Beispiel des Akts

Je nach Profession ist der Andrang zum Kopfe ein außerordentlich wichtiges Mittel, dessen Existenz für die Ausübung verschiedener Berufe unabdingbar ist. Die höchste Wertschätzung bringen die Dichter diesem Mittel entgegen. [...] Unterbricht man die Versorgung mit diesem Mittel auch nur einen Tag lang, sinkt der Dichter zum talentlosen Durchschnittsmenschen herab [...]. Und wenn die wahre Natur der Inspiration ein Andrang zum Kopfe ist, dann ist dieser nichts weiter als temporärer Wahnsinn. [...] Ich habe allerdings keinen Zweifel daran, daß früher oder später der Tag kommen wird, an dem der Mensch sich kraft seines Willens in den Zustand der Inspiration versetzen kann, und ich für meine Person wünsche mir um der menschlichen Zivilisation willen von Herzen, daß dieser Tag früher als später kommt.¹⁰⁷

Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916) schlussfolgert, dass es Aspekte der Kreativität, Inspiration oder Ideen seien, die das künstlerische Schaffen bedeutsam machten.

Kameido umeyashiki 亀戸梅屋舗 („Pflaumenanwesen in Kameido“, 1857, Blatt 30/119) aus *Meisho Edo hyakkei* 名所江戸百景 („Hundert Ansichten berühmter Orte Edos“, [1856/1857] ebenfalls von Utagawa Hiroshige, vgl. TNM (Inv.-Nr.: A-9124_31) <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/E0136986>, aufnimmt; (3) Inspiration beziehungsweise Übertragung: Claude Monets (1840–1926) *The Water-Lily Pond* (1899), vgl. TNG (Inv.-Nr.: NG4240) <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/claude-monet-the-water-lily-pond>, das szenische, kompositorische wie motivische Elemente des Drucks *Kameido Tenjin keidai* 亀戸天神境内 („Inneres der Tenjin Schreinanlage in Kameido“, 1856) verarbeitet. Die Blattangabe variiert im letzten Fall je nach Quelle zwischen 57, 58 und 65/119, sie konnte nicht endgültig bestimmt werden. Es stammt ebenfalls aus Utagawa Hiroshiges Serie *Meisho Edo hyakkei*, vgl. TNM (Inv.-Nr.: A-10569_7347) <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/E0132983>, jeweils 3. Dezember 2025.

107 Natsume 1905–1906¹⁹⁹⁶, 360–362, übers. v. Putz.

Gleichzeitig verortet Sōseki die Inspiration nahe dem Wahnsinn.¹⁰⁸ Ähnliche Bemühungen, die das künstlerische Schaffen oder den Gedanken von Schönheit fokussieren, sind bereits einleitend bei Mori Ōgai ausgeführt und werden nachfolgend auch beispielhaft für Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866–1924) aufgezeigt. Neben den wenigen Anstrengungen ein vielschichtiges Bild zur modernen Kunstproduktion zu schaffen,¹⁰⁹ ist die Wahrnehmung in der Zeit des Fin de Siècle oft von Andersartigkeit und Fremdheit bestimmt – und nicht zuletzt auf ein Edo-zeitliches Japan fixiert. Dieses Bild wurde zwar stark vom Westen verbreitet, jedoch auch durch Japan selbst unterstützt, sodass eine Identitätskonstruktion von innen als auch von außen stattfand, die bis heute für das Japanbild charakteristisch ist.

Diese Konzeption des *Eigenen* und des *Anderen* ist zum weiteren Verständnis der Wahrnehmung japanischer Kunst und Literatur von essenzieller Bedeutung. Es geht in der Meiji-Zeit um den Versuch, Kunst und Literatur erneut zu definieren. Vorhandene Literaturgattungen werden neu geordnet und bewertet. Das Pendant der westlichen Konzeption von Literatur, *bungaku* 文学, sowie des Romans, *shōsetsu* 小説, fasst Fuß.¹¹⁰ Kunstschaffende werden von Sōseki, wie das einleitende Zitat zeigt, als Inspirierte verstanden, denen ein zukunftschaftendes Geniemoment – mit Nähe zum Wahnsinn – anhaftet.

Als exemplarischer Exkurs zur bildnerischen Ebene sei die Aktbilddebatte noch einmal aufgegriffen. Insbesondere der Akt und die damit verbundenen Fragen nach dem Körper, dem Privaten und Öffentlichen sowie nach Moral zeigen prägnant den Diskurs der Zeit:

By contrast, the debate about paintings of female nudes was about social ethics and public morals from beginning to end. [...] Was the issue of whether or not ‚nakedness‘ was acceptable as ‚art‘. [...] From the point of view of Western art, Japanese nude paintings

¹⁰⁸ Damit ist Sōseki zeithistorisch im Geniediskurs zu verorten, der seit Mitte des 19. Jahrhunderts populärwissenschaftlich und psychopathologische Studien wie Cesare Lombrosos (1835–1909) *Genio e follia* (1872; dt. Übers.: „Genie und Irrsinn“, 1887) hervorbrachte und der sich neben der Faszination des Außerordentlichen und auch mit den Schattenseiten des Genies beschäftigte, vgl. Ortland 2001²⁰¹⁰, 701–703 [ÄGB], und Löhr 2003^{2011b}, 149 [MLK]. Insbesondere in *The Man of Genius* (1889) argumentiert Lombroso dafür, „that genius was a special morbid condition“, Lombroso 1889¹⁸⁹¹, V, eine These, auf die Sōseki sich hier bezieht, was durch eine mit Notizen und Unterstreichungen versehene Ausgabe von 1891 im Nachlass Sōsekis gestützt wird, vgl. TOUDA/SB <https://touda.tohoku.ac.jp/collection/en/database/library/public/10030010000952>, 3. Dezember 2025.

¹⁰⁹ Im deutschsprachigen Raum wurden Bemühungen unter anderem von Adolf Fischer (1856–1914), der 1909 gemeinsam mit seiner Frau Frieda (1874–1945) das 1913 eröffnete Museum für Ostasiatische Kunst in Köln gründete, unternommen. Fischer untersucht das damals gegenwärtige Kunstgeschehen auch mit Fokus auf die Hakubakai 白馬会 („Gesellschaft des weißen Pferdes“), die er als „japanische Secessionisten“, Fischer 1900, 29, bezeichnet; er schlägt damit eine Brücke zum europäischen Kunstgeschehen und den Sezessionen wie Wien oder München, vgl. weiterführend Fischer 1900, insbesondere 27–62.

¹¹⁰ Vgl. Schamoni 2000.

may be said to be divine in form only, having no content whatsoever. [...] And in this regard, nude paintings may be thought of as a case that symbolized this particular method of receiving culture from abroad.¹¹¹

Das Zitat veranschaulicht eine Bewusstseins-schaffung von Identität vor dem Hintergrund sich vergleichender und wettkämpfender Nationalstaaten. Hierbei nehmen die bildende und literarische Kunst eine besondere Stellung ein, denn

Kunst als integraler Bestandteil, wenn nicht überhaupt als Kern des Kollektivs, singulärer Kultur spielt im 19. Jh. eine bedeutende Rolle bei der Aufgabe kollektiver Identitätsschaffung und Gemeinschaftsbildung unter dem Vorzeichen der Herausbildung moderner Nationalstaatlichkeit.¹¹²

Da die Spannung und Dualität der Debatte jedoch nur durch ein breiteres Diskursbild verständlich ist, soll anhand von zeitgenössischen Stimmen ein Meinungs- und Urteilsbild skizziert werden. Dieses kann wiederum im Sinne von Transkulturalität¹¹³ auch im europäisch-westlichen Kunstgeschehen und in der Formensprache des Japonismus und der Moderne verortet werden. Kume Kunitake schreibt über die japanischen Ausstellungsobjekte auf der Wiener Weltausstellung von 1873 und führt drei Gründe für deren Erfolg an:

Japans Beitrag erntete von vielen Besuchern Lob: Erstens, weil die Gegenstände aufgrund ihrer Verschiedenheit von den europäischen als selten und ungewöhnlich betrachtet wurden. Zweitens, weil aus den Nachbarländern (Japans) nur wenige ausgezeichnete Sachen vorhanden waren. Und drittens, weil sich Japan in den letzten Jahren in Europa schon einen guten Ruf erworben hat.¹¹⁴

Weiterhin hebt er die Keramik-, Seiden- und Lackwaren sowie teilweise die Bronzearbeiten positiv hervor. Bei den Bildmotiven, insbesondere bei den Pflanzen- und Vogeldarstellungen, hingegen kritisiert er die Bildnisse von Menschen als „so häßlich, daß es einem kalt über den Rücken lief“.¹¹⁵ Zusammenfassend deutet dies auf eine Wertschätzung der Kunst der Edo-Zeit 江戸時代 (1603–1868) und deren vermutlich leicht modernisierten Ausdrucksformen hin. Der Maler Vincent van Gogh (1853–1890) schreibt in Arles am 15. Juli 1888 in Anerkennung der japanischen Kunst an seinen

111 Satō 2011, 264f. Bezugnehmend auf den Inhalt der Darstellung muss diese Aussage relativiert werden, denn die künstlerische Ausprägung steht im Kontext transregionaler Austauschmomente, wie ich zuvor bereits dargestellt habe. Sie bietet somit einen wichtigen Marker zum Verständnis von interkulturellen Wechselwirkungen, die schließlich zur Ausprägung neuer Formen mit neuem Inhalt führen.

112 Klinger 2001²⁰¹⁰, 158 [ÄGB].

113 Vgl. Lüsebrink 2005²⁰¹⁶, 21f.

114 Kume 1878²⁰⁰², 336.

115 Kume 1878²⁰⁰², 336.

Bruder Theo van Gogh (1857–1891): „Tout mon travail est un peu basé sur la japonaiserie“.¹¹⁶ Der französische Maler Claude Monet (1840–1926) bemerkt im Hinblick auf die Bildkomposition: „En Occident, ce que nous avons surtout apprécié, c’est la façon hardie de couper les sujets: ces gens-là nous ont appris à composer différemment, cela est hors de doute.“¹¹⁷ Eine weitere wichtige Künstlerpersönlichkeit der Zeit, James Abbott McNeill Whistler (1834–1903), beschreibt den Zeitgeist als ein eklektizistisches Gefüge zur Konstruktion einer eigenen Ästhetik: „[T]he story of the beautiful is already complete – hewn in the marbles of the Parthenon, and brodered with the birds, upon the fan of Hokusai – at the foot of Fusihama [sic]“.¹¹⁸ Als kritisch und reflektiert sowie bereits die Mechanismen des ‚Anderen‘ erfassend, erweist sich auch ein Kommentar Oscar Wildes (1854–1900) aus dem Jahre 1889:

I know that you are fond of Japanese things. Now, do you really imagine that the Japanese people, as they are presented to us in art, have any existence? If you do, you never have understood Japanese art at all. The Japanese people are the deliberate self-conscious creation of certain individual artists. If you set a picture by Hokusai or Hokkei, or any of the great native painters, beside a real Japanese gentlemen or lady, you will see that there is not the slightest resemblance between them. The actual people who live in Japan are not unlike the general run of English people; that is to say, they are extremely commonplace, and have nothing curious or extraordinary about them. In fact the whole Japan is a pure invention. There is no such country, there are no such people. [...] He did not know that the Japanese people are, as I have said, simply a mode of style, an exquisite fancy of art. And so, if you desire to see a Japanese effect, you will not behave like a tourist and go to Tokio. On the contrary, you will stay at home and steep yourself in the work of certain Japanese artist[.].¹¹⁹

Als Zwischenresümee der verschiedenen Aussagen lässt sich eine Tendenz hinsichtlich der japanischen Kunst der Edo-Zeit erkennen, insbesondere der Kunstgattung der

¹¹⁶ Vincent van Gogh 1888 [640], zit. n. VGL (Inv.-Nr.: b551 a-b V/1962) <https://vangoghletters.org/vg/letters/let640/letter.html>, 3. Dezember 2025.

¹¹⁷ Trevisse 1927, 132.

¹¹⁸ Whistler 1885. Neben diesen zwei Vertretern von Kunststilen und -epochen nennt Whistler in seiner Vorlesung einen ‚dritten‘ – den Künstler Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599–1660) als Meister der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Whistler proklamiert am Beispiel jener drei seine Ästhetik. Dies ist aber kein Einzelfall, zum Beispiel werden im Porträt *Émile Zola* (1868) des französischen Malers Édouard Manets (1832–1883) allegorisch die spanische Kunst des 17. Jahrhunderts, die japanische Holzschnittkunst und zeitgenössische französische Kunst dargestellt, vgl. beispielsweise Bru 2014, 45–50, und MdO (Inv.-Nr.: RF 2205) <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/emile-zola-713>, 3. Dezember 2025. Auch beschreibt Sōseki das Atelier des Künstlers Haraguchi in *Sanshirō* vergleichbar vielfältig, vgl. Kapitel 3.1 und 3.3 dieser Arbeit.

¹¹⁹ Wilde 1889²⁰¹⁰, 31. Die Einschätzung Wildes trifft bereits den Kern der Probleme von interkultureller Kommunikation, Stereotypisierung und dem Konzept des ‚Anderen‘, wobei gleichzeitig der Kunst ein besonderes Prägungsmoment eingeräumt wird, wie von Cornelia Klinger im Kontext der Moderne analysiert, vgl. Klinger 2001²⁰¹⁰, 157–160 [ÄGB].

japanischen Farbholzschnitte, die Teil der *ukiyo-e*¹²⁰ sind. Diese stellen einen Gegenpart zu der etablierten Kunst des Westens dar. Ebenfalls fällt unter *ukiyo-e* das Genre der *shunga* 春画 („Frühlingsbilder“), welches heruntergebrochen erotische und pornografische Bild Darstellungen umfasst und in den letzten Jahren vermehrt Gegenstand der Forschung wurde.¹²¹ Der Bezug hingegen zur zeitgenössischen, damals gegenwärtigen Kunst bleibt oft aus oder wird nur marginal rezipiert. Der Designer Christopher Dresser (1834–1904) macht dies in seinen Aufzeichnungen zur Audienz beim Meiji-Tennō deutlich:

For years past I have been an admirer and collector of Japanese objects, and the greatest desire of my life is now realised in visiting your Majesty's most charming country. I humbly beg that your Majesty may be pleased to order the adoption of such means as will preserve to your Majesty's people their national arts in a form unpolluted by European influences, for the ornamentists of our western countries feel that it is their privilege humbly to follow the great artists of your Majesty's dominions.¹²²

Auch zeitpolitisch spiegelt sich diese Dichotomie wider, wodurch es auf der einen Seite zu einer Unterscheidung zwischen westlicher und japanischer Malerei mit besonderer institutioneller Förderung für die Letztgenannte kommt.¹²³ Auf der anderen Seite zeigt sich aber auch eine Furcht vor Historizität und Stagnation im Bereich der Kunst – und damit einhergehend dem internationalen Ansehen Japans. Kume Keiichirō 久米桂一郎 (1866–1934) schreibt in seiner 1895 erschienenen Streitschrift *Ratai wa bijutsu no kiso* 裸体は美術の基礎 („Der Akt ist das Fundament der Kunst“): „At the present time, Japanese art is well known in Europe, and Japan is regarded as a ‚land of art‘. The unenlightened views revealed by controversy threaten to take away the shine of this fame.“¹²⁴ Der Fokus auf dem Kunsthandwerk hat zur Folge, dass neben der Faszination und Sammelleidenschaft für japanische Objekte vermeintlich paradoxe Aussagen nicht unüblich waren. Der britische Konsul in China und Japan sowie Hauptorganisator des japanischen Pavillons auf der Londoner Weltausstellung 1862,¹²⁵ Rutherford Alcock (1809–

120 Ein- oder mehrblättrige Holzschnitte sind nicht gänzlich mit *ukiyo-e* gleichzusetzen, da der Begriff sich auf Motive der ‚fließenden Welt‘ bezieht und damit ursprünglich Vergnügungsaktivitäten umfasst, wie Darstellungen von Kurtisanen und Freudenvierteln oder von Kabuki und Schauspielern; damit umfasst *ukiyo-e* auch andere Medien und Techniken wie Bücher und Malerei, vgl. Davis 2021.

121 Vgl. ein- und weiterführend zu *shunga* Clark et al. 2013²⁰¹⁶ und Clark/Gerstle 2013.

122 Dresser 1882, 51.

123 Vgl. Conant 2011²⁰¹².

124 Kume 1895²⁰⁰⁸, 109.

125 In der wissenschaftlichen Literatur wird meist von Unwissenheit oder unklarer Involvierung des damaligen Shōgunats gesprochen und somit eine Argumentation zur externen Exotisierung Japans, wie durch Alcock vorgenommen, begünstigt, vgl. zum Beispiel Hedinger 2011, 51. Daniel Hedinger geht von einer Situation aus, in der das Shōgunat weder informiert noch eingeladen war. Hingegen nimmt Sano Mayuko eine bewusste Beauftragung Alcocks seitens des Shōgunats an, vgl. Sano 2015, unpublizierter Vortrag *Diplomatic Ceremonial of the Tokugawa Shōgunate* im Rahmen der Heidelberg History Conference *Global History and the Meiji Restoration* vom 3. bis 5. Juli 2015.

1897), formuliert wie folgt: „Of high Art, such as has been cultivated in Europe since the dark ages, the Japanese know nothing“, und weiter, „in architecture, the Japanese, like their neighbours the Chinese, have produced scarcely anything“.¹²⁶ Ebenso paradigmatisch argumentiert der bereits erwähnte Dresser: „The Japanese have no method of ‚working up‘ an effect: they cannot heap up labour upon a subject, and cover a canvas with colour as we do. Indeed the best Japanese art consists of perfect sketches, and not of works which we call ‚finished.‘“¹²⁷ Es wird eine charakteristische Unterscheidung zwischen ‚hoher‘ und ‚angewandter‘ Kunst getroffen, die vor allem Ölmalerei zu den hohen Künsten zählt. Eine solche Differenzierung war, wie die Kunsthistorikerin und Japanologin Christine Guth überzeugend herausarbeitet, in Japan jedoch nicht vorzufinden: „Although there were social distinctions among them, there was no clear-cut differentiation between the ‚craftsman‘ and ‚artist‘ or the ‚decorative‘ and ‚fine arts‘, such as developed in Renaissance Europe.“¹²⁸ Dabei sind die Grenzen fließend. Ähnlich verhält es sich laut Timon Screech in der Edo-Zeit mit der Trennung der Geschlechter und damit einhergehend dem Konzept von Sexualität, weshalb literarische wie auch künstlerische Darstellungen sowie urbane Strukturen *nanshoku* 男色 („männliche Liebe“, ‚male-male sex‘) und *nyoshoku* 女色 („weibliche Liebe“, ‚male-female sex‘) illustrieren und aufzeigen. Infolgedessen muss eine etablierte Forschungsperspektive erweitert werden: „We must think more about the meanings of gender as such in the Edo world [...] sexuality was not predicated on the binary division of homosexuality from heterosexuality [...] the difference was one of degree, not of absolutes.“¹²⁹ Und weiter: „[T]he possibility of a gender flowing into another, and becoming lost, was bruited at the end of the eighteenth century.“¹³⁰ Nimmt man eine Rückkopplung zur Kunst vor, so kann festgehalten werden:

In der zeitgenössischen Kunstkritik löste die erotische Suggestivität des Bildes heftige Diskussionen für und gegen die Aktmalerei aus. Sie reichten von protestierenden Verweisen auf die Kriegstoten bis zum Postulat der Autonomie von Kunst und deren idealistischem Menschenbild, das den weiblichen Körper zur Allegorie philosophischer Kategorien wie ‚Das Wahre, das Gute, das Schöne‘ verklärt habe. [...] Konservative Stimmen befürchteten, dass Akte des weiblichen und männlichen Körpers ungebildeten Betrachter nicht so sehr ästhetisch als moralisch schockierten. Der Grund für diese Befürchtung war allerdings

126 Alcock 1878, 15f.

127 Dresser 1882, 319.

128 Guth 1996, 39.

129 Screech 1999²⁰⁰⁹, 93.

130 Screech 1999²⁰⁰⁹, 98.

nicht der weltverneinende Ästhetizismus, der ostasiatischer Kunst gern nachgesagt wird, sondern die Tatsache, dass die Darstellung von Nacktheit in Japan seit alters auf das intime Genre erotischer Darstellungen (*shunga*) beschränkt geblieben war.¹³¹

Sōseki ergreift in dieser Debatte zugunsten des Akts Stellung, geht aber noch weiter, indem er selbst einige aktähnliche Darstellungen als Bildpostkarten in Aquarell zeichnet. Mit Sōseki vergleichbar nimmt – retrospektiv betrachtet – Kuroda Seiki mit seinen Werken eine Schlüsselrolle in der Moderne ein. Unter seinen Zeitgenossen teilweise kontrovers und kritisch gesehen, festigt er die Ölmalerei in Japan und etabliert den Akt als ausstellbares, japanisches Genre. Natsume Sōseki hingegen führt den psychologisierenden Roman ein und stellt ihn auf breite Basis.

Eine interessante visuelle Aufarbeitung der Fremd- und Eigenwahrnehmung leistet auch die von Stephan von der Schulenburg kuratierte Ausstellung *Yokohama 1868–1912: Als die Bilder leuchten lernten* (8. Oktober 2016 bis 28. Mai 2017) im Museum Angewandte Kunst Frankfurt. Die Besucher und Besucherinnen werden mit fotografischen Aufnahmen, beispielsweise von Felice Beato (1832–1909) oder Raimund von Stillfried und Rathenitz (1839–1911), konfrontiert. Diese veranschaulichen und repräsentieren eine europäische Sichtweise. Diese wird wiederum mit Arbeiten einer ersten japanischen Generation von Fotografen kontrastiert. Darüber hinaus sind Farbholzschnitte ausgestellt, die Europäerinnen und Europäer zeigen oder den architektonischen Wandel der Stadt dokumentieren.¹³²

Durch eine solche Gegenüberstellung, verknüpft mit Literaturdebatten können der Umbruch, die Instabilität und die Unsicherheit der damaligen Zeit porträtiert werden. Dies ist wichtig, um ein historisch relativierendes Bild zu erzeugen. Dabei gibt es keine singuläre Einheitlichkeit, sondern einen meinungspluralistischen Kontext, den es mit Hilfe der Geschichtsschreibung in Relation zu setzen gilt. Die Leitfragen hierfür lauten: Was ist Kunst? Und was ist Literatur?¹³³

2.1.1.1 *Rafu* 『裸婦』 („Weiblicher Akt“, um 1880) und *Floréal* (1886)

Die beiden in diesem Unterkapitel vorzustellenden Werke sollen den visuellen Transfer der Aktmalerei verbildlichen. Wie bisher dargelegt, erfährt Japan in der Meiji-Zeit vor allem wegen seiner Kunstproduktion positive Wertschätzung aus dem Westen – jedoch nicht für ‚hohe Kunst‘. Im Zuge von Reformen sowie einer Suche nach nationaler Iden-

¹³¹ Croissant 2008, 67–69. Dieses Zitat bringt den Diskurs mit kleineren Einschränkungen zum Ausdruck: Nacktheit in *shunga* ist vielseitig, vgl. zudem Screech 1999²⁰⁰⁹.

¹³² Vgl. MAKf <https://www.museumangewandtekunst.de/de/besuch/ausstellungen/2016/yokohama-1868-1912/>, 3. Dezember 2025, sowie weiterführend Schulenburg 2016.

¹³³ Darüber hinaus muss die Verbindung von Literatur und Kunst sowie Design im Sinne des Gesamtkunstwerks betont werden.

tität wird das westliche Konstrukt von Kunst importiert.¹³⁴ Dies hat weitreichende und nicht zu unterschätzende Folgen. Zunächst wird ein komplett nach westlichem Vorbild ausgerichteter Lehrplan für die neu gegründete Kōbu bijutsu gakkō im Jahre 1876 entworfen, man beruft passend dazu Künstler aus Italien als Lehrpersonal, darunter Antonio Fontanesi (1818–1882), Vincenzo Ragusa (1841–1927) und Giovanni Cappelletti (1835?–1887). Auf diese Weise wird die westliche Kunst institutionell gefestigt. Bereits 1883 nehmen diese Bemühungen aus vielerlei Gründen ein Ende und die Kōbu bijutsu gakkō schließt ihre Tore. Dafür können insbesondere monetäre Gründe und entgegengesetzte, nationale Bestrebungen, eine Verwestlichung der Kunst zu verhindern, angeführt werden. Gleichzeitig nimmt das Engagement zugunsten einer nationalen und ‚japanischen‘ Kunst zu, sodass die staatliche Förderung einer Ausbildung und die Schulung der ‚eigenen‘ japanischen Kunst und Malerei in Form von *nihonga* in den Vordergrund tritt.¹³⁵ Harada Minoru bewertet dies wie folgt: „[A]nd the decade that had opened under the banner of enlightened internationalism ended in the late 1870s in an introverted nationalistic fervor [...]“.¹³⁶

Yamamoto Hōsuis 山本芳翠 (1850–1906) Gemälde *Rafu* 裸婦 („Weiblicher Akt“, vgl. (1) Abbildung #2.1.1.1 [1]), entstanden um 1880, zeigt einen auf einem Tuch liegenden weiblichen Akt. Die Landschaft ist auf eine Hintergrundszene mit Felsen, Wasserverlauf sowie Bäumen und vereinzelt Gräsern und Blumen reduziert. Auffällig ist, dass die dargestellte Figur ohne akademische oder mythische Verortung auskommt. Sie ist stark in den Vordergrund gerückt, gewährt dem zur Entstehungszeit vor allem männlichen Betrachter keine Distanz. Im Gegenteil, er wird aufgefordert, das Modell, das seine Augen träumerisch bildintern vom Schauenden abwendet, mit voyeuristischem Blick anzusehen. In diesem Punkt ist das Gemälde dem Holzschnittdruck-Diptychon *Onna yu* 女湯 („Badehaus für Frauen“, um 1787)¹³⁷ von Torii Kiyonaga 鳥居清長 (1752–1815) nicht unähnlich. Zwar besticht das Gemälde Yamamotos durch seine malerische und technische Umsetzung, jedoch gibt das Tuch in der Gesamtkonstruktion Anlass zur Irritation. Es kann festgehalten werden:

¹³⁴ Hervorgehoben werden muss, dass die Verflechtungen von westlicher und ostasiatischer Kunst weitreichend und aktuell noch Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung sind. Yamanashi Emiko charakterisiert die nun anbrechende Phase als die zweite in der Malerei westlicher Art: (1) Transfer durch Bücher; (2) westliche Künstler in Japan; (3) japanische Künstler im Ausland; (4) Generation nach Kuroda Seiki, das heißt eine Vermittlung westlicher Künste durch japanische Künstler, vgl. Yamanashi 2011²⁰¹². Eine ähnliche Unterteilung nimmt bereits Harada Minoru in seiner Einführung vor, vgl. Harada 1968¹⁹⁷⁴, 9–12. Jedoch bin ich der Meinung, dass dies zu kurz greift: Der Austausch, wie auch Bestellungen im Bereich des Kunsthandwerks und Porzellans, wurden schon in früheren Jahrhunderten nachweislich aufgegeben, sodass eine Untersuchung dessen sowie zum wechselseitigen Austausch von Motiven oder Bildkomposition auch im Hinblick auf künstlerische Entwicklungen wie zum Beispiel die Ölmalerei noch aussteht.

¹³⁵ Vgl. Yamanashi 2011²⁰¹², 19–25.

¹³⁶ Harada 1968¹⁹⁷⁴, 35.

¹³⁷ Vgl. für einen Druck des Werks mit den Maßen 38,7 × 52,0 cm, Farbholzschnitt auf Papier, MFA (Inv.-Nr.: 30.46-7) <https://collections.mfa.org/objects/467811/interior-of-a-bathhouse>, 3. Dezember 2025.

One result is that the painting seems to be the record of an individual encounter in the studio with a specific model, an encounter unmediated by Western-classical mystique (or mystification). Instead of being a composite of classical or old master echoes, she is simply a modern European woman, without her clothes.¹³⁸

Das wenige Jahre später, nämlich 1886, entstandene Werk *Floréal* (vgl. (2) Abbildung #2.1.1.1 [2]) von Raphaël Collin (1850–1916)¹³⁹ hingegen verortet den im Gras liegenden weiblichen Akt spielerisch-mystisch, nutzt aber auch voyeuristische Bildstrategien. Hierbei wird deutlich, dass der weibliche Körper im Sinne des *l'art pour l'art* hinsichtlich seiner Ästhetik und Schönheit bereits zelebriert wird. Zudem werden erotische Reize künstlerisch in Szene gesetzt. Der Akt liegt lasziv in einer reduzierten impressionistisch gefärbten grünen Landschaft mit Waldausklang und Wasserlauf. Blumen blühen vor allem vor der liegenden Schönheit. Beide Beine sind leicht aufgestellt, die Fußstellung markiert eine unbefangene Öffnung des Schambereichs in den Bildraum hinein, dem Betrachter den Blick verwehrend. Hingegen ist der Blick der Frau aus dem Bildraum ausbrechend, ein voyeuristischer Betrachter bleibt nicht unbemerkt. Die Figur spielt mit einem Grashalm, das Zurschaustellen ihres Körpers und die dies einfordernde Sichtweise des Gegenübers scheinen sie nicht zu stören. Ausgeführt ist ein bildnerischer Ausdruck für einen maskulinen Blick auf den weiblichen Körper im Gefüge von Erneuerung und Archaik. Erik von Grawert-May hält diese Ordnung für die Literatur fest: „Allerdings unterliegt die weibliche Sexualität weiterhin maskuliner Definitionsmacht. [...] Insofern wäre das modernistische Moment paradoxerweise im archaischen verborgen.“¹⁴⁰ Vergleichbares notiert Norman Bryson aus kunsthistorischer Sicht: „With Collin the only reason one can think of for the nudity is that this ‚art‘; art itself is now a sufficient cause for the unveiling of the female form before the masculine gaze.“¹⁴¹ Beide Äußerungen beschreiben ein zeittypisches intertextuelles Charakteristikum für das visuelle Umfeld: Sehen, Voyeurismus und Erotik im weiblichen Körper vereint.¹⁴² Diese Aspekte finden sich paradigmatisch in Kuroda Seikis

138 Bryson 2003, 103.

139 Collin kann als wichtiger Maler und Illustrator für die Entwicklung der *yōga* in Japan eingestuft werden, sein vielseitiges Œuvre zeigt beispielsweise auch einen neuen Umgang mit dem Akt; er ist ebenso Advokat der Freilichtmalerei. Er unterrichtet unter anderem Kuroda Seiki, Kume Keiichirō, Fuji Masazō (1853–1916), Okada Saburōsuke 岡田三郎助 (1869–1939), Wada Eisaku 和田英作 (1874–1959), Shirataki Ikunosuke 白滝幾之助 (1873–1960), Yamashita Shintarō 山下新太郎 (1881–1966), Saitō Toyosaku 齋藤豊作 (1880–1951) und Kojima Torajirō 児島虎次郎 (1881–1929). Zu Lebzeiten ist Collin erfolgreich im akademischen Kunstbetrieb und wird von Kollegen wie Sammlern geschätzt. Werke und Abbildungen seiner Bilder werden auf insgesamt neun Hakubakai-Ausstellungen gezeigt, ebenso stellt er zwölf Werke auf der Weltausstellung 1900 in Paris aus. Heute ist er jedoch nahezu vergessen, vgl. weiterführend Ishibashi zaidan burijisuton bijutsukan/Kyōto-kokuritsu kindai bijutsukan/Ishibashi zaidan Ishibashi bijutsukan 1996 und Fukuoka-shi bijutsukan 1999. Vgl. zudem im Hinblick auf den zirkulierenden und wandernden Aspekt der Kunst und des Japonismus Miura 2021.

140 Grawert-May 2001²⁰¹⁰, 320f. [ÄGB].

141 Bryson 2003, 109.

142 Vgl. vertiefend und weiterführend für die Verortung des Körpers im Kontext des Orientalismus auch Said 1978²⁰⁰³.

ersten Werken – allen voran *Le Lever*. Ganz deutlich sind dabei einerseits Kurodas¹⁴³ Lehrjahre in Frankreich unter Collin zu erkennen und andererseits seine Motivation sowie Hingabe zur Malerei, die er in einem Brief an seine Familie Ausdruck verleiht:

I have always assumed until now that only high government officials are worthy of respect; however, a first-rate artist is in no way inferior. The profession of an artist is especially free and easy because it deals with the subject of nature and is a most pleasant way to spend one's life. Other Japanese have become doctors of law in Paris, but none have sought the prizes of the French Salon. If I were to put all my effort into earning a reputation as a serious artist, it would mean not only a personal honor but a national honor for Japan as well[.]¹⁴⁴

2.1.1.2 *Le Lever* (1893) und *Sagesse, Sensation, Sentiment* (*Etude de femmes nues*, 1897)

Sein Ziel, nationalen wie internationalen Ruhm durch die Kunst zu erlangen, ist Kuroda durch mehrere Auszeichnungen für seine Werke im französischen Salon seiner Zeit gelungen. Auch wird er gegenwärtig in Japan als Meister der Moderne zelebriert. Jedoch war dies nicht von Beginn an so. Entgegen Yamamotos Akt entfachte Kuroda mit dem nun vorzustellenden Gemälde und der zweiten öffentlichen Ausstellung desselben bei der vierten Naikoku kangyō hakurankai 内国勸業博覧会 („Nationale Industrieausstellung“) in Tōkyō die sogenannte *ratai mondai* 裸体画問 („Aktbildfrage“): „It caused quite a controversy when it was exhibited at the Fourth National Industrial Fair. In Meiji Japan, modesty was the rule, and a nude woman, much less paintings or sculptures of nudes, were never publicly displayed.“¹⁴⁵

Kuroda Seikis *Le Lever* oder *Chōshō* 朝妝 („Morgentoilette“) aus dem Jahre 1893 (vgl. (3) Abbildung #2.1.1.2 [1]) zeigt in etwa lebensgroßer Darstellung einen weiblichen Akt in Rückenansicht vor dem Spiegel in einem Interieur.¹⁴⁶ Von der Inneneinrichtung sind lediglich ein Bärenfell zu Füßen des Modells sowie ein Stuhl mit übergeworfenem Stoff, vermutlich einem Kleid, und in der Spiegelung verschiedene Gardinen zu erkennen. Die von Fuß bis Kopf ausgearbeitete Rückenansicht des Akts mündet in den in den Haaren verwobenen Armen, welche dieses vor dem Spiegel zu bändigen versuchen. Das Gemälde ist die öffentliche Zurschaustellung einer intimen, privaten Szene. Durch den Spiegel wird die perspektivisch verborgene Vorderansicht der Frau enthüllt. Von Knie bis Scheitel entblößt sich der nackte Körper vor dem Betrachter. In Anbetracht

¹⁴³ Vgl. für einen ausführlicheren Lebenslauf mitsamt Chronologie sowie Ausbildungsstationen TBK http://www.tobunken.go.jp/kuroda/archive/japanese/k_history01.html, 3. Dezember 2025 und Tanaka o. J.

¹⁴⁴ Kuroda Seiki, zit. n. Harada 1968¹⁹⁷⁴, 75. Ähnlich Äußerungen finden sich in weiteren Briefen aus dem Jahr 1886, vgl. Tanaka o. J.

¹⁴⁵ Harada 1968¹⁹⁷⁴, 76.

¹⁴⁶ Dieses Studio lässt sich als das des damaligen japanischen Konsuls in Frankreich, Nomura Yasushi 野村靖 (1842–1909), identifizieren, ein Freund Kurodas, der später die Position des Naimu daijins 内務大臣 („Minister des Inneren“) innehat, vgl. Kume 1895²⁰⁰⁸, 107.

der privaten, sich im Innenraum abspielenden Szene wird das Publikum auch hier zum unentdeckten Voyeur. Perspektivische Inkorrektheit in der Spiegelung wird zugunsten der Sichtbarkeit des nackten Körpers in Kauf genommen,¹⁴⁷ die Nacktheit, freigelegt im Spiegel, steht im Fokus. Dies wurde auch vom Publikum wahrgenommen: „[I]t sparked a huge controversy, causing many critics to denounce it as pornographic, and to call for its withdrawal.“¹⁴⁸ Durch Kurodas Einfluss und Vernetzung konnte eine Entfernung des Werks verhindert werden, jedoch nahm ein öffentliches Spektakel um den Akt seinen Anfang.

For Kuroda, the subject matter for such painting should express eternal values such as love, peace, or courage, and, in this context, the depicted human figures in the painting are best portrayed in the nude, since clothing invariability reflects a particular historical and cultural background. [...] One of the reasons for this opposition against paintings of nudes, ironically, involved the kind of social strictures established by the Meiji government that would permit Japan to appear to Europeans and Americans as ‚modern‘ nation-state. Following Japanese perceptions of European morality, behind which was perceived to lay a strong Christian context, the Meiji government in 1873 prohibited nudity in public.¹⁴⁹

Auch wenn die Umsetzung einer ewigen Idee und eines Ideals in späteren Werken des Künstlers verstärkt auftreten mag, zeigt die Bildkomposition von *Le Lever*, dass der nackte Körper unweigerlich erotische und vor allem in diesem Darstellungsmodus voyeuristische Konnotationen enthält. Dies verneint jedoch keinesfalls die Vereinbarkeit von Erotik und Idee. Der öffentliche Umgang mit Nacktheit und Obszönität im Rahmen der Modernisierung sowie im Kontext der Meiji-Zeit bleibt eine bisweilen nachwirkende Debatte.

Dieses Zeitgeschehen irritiert nicht nur den in Japan lebenden Karikaturisten Georges Ferdinand Bigot (1860–1927), der die Ironie der Empörung in seiner Karikatur der Aktbilddebatte mit dem Titel *La femme nue de M. Kuroda* (vgl. (4) Abbildung #2.1.1.2 [2]) aus externer Perspektive festhält. Dargestellt ist eine Menschenmenge mit westlicher, aber vor allem japanischer Kleidung vor dem Gemälde, das durch seine Größe und Hängung das Gesäß des Akts in Augenhöhe des Publikums positioniert. Der vermutlich intimste und voyeuristischste Part, die Spiegelung, ist in der Karikatur kaum zu erkennen. Bei dieser Darstellung Bigots werden verschiedene Reaktionen visuell durchgespielt: der kleine, adrett in westlicher Montur gekleidete Junge, der das zu Sehende entweder schriftlich oder wahrscheinlicher skizzierend festhält; der ältere Herr, der direkt davor stehend den Kopf zum Hintern reckt; der traditionell gekleidete Mann und eine westlich gekleidete Frau, die mit Entsetzen und offenen Mündern auf

147 Vgl. Bryson 2003, 112.

148 Kume 1895²⁰⁰⁸, 107.

149 Yamanashi 2011²⁰¹², 27.

das Bild starren; sowie – am interessantesten – das junge Mädchen im traditionellen Gewand – wie das Modell des Bildes nur in der Rückenschau zu sehen –, das in seinem schamhaften Versuch, sich mit dem Ärmel die Augen zu bedecken, die Beine entblößt.

Als Skandal um das Für und Wider der öffentlichen Präsentation weiblicher Aktdarstellung zog sie damals das gesellschaftliche Interesse auf sich. Diese Debatte ist zumindest in zweierlei Hinsicht von Bedeutung: zum einen, weil sich auf sie das bis in die Gegenwart wirksame Gegensatzmuster von ‚Obszönität vs. Kunst‘ zurückführen lässt, und zum anderen, weil sie einen der ersten Anlässe bot, anhand von konkreten Werken öffentlich zu diskutieren.¹⁵⁰

Als ein erstes Zwischenfazit lässt sich festhalten: Die Veränderung, die gegenüber der vorherigen Darstellung von Körpern und ihrer Erotik stattgefunden hat, ist nicht nur darauf zu reduzieren, dass „[b]odies were to lose their looseness and become fixed, and the surrender of self that had defined the earlier pictures disappeared in favour of more brutal personal wholes“,¹⁵¹ und die Körper somit konkreter und greifbarer werden. Vielmehr wird der Kunstbegriff Teil eines öffentlich ausgetragenen Diskurses, der durch Ausstellung und Kunstkritiken auch für Außenstehende zugänglich wird. Es ist nicht mehr der private Raum, in dem Körperdarstellungen zirkulieren, sondern der nationale sowie repräsentativ-öffentliche.

Controversy had preceded this, however, with ‚Choso‘, a nude that in many ways was the pinnacle of French painting and the forte of his teacher but was taboo in Japan. He was censured but refused to give in and his three panels of 1899, ‚Sentiment‘, ‚Impression‘, and ‚Wisdom‘, now stand as testament to the triumphs of modern Western Japanese art and the supremacy of the naked female body.¹⁵²

Das Triptychon *Chi, Kan, Jō* 智・感・情 („Intellekt, Impression, Emotion“, 1897,¹⁵³ vgl. (5) Abbildung #2.1.1.2 [3]) wurde in Japan bei der zweiten Ausstellung der Hakubakai 白馬会 („Gesellschaft des weißen Pferdes“) öffentlich gezeigt. Nach kleinen Änderungen wurde es in Frankreich auf der Pariser Weltausstellung von 1900, die auch von Natsume Sōseki und Asai Chū 浅井忠 (1856–1907) besucht wurde, unter dem Titel *Etude de femmes nues* oder *Rafu shusaku* 裸婦習作 („Studien eines weiblichen Akts“) ausgestellt und sogar durch eine Silbermedaille ausgezeichnet. Dieses Triptychon zeigt

150 Kuraya 1998, 56.

151 Screech 1999²⁰⁰⁹, 129.

152 Larking 2014.

153 Die genaue Jahresdatierung des Triptychons bleibt unklar. Das Werk selbst ist auf das Jahr 1899 datiert, jedoch findet die zweite Hakubakai-Ausstellung bereits 1897 statt, vgl. TBK http://www.tobunken.go.jp/kuroda/archive/japanese/k_history01.html, 3. Dezember 2025. Andere Quellen vermeiden eine Datierung, vgl. zum Beispiel Takashina 2008. Womöglich handelt es sich bei 1899 um die endgültige Fertigstellung beziehungsweise Erweiterung nach der Ausstellung in Japan.

den ‚reinen‘ Akt – das heißt eine Darstellung ohne Interieur, ohne gestalteten Hintergrund, ohne Farbkonstruktionen. Zu sehen ist lediglich jeweils ein weiblicher Akt per Leinwand auf goldähnlichem Grund. Die *Intellekt*-Darstellung zeigt eine nackte weibliche Figur, die verschämt seitlich zur Mitte zu Boden schaut und sich dabei mit einer Hand die Haare leicht zurückhält, sodass ihr Gesicht sichtbar ist. Mit der zweiten Hand bedeckt sie leicht ihre Scham. Hingegen steht die *Impression* mit angewinkelte-erhobenen Händen, direkt dem Betrachter zugewandt und ihn anblickend. Das Schamgefühl, das die vorherige Darstellung auszeichnete, ist verloren und hat sich in einen selbstsicheren Ausdruck gewandelt. Die letzte Darstellung, die *Emotion*, schaut wiederum seitlich, der Mitte zugewandt zu Boden. Die Figur fasst sich mit einer Hand an den Kopf, eine Geste des Nachdenkens und des Sich Erinnerns. Bei der zweiten, auf der Höhe des Bauchnabels gehaltenen Hand werden Daumen und Zeigefinger leicht zusammengeführt. Betrachtet man die Gemälde, so wird die gekonnte Ausführung im Zusammenspiel der drei Akte deutlich. Bildkompositorisch weisen sie verschiedene Haltungen auf – von der Beinstellung über die Körperdrehung und Handgestik bis hin zu den Gesichtsausdrücken. Durch ihre Zentrierung hin zur Mitte bilden sie ein stimmiges Gesamtkonzept. Duktus und farbliche Körperlichkeit werden realistisch umgesetzt, Frisuren werden passend zum emotionalen Ausdruck gewählt. Insgesamt ein sehr überzeugendes Triptychon der Aktmalerei, das den Körper in seiner Nacktheit fokussiert. Wie bereits ausgeführt, mindert die einfache, auf den Körper in Lebensgröße reduzierte Darstellung nicht die Erotisierung. Darüber hinaus vermag sich der Werkkomplex – wie der Künstler es proklamiert – mittels der künstlerischen Ausführung über eine bloße Darstellung von Nacktheit zu erheben und dem Betrachter so weitere Ebenen zur Anknüpfung zu bieten; eventuell um ihn aus der Rolle des verstohlenen Voyeurs zu befreien. Durch die individualisierte und gleichzeitig ästhetisierte, emotionale Aktdarstellung schimmert ein Gefühl des Ausdrucks, der empathisch im Rezipienten spürbar wird und zum Nachdenken anregt:

Diejenigen, die Buddha verehren, verehren nicht die Inder, sondern ein Wesen, das über den Menschen steht. (Ebensowenig, Anm. d. Kuraya) sind die Figuren in einem Bild bloße Körper. Da sie einen Gedanken repräsentieren, möge man auch bei der Betrachtung ein wenig nachdenken.¹⁵⁴

In diesen Beispielen kann der Akt als künstlerischer Ausdrucksmodus und Bildtypus eine Idee verkörpern, er unterliegt gleichzeitig jedoch immer auch einem erotisierenden Moment.

2.1.1.3 Natsume Sōseki Aktdarstellungen auf Bildpostkarten

Natsume Sōseki ergreift, wie oben bereits angerissen, für den Akt Partei und schreibt, „[that] the nude picture can be appreciated as art when it is looked at without moral judgements, that is, only aesthetically“.¹⁵⁵ Des Weiteren verschickt Sōseki im Jahr 1904 zwei selbstaquarellierte Postkarten,¹⁵⁶ die eine Aktstudie zeigen (vgl. (6–7) Abbildung #2.1.1.3 [1]–[2]), zunächst am 24. Oktober an Hashiguchi Mitsugu 橋口貢 (1872–1934) und einen Tag später an Terada Torahiko 寺田寅彦 (1878–1935).¹⁵⁷ An Hashiguchi Mitsugu schreibt er begleitend:

Der Blickfang deiner Haiku ist bei allen der Punkt des Schönen; ich glaube, du magst schöne Dinge. Alle Haiku haben im Vergleich zum letzten Mal einen großen Fortschritt gemacht, also freu dich, freu dich! Alleinig das Haiku über *umazume* finde ich geschmacklos, aber wirklich. Das Haiku über *suigyū* ist unkonventionell und interessant. Das Haiku über das nasse *kosode*, die Elemente darin sind gut. Ich weiß nicht, was ich davon halten soll, dass sich das *kosode* auf der Poudreuse befindet. Das Haiku über Sōan finde ich gut, allerdings etwas billig. Das Haiku über das purpurne *hakama*, die vier Schriftzeichen *mo*, *tsu*, *ru* und *ya* finde ich schlecht, aber deine Absicht ist gut. Mit diesem Stil gibt es nichts, was du mit den Anfangszeilen nicht machen kannst!¹⁵⁸

Kommentarlos lässt Sōseki das Bildmotiv der Postkarte für sich stehen. Er gibt lediglich Bewertungen zu Hashiguchi Mitsugus Haikus ab, wobei ersichtlich wird, dass Sōseki ein geübter Kritiker ist. Seine Äußerungen legen ferner nahe, dass bei Mitsugu ein bestimmendes Moment der Schönheit als Konstante zu vermuten steht, die

¹⁵⁵ Itō 2012²⁰¹³, 37.

¹⁵⁶ Die Bildpostkarte ist für Sōseki ein wichtiges Medium, vgl. Nakajima/Nagashima 2016, Kōno 1979a sowie Nishimura Morse 2004, 17. Anne Nishimura Morse nennt die detaillierte Beschreibung von Bildpostkarten in *Wagahai wa neko de aru* und *Sanshirō* und das Malen eigener Bildpostkarten, die sie mit dem grafischen Design von William Blake und William Morris in Verbindung bringt.

¹⁵⁷ Vgl. TSZ Band 22 2019, 351f. [375 und 376]. Sowohl Hashiguchi als auch Terada waren Schüler von Natsume Sōseki an der Fünften Oberschule in Kumamoto, die als eine für die Kaiserlichen Universitäten vorbereitende Schule gegründet wurde und von 1887 bis 1950 bestand. Hashiguchi Mitsugu wurde Diplomat, seinen Bruder Hanjirō hatte Sōseki ebenfalls unterrichtet. Sie sind beide ältere Brüder von Hashiguchi Kiyoshi (Goyō). Terada wurde Professor für Physik an der Kaiserlichen Universität Tōkyō und schrieb unter dem Pseudonym Yoshimura Fuyuhiko 吉村冬彦. Seine Werke fanden bei Sōseki Anerkennung und sie pflegten über die Mokuyōkai 木曜会 („Donnerstagstreffen“) hinaus Kontakt, indem sie gemeinsam Ausstellungen und Musikveranstaltungen besuchten, vgl. auch Shinjuku-ku bunkakankōsangyō-bu bunkakankō-ka 2017, 45.

¹⁵⁸ „Kimi no ku no mitsukedomokoro wa mina enrei naru ten nari[,] kimi wa kireina koto ga sūki to omou. Kuku mina zenkai yori wa daishimpo nari gasubeshi/＼umazume no ku dake wa zoku nari kotosara nari, suigyū no ku atarashikute omoshiro shi, nurekosode no ku haigōbutsu wa yokeredo kyōdai no ue ni kosode aru wa ikan[.] Sōan no ku yoroshi tadashi shōshō chimpū nari, hi no hakama no ku wa mo tsu ru ya no yoji waroshi ishō wa yoroshi, korera no shumi sae areba hokku wa nan demo nashi yari tamae/＼ 君の句の見付所は皆艶麗なる点なり[,] 君は奇麗な事が数奇と思ふ。句々皆前回よりは進歩なり可賀/＼不産女の句だけは俗なり故なり、水牛の句新らしくて面白し、濡小袖の句配合物はよけれど鏡台の上に小袖あるは如何[.] 草庵の句よろし但し少々陳腐也、緋の袴の句はもつるやの四字わろし意匠はよろし、此等の趣味さへあれば発句は何でもなしやり給へ/＼“, TSZ Band 22 2019, 351f. [375].

unter Umständen auf den Akt als Motiv referiert. Am folgenden Tag schreibt Sōseki an Terada Torahiko:

Von diesem Bild habe ich gestern noch eins gemalt und es an Hashiguchi geschickt, beide sind gleich gemacht worden. Liebhaber der Nachwelt werden eines davon für gefälscht halten. Es gibt einen gewissen Shigeno Seisai, der sagt, dass beide gefälscht sind und dass es zwar einen gewissen Sōseki gibt, der dichtet, aber dies nicht derselbe Sōseki ist, der auf die Postkarten gemalt hat, und so fort[.]¹⁵⁹

Hier stellt Sōseki eine wohl ironische These über das Verhältnis von Original und Fälschung auf, nämlich dass für die Nachwelt nur eine originale Ausfertigung existieren könne. Darüber hinaus thematisiert er, indem er sich der (vermeintlichen) Einschätzung Shigeno Seisais 重野成斎 (1827–1910)¹⁶⁰ bedient, die Schwierigkeit der historischen Aufarbeitung. Des Weiteren spielt Sōseki auf die zweite Postkarte an, die er einen Tag zuvor an Hashiguchi Mitsugu versendet hat. Motivisch referiert Natsume Sōseki in seinen Aktdarstellungen vermutlich auf George Frederick Watts' (1817–1904), *A Study*, die 1904 in *The Studio* publiziert wurde (vgl. (8) Abbildung #2.1.1.3 [3]).¹⁶¹ Dies zeigt, dass die visuelle (und literarische) Imitation – insbesondere unter Konsolidierung von internationalen, zeitaktuellen Kunstzeitschriften wie *The Studio* – nicht nur bei professionellen Kunstschaffenden, sondern auch von Intellektuellen rege genutzt wurde. Dabei steht die Praxis des Kopierens, die durch den Diskurs der Moderne und die im Anschluss folgende wissenschaftliche Aufarbeitung um Themen wie Originalität und Genie negativ konnotiert worden zu sein scheint, in einer langen Tradition.

In Japan waren und sind das künstlerische Kopieren, Imitieren und das motivische sowie auch technische Weiterführen durch Schulen und Werkstätten sowie Meister-Schüler-Verhältnisse historisch weit verbreitet, aber auch im europäischen ‚Westen‘ gehörte diese Praxis zur künstlerischen Ausbildung. Verstärkt wurde dies zudem zum einen durch die Wertschätzung von Meisterwerken, die sich in einer Kanonbildung durch Lehre und Praxen sowie durch die ‚Grand Tour‘ manifestierte, und zum anderen

159 „Kono ga wa kinō mo ichimai kaite Hashiguchi ni okutta ryōhō tomo dōyō no deki de aru[.] Kōsei no kōzuka ippō wo mite nise mono to iu Shigeno Seisai naru mono ari ryōhō tomo uso nari to iu Sōseki to iu hokku wo tsukuru hito wa iru ga hagaki ni ga wo kaita Sōseki to wa betsu jin de aru unnun 此画は昨日一枚書いて橋口に送った両方共同様の出来である[.]後世の好事家一方を見て贋物といふ重野成斎なるものあり両方共うそなりといふ漱石といふ発句を作る人は居るが端書に画をかけた漱石とは別人である云々“, TSZ Band 22 2019, 352f. [376].

160 Auch Shigeno Yasutsugu 重野安綱 genannt, wichtiger Historiker der Meiji-Zeit, der prägend bei Geschichtsschreibung, Forschung, Lehre und Quellensicherung mitgewirkt hat.

161 Dies entspricht der aktuellen Forschungsmeinung, vgl. Furuta 2014, 204f. Ich schließe mich dieser Ansicht an, insbesondere unter Beachtung wiederholter Referenzen zu diesem Kunstmagazin, so auch durch Goyō. Um 1980 wurde in der Forschung noch eine Verbindung zu Renoir vermutet, vgl. Kōno 1979b, o. S., Eintrag zu Nummer 22. Außerdem scheint das Motiv Watts nicht nur durch Sōseki aufgenommen worden zu sein, sondern auch etwas freier durch Kuroda Seikis *Ki kage* 樹かげ 1908 und 1925, vgl. Tōkyō-kokuritsu bijutsukan 2016, 285, Fig. 50 und 51.

durch den hohen Stellenwert, den eine Kopie eines Meisterwerks im Vergleich zu einem zweitklassigen ‚Original‘ genoss. In *Kairokō* 薙露行 („Das Klagelied“, 1905) hingegen entwickelt Sōseki eine Bildsprache, die der visuellen Aktdarstellung nicht unähnlich ist. Ebenfalls kann das Werk unter den die Aktbilddebatte bestimmenden Paradigmen des Privaten und Öffentlichen sowie der Moral und des Ästhetischen, wie sie bereits in dieser Untersuchung dargelegt wurden, gelesen werden.

Insgesamt verweist Sōseki nur vereinzelt auf Akt oder *shunga*. Im Kontext einer Notiz zu der Frage, was Kunst sei, spricht er auch von „*shunga* nude picture no bi 春画 nude picture / 美 (die Schönheit von *shunga*/Akt)“,¹⁶² ebenso fragt er sich, wie viel Schaden entstünde, wenn die Schönheit des Akts aus der jetzigen Kunstwelt entfernt werden würde.¹⁶³ Auf *rataiga*¹⁶⁴ rekurriert Sōseki ebenso, jedoch ohne ausführliche Erörterungen.

Nicht zu vernachlässigen ist an dieser Stelle das Medium der Bildpostkarte selbst. Die Postkarte ist eine neue Form, welche die japanische Regierung 1873 einführte und bis ins Jahr 1900 auch regulierte.¹⁶⁵ Seit der Herausgabe und Nutzung institutioneller wie individueller Postkarten trägt dieses Medium zu einem zirkulierenden Bild- und Musterkanon bei. Die Karten bergen eine Bandbreite von Möglichkeiten und Techniken. Grundsätzlich kann zwischen reproduzierten und individuell angefertigten Formen unterschieden werden. Dabei ist die gestalterische, technische und motivische Umsetzung vielfältig, sie umfasst unter anderem Drucke zur Reproduktion von Fotografien, die zwischen Zeitgeschehen und Nostalgie sowie zwischen Dokumentation und Inszenierung variieren. Diese Postkarten zeigen neue städtische Architekturen, aber auch berühmte Orte und Plätze in der Tradition der *meisho* 名所, die in der Edo-Zeit vor allem durch *ukiyo-e*-Serien vermarktet wurden. Ebenfalls wurden Menschen, Alltag und ‚Japanspezifisches‘ abgebildet. Gleiches gilt für Ereignisse, Personen und Objekte, die Bekanntmachungen, Informationsverbreitung und Marktwert versprachen, so beispielsweise die Darstellung des Kaiserpaars, der Sieg im Russisch-Japanischen Krieg oder ein neues Kaufhausgebäude. Zudem wurden Bildpostkarten von Kunstwerken angefertigt, die insbesondere der Zirkulation dienten und beispielsweise nach Ausstellungen oder von Museen produziert wurden; Resonanz fanden ebenso designte

162 TSZ Band 21 2018, 176. Sōseki streut hier wie bei anderen Notizen und teilweise Romanen auch Anmerkungen und Begriffe auf Englisch ein. Diese Aussage fällt im Zusammenhang mit der Diskussion über positive und negative Wahrnehmung sowie über den Prozess der Zustimmung und Ablehnung von Kunst.

163 Vgl. die Passage: „(6) nude no beauty ga ima no artistic world yori jokyō serarureba dono kurai na songai aru ka (6) nude / beauty が 今 の artistic world より 除去 セラルレバ ドノ 位 ナ 損害 アルカ“, TSZ Band 21 2018, 665 [VI – 17 日本現在の文学・Greek Art]. Er spricht im Kontext griechischer Kunst von einem „*nude seikō* nude 盛行 (Akt Boom)“, weiter führt er aus, dass für die Japaner die physische Schönheit im Kontext des Nackten und der griechischen Antike zum moralischen Schock führe.

164 Vgl. weitere Notizen in TSZ Band 21 2018 zu *ratai*, die Kunst, literarische Produktion und Historie betreffend: [II–16 *Suggestion*], 145, [III–6 文芸の *Psychology*], insbesondere 208, 214, 242 und 246, [IV–14 *Taste, Customs etc.*], 379, [IV–32 *Love*], 481, und [VI–22 *Genius*], 694.

165 Vgl. Nishimura Morse 2004, 15, vgl. zur Postkarte in Japan sowie für einen Überblick über die zirkulierenden Karten Sogō bijutsukan 1992, Nihon keizai shinbunsha 2004, Ikuta 2006 und Linhart 2022.

Karten mit stereotypisch reduzierten Muster- und Figurenkonstellationen, inspiriert durch Jahreszeiten, deren Anzeiger (Tiere, Pflanzen, Blumen, Bäume etc.) und kulturell verankerte Sinnhaftigkeit. Schließlich finden sich auch individuelle Motive auf Postkarten, die vom Schreibenden (zumeist in Aquarell) umgesetzt wurden und dadurch oft empfängerbezogen sind, sowie technisch und motivisch hybride Konstellationen, die meist Fotografien durch eine ästhetisch-künstlerische Rahmung ergänzen.

Ein besonderes Merkmal der Postkarte ist ihre katalytische Funktion, die zum einen aus ihrer preiswerten Produktion resultiert. Auf diese Weise wird sie zum zugänglichen, individualisierbaren Massenmedium, das ein breites Ausdrucksspektrum abdeckt. Relevant ist zum anderen auch ihre niedrigschwellige Handhabung, die sie neben Briefen als Überbringer von insbesondere kurzen Nachrichten und zur Kontaktvermittlung hervortreten lässt.

2.1.2 Exkurs: Topoi und Motive in Bewegung

Um 1900 gibt es in Japan einige Motive und Methoden, die zirkulierten und als transregional wie -kulturell angesehen werden können; einige von ihnen können mit einer im weitesten Sinne japanischen Version der Jugendstilbewegung in Verbindung gebracht werden. Diese Strömung, die auf der ganzen Welt unterschiedliche, lokal angepasste Ausdrucksformen fand, kann im Falle Japans besonders mit Aspekten des britischen *Arts and Crafts Movement* oder der Präraffaeliten-Bruderschaft verbunden werden. Künstlerische Überschneidungen sind (1) florale Designs und Muster, die in Japan bereits seit der Edo-Zeit zum Beispiel durch Musterbücher etabliert sind und die für die verschiedenen Ausdrucksformen des europäischen Jugendstils relevant sind. Hier greift man gerne auf Pflanzen- und Tierdarstellungen, wie Iris-¹⁶⁶ oder Schwanenmotive, zurück; (2) Linie, Raum und Perspektive, auch beeinflusst durch neue Medien und Drucktechniken; (3) die Figur der schönen Frau, entworfen als *femme fatale*, *femme fragile* oder lesende Schönheit, meist als eine Art Trope; und (4) die Vergangenheit mit ihrem ambivalenten Potenzial. Diese verbildlicht das Andere, das sich durch Distanz in Zeit, Ort, Kultur, Praktiken oder Entwicklungsstand abhebt, aber auch den Ursprung, der durch Distanz und Zeit als Gründungsmoment zum Beispiel von Nationen, Traditionen oder von etwas anderem (Imaginiertem, Erfundenem oder Realem) hervortritt.

Wenden wir uns noch einmal vertiefend verschiedenen Punkten zu. Zunächst dem erstgenannten floralen Design und Muster. Das Motiv des Schwans ist eines der am weitverbreitetsten im Fin de Siècle. So verwendet beispielsweise Otto Eckmann (1865–1902)¹⁶⁷ den Schwan auf seinem Titelbild für die Zeitschrift *Jugend* 1.1896, 14. März (11) oder Hashiguchi Goyō 橋口五葉 (1881–1921) auf einer Ansichtskarte an seinen Bruder Hashiguchi Hanjirō 橋口半次郎 (1876–1953) zusammen mit Seerosen im Jahr 1905,

¹⁶⁶ Vgl. Kapitel 4.0.2 dieser Arbeit zur Iris als zirkulierendem und transregionalem Motiv.

¹⁶⁷ Vgl. weiterführend zu Eckmanns Jugendstilkunst und Verbindungen zum Japonismus Cho 1988.

ausgeführt in Aquarell auf Papier, aber auch Hans Christiansen (1866–1945) greift bei seiner Covergestaltung für *Jugend* 4.1899, 14. Oktober (42) auf das Symbol zurück. Eines der einflussreichsten Werke mit Schwanendarstellungen entwarf Otto Eckmann: Es handelt sich um den Wandteppich *Fünf Schwäne*, der im Jahr 1897 von der Kunstwebschule Scherrebeck hergestellt wurde (vgl. (9) Abbildung #2.1.2 [1]). Dieses Werk, das selbst japanische Einflüsse verarbeitet wie die Formatassoziation an ein *kakemono* 掛物 („Hängertapete“), ist vielfach in Zeitschriften reproduziert worden, sodass auch eine Skizze von Sugibayashi Kokō 杉林古香 (1881–1913) nach Eckmanns Entwurf um 1902 erhalten ist (vgl. (10) Abbildung #2.1.2 [2]) und von Tsuda Seifū 津田青楓 (1880–1978) rezensiert wurde.¹⁶⁸ Nicht zu vergessen ist Aubrey Vincent Beardsleys (1872–1898) *Three Swans Sailing* für *Le Morte Darthur*, Buch III, Kapitel 3, 1892 (vgl. (11) Abbildung #2.1.2 [3]). Ein Entwurf, der wieder zu Hashiguchi Goyō zurückführt, wie bereits Etō Jun in seiner Dissertation im Jahr 1975 analysiert hat, und der auf den Halbtitel für *Kairokō* verweist. Wenn wir uns den Titelillustrationen für die Taschenbuchveröffentlichung von *Yōkyōshū* aus dem Jahr 1917 zuwenden, die Tsuda Seifū, ein guter Freund von Sugibayashi Kokō, zugeschrieben werden können, dann entdecken wir interessanterweise, dass der Schwan nicht mit der Geschichte von *Kairokō* in Verbindung steht, sondern im Schild eines Soldaten für die Kurzgeschichte *Maboroshi no tate* 幻影の盾 („Der Schild der Illusionen“, 1905) auftaucht und den ursprünglichen Gorgonenschild ersetzt.¹⁶⁹ Spätere Darstellungen finden sich auch bei Sugiura Hisui 杉浦非水 (1876–1965) und können als Beispiel für dessen Arbeitsweise im Hinblick auf Motivsammlung, Variation und Stil verstanden werden.¹⁷⁰

Die Darstellung des Lesens und Schreibens hat eine lange Tradition und nimmt im Laufe der Zeit verschiedene Bedeutungen an, wobei sie unterschiedliche kulturelle Traditionsstränge miteinander verbindet. So entwickelt sich in der Meiji-Zeit die Visualisierung des Lesens in der Werbung, wie sie auf Plakaten des Kaufhauses Mitsukoshi, entworfen von Goyō und Hisui, genutzt wurde.¹⁷¹ Lesen und Schreiben waren ferner beliebte Motive für Exlibris, was sie in einen direkten Zusammenhang mit dem Objekt Buch in der Neuzeit setzte. In der die Ausstellung *Lines from East Asia: Japani-*

¹⁶⁸ Vgl. Ehime-ken bijutsukan/Sakura-shiritsu bijutsukan 2002, 115.

¹⁶⁹ Vgl. Kapitel 4.8 dieser Arbeit.

¹⁷⁰ Nakao Yui beschreibt 2019 im Rahmen einer Ausstellung den Stil Hisuis mit den Worten: „Taking a broader perspective of these cover designs, we can infer that the motifs were carefully chosen, and the concepts precisely created, taking into account the readership and the nature of the publication. While cover designs had various limitations, such as the number of colors used in printing and adjustments to suit the client's intentions, it was a place for experimentation where the designers had relative freedom to try out new ideas. At the same time, distinctively Hisui-like color combinations and revisited motifs do emerge“, Nakao 2019, 184. Auf das Schwanenmotiv übertragen lassen sich zwei Coverillustrationen heranziehen: (1) für *Shinjokai* 新女界 10.6 (Juni 1918), vgl. KKBS (Signatur: Gd0316-177) <https://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=192807> und (2) für *Setai* 世帯 1.6 (August 1922), vgl. KKBS (Signatur: Gd0316-185) <https://search.artmuseums.go.jp/records.php?sakuhin=192815>, jeweils 3. Dezember 2025. Beide Male sehen wir einen weißen Schwan, der auf dem Wasser schwimmt und sich darin spiegelt. In beiden Fällen sehen wir Gras im Vordergrund und eine Ausführung mit reduzierter Farbpalette in einer leicht variierten Form.

¹⁷¹ Vgl. Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

sche und chinesische Kunst auf Papier (2022) begleitenden Publikation der ETH Zürich wurde formuliert, dass „women reading and writing are a motif that recurs frequently in bijinga prints“.¹⁷² Der Akt des Lesens oder Schreibens hat zudem, so hielt Elisabeth Eibner außerdem fest, oft eine private Komponente, „thus adding a voyeuristic layer to its depiction“.¹⁷³ Als exemplarisch hierfür kann *Sankai medetai detai sue: tsudzuki ga mitai* 山海愛度図会: つづきが見たい („Verheißungsvolle Sehnsüchte zu Land und zu Wasser: Den Rest sehen wollen“, 1852) von Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1797–1861) gelten (vgl. (12) Abbildung #2.1.2 [4]). Auf diesem Farbholzschnitt zeigt Utagawa nicht nur den Akt des Lesens, sondern darüber hinaus den imaginären Prozess der Visualisierung. Das um die Jahrhundertwende entstandene Ölgemälde *Dokusho suru onna* 読書する女. *Reading Women* von Pierre-Auguste Renoir (1841–1919) beleuchtet das Motiv aus westlicher Perspektive: „As repeatedly painted by Manet, Morisot and other painters, the scene of a room where a figure is reading a book was a ‚new scene‘ and a ‚modern custom‘ in Paris of the time, and also one of the subject matters that the Impressionist figure painters were fond of painting.“¹⁷⁴ Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass auch ähnliche Gemälde von Kuroda Seiki und seinen Zeitgenossen zu finden sind, wie beispielsweise das Werk *Dokusho* 読書 („Lesen“) aus dem Jahr 1891, das noch im Entstehungsjahr auf der französischen Salonausstellung gezeigt wurde (vgl. (13) Abbildung #2.1.2 [5]).¹⁷⁵

Darüber hinaus dürfen historische Motivrezeptionen und -kopien nicht außer Acht gelassen werden. Zum einen sind die *ranga* 蘭画 („Holländische [europäische] Bilder“),¹⁷⁶ zum anderen Bildzitate, die national wie transnational funktionieren, zu beachten.¹⁷⁷ Natsume Sōseki trägt zur Vorstellung von Imitation als japanischem Kulturmarker bei, als er 1913 während eines Vortrags ausführt: „We Japanese have a tendency to see ourselves as a nation that imitates others. And indeed such has become the case. We used to just imitate China, now we just imitate the West“.¹⁷⁸ Allerdings greift diese Aussage zu kurz und spricht vermutlich in einer ironisch-rhetorischen Wendung die eigene Kreativität nur vermeintlich ab, ebendiese hatte der Schriftsteller nämlich selbst wie auch die ihn illustrierenden Künstler mehrfach mit ihrem Schaffen unter Beweis

172 Eibner 2022, 68.

173 Eibner 2022, 68.

174 O. A., zit. n. Tōkyō Fuji bijutsukan o. J.

175 Vgl. auch Kapitel 4.0.1 dieser Arbeit.

176 Vgl. Screech 2012, 303–342, Screech arbeitet allgemein in seinem Abriss die vielfältigen künstlerischen Kontakte Japans zu Europa in der Edo-Zeit auf.

177 Vgl. beispielsweise die Figur des Wolfes. Kit Brooks zeigt auf, wie das Motiv der Wölfe im Druck *Kitayama no Tsuki: Toyohara Muneaki* 北山月: 豊原統秋 („Der Mond von Kitayama: Toyohara Muneaki“, 1886) aus der Reihe *Tsuki hyakushi* 月百姿 („Hundert Erscheinungen des Mondes“), Blatt 31, von Tsukioka Yoshitoshi 月岡芳年 (1839–1892) TBM (Inv.-Nr.: 1906,1220,0.1443) https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1906-1220-0-1443, aus Utagawa Kuniyoshis *Kamata Matahachi* 鎌田又八 aus der Serie *Honchō nijūshi kō* 本朝廿四孝 („24 kindliche Pflichten unseren Landes“, 1842–1843), zitiert ist, MFA (Inv.-Nr.: 2009.4991.126) <https://collections.mfa.org/objects/533887>, jeweils 3. Dezember 2025, vgl. Brooks 2021 (ab 20:58min). Auch Bas Verberk verweist auf dieses Bildzitat unter Berufung auf Iwakiri Yuriko 岩切友里子, vgl. Verberk 2021, 88, Fußnote 21.

178 Natsume 1913, übers. v. und zit. n. Lucken 2016, 52.

gestellt. Vielmehr handelt es sich um ein Wechselspiel zwischen Imitieren, Zitieren, Anpassen und individuellem Ausdruck.

Wechselseitiger Literaturtransfer und visuelle Übersetzungsprozesse haben während der Meiji-Zeit auch andere Buchpublikationen stark beeinflusst. Ein Beispiel sind die Texte und Illustrationen zu den *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm: Nishiguchi Hiroko 西口拓子 argumentiert überzeugend für verschiedene Typen des Transfers, so für (1) japanisch geprägte Illustrationen und erhebliche Anpassungen im Text sowie (2) europäisch geprägte Illustrationen, anfänglich im Sinne von Nachahmungen oder Vorlagen.¹⁷⁹ Nishiguchi belegt, dass Okamoto Kiichi 岡本帰一 (1888–1930) nicht nur wie bisher erforscht englische Vorlagen nutzt, sondern auch Abbildungen von deutschen Künstlern hinzuzieht, wie unter anderem Friedrich Otto Gebhardt (1874–1955), Ernst Liebermann (1869–1960) oder Eugen Klimsch (1839–1896). Zudem verweist sie darauf, dass die entstandenen Illustrationen weitere Auswirkungen auf die künstlerisch Schaffenden in Japan und Korea hatten, und betont damit den Aspekt der Zirkulation. Ebenso sind Illustrationen der Märchen der Brüder Grimm 1823/1824 von England über Frankreich nach Portugal gewandert.¹⁸⁰

2.1.3 Vergangenheit als visueller Topos, *medievalism*¹⁸¹ und das Motiv des Ritters

Ein bedeutungstragendes Motiv mit besonderer Ausprägung im Fin de Siècle ist die ‚zeitlose‘ Vergangenheit mit ihren mythischen, antiken, biblischen und mittelalterlichen Frauen-, Helden- und Antiheldengestalten sowie deren Tugenden und Laster. Auch wenn die meisten von Sōseki Romanen in der Gegenwart situiert sind, stellt das Motiv der Geschichte unter Berücksichtigung einer gewissen Romantik oder eines Romantizismus, der im Japanischen als *rōman shugi* ローマン主義/浪漫主義 bezeichnet wird, ein wichtiges Moment dar. Hierunter kann man zeithistorische Geschehnisse der Vergangenheit und Gegenwart fassen, aber auch räumlich und zeitlich entrückte Momente, darunter mythologische, sagenhafte und märchenähnliche Topoi, Gegen- und Traumwelten, aber auch einzelne stereotype Motive solcher Art. In diesem Topos laufen parallele, kollidierende wie sich gegenseitig referierende und austauschende Strömungen zusammen, es verbinden sich Stile und Momente in den verschiedenen Künsten (Bildende Kunst, Literatur, Musik, Architektur). Ausformungen finden sich in Historismus, Eklektizismus, Symbolismus und Jugendstil sowie bei den Präaffeli-

¹⁷⁹ Nishiguchi 2018, 79–99 und Nishiguchi 2019, 85–128.

¹⁸⁰ Nishiguchi 2019, 120–125.

¹⁸¹ *Medievalism* kann als eine Hinwendung zum historischen oder imaginierten Mittelalter gewertet werden. Zudem ist es als ein prozesshaftes und sich im kontinuierlichen Wandel befindendes Konzept einzustufen: „Each and every period rewrites, revises, and alters the image of the Middle Ages, presenting its own version of the medieval“, Sikorska 2008b, 8. Es muss als Konstrukt bewertet werden: „The invention of the Middle Ages was as much an academic educated pursuit as an artistic and popularizing one“, Altschul/Davis 2009b, 8.

ten.¹⁸² Dazu zählen beispielsweise das Wiederaufkommen von Thomas Malorys (um 1416–1471) *Le Morte Darthur* (15. Jh.) im 19. Jahrhundert, die künstlerische Gestaltung des Werks durch Aubrey Beardsley (1872–1898) in den Jahren 1893 beziehungsweise 1894, Alfred Tennysons (1809–1892) *The Lady of Shalott* (1832, dat. auf 1833, rev. 1842) und die Sammlung *Idylls of the King* (1872[–1874]), die besonders bei den Präraffaeliten Anklang fanden. Diese Publikationen gehören allesamt zum Bestand von Sōsekis Bibliothek. In diesem Konglomerat aus Vergangenheiten und *medievalism* nimmt die Ritterfigur eine prominente Stellung ein.

Die Darstellung ebendieser ist in Sōsekis Artusliteratur *Kairokō* und in *Maboroshi no tate*, beide in *Yōkyoshū* publiziert, besonders relevant – und in dieser Form im Gesamtwerk einzigartig. Mit dem Charakter des Lancelot in *Kairokō* versucht Sōseki, eine kulturelle Brücke zu schlagen: „Um die Wahrheit zu sagen, habe ich das Gefühl, dass der von Malory skizzierte Lancelot in gewissen Punkten wie ein Rikschaführer und Ginover wie die Geliebte eines Rikschaführers ist.“¹⁸³

Bereits 2004 folgert Damian Flanagan in der Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Sammelband zu Sōseki mit Fokus auf Erzählungen, die zu London in Beziehung stehen, dass: „Soseki's desire was not to put English literature into Japanese but, rather, to filter it through the prism of his own personality into his own distinctive works [...]. [He] perceived that the West was only comprehensible to the Japanese if presented within their own sphere of familiarity.“¹⁸⁴ Die künstlerische Umsetzung der Illustrationen beider Kurzgeschichten zeigt auch den Prozess kulturellen Übersetzens und Aneignens wie ihn Sōseki begreift.¹⁸⁵

Natsume Sōseki nutzt ein zeittypisches Rezeptionsmoment, das variiert, angepasst und übernommen wird und damit neue Bedeutungsschichten generiert. Wenige Ritterdarstellungen sind erhalten, so beispielsweise Ōno Shizukatas 大野静方 (1882–1944) *Jinsei* 人生 („Menschliches Leben“, o. J.) (vgl. (14) Abbildung #2.1.2.1 [1]), die 1902 auf

182 Es handelt sich um eine als der Avantgarde zugehörig zu verstehende Künstlergruppierung, die *Pre-Raphaelite Brotherhood* (Präraffaeliten). Sie formierte sich ab 1848 in London um die Gründungsmitglieder John Everett Millais (1829–1896), Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) und William Holman Hunt (1827–1914). Proklamiertes Ziel war neben dem Leitmotiv *art for art's sake* die Suche nach einer neuen Schönheit, die das Leben und die Kunst bestimmen sollte (Gesamtkunstwerk). Diese Bestrebungen, die individuell sehr unterschiedliche Ausprägungen fanden und mit Bewegungen gegen die Akademie einhergingen, gipfelten schließlich in einem ästhetischen *cult of beauty* und dem danach benannten *aesthetic movement*. Die Betonung der diffundierenden Offenheit und der Diversität im künstlerischen Schaffen ist dabei wichtig.

183 „Jitsu wo iu to Marorī no utsushita Ransurotsuto wa aru ten ni oite shafu ni gotoku, Ginivia wa shafu no jōfu no yōna kanji ga aru 実を云ふとマロリーの写したランスロットは或る点に於て車夫の如く、ギニアは車夫の情婦の様な感じがある“, TSZ Band 2 2017, 145; wenngleich er weiter anmerkt, dass dieser Punkt umgeschrieben werden müsse.

184 Flanagan 2004²⁰⁰⁵, 35f.

185 Vgl. Kapitel 4.3 und 4.6 dieser Arbeit; ganz im Sinne von „*translation imperii et studii*; this medieval concept explaining how medieval culture imagined its relationship to ancient predecessors can also be used to explain how medieval culture has been transmitted into twenty-first-century global culture. [...] [T]ranslatio – to transport from one time period to another, to carry from one place to another, to move from one language to another“, Barrington 2016, 180f.

der vierten Ausstellung der Ugōkai 烏合会 („Gesellschaft der Schar Raben“) gezeigt wurde. Dargestellt sind drei Figuren in einem Raum, dessen Tiefe insbesondere durch eine Wandmalerei, die einen Ritter zu Ross zeigt, erzeugt wird. Auf der linken Seite sehen wir eine Frau, die in ein vergleichsweise einfaches Gewand gekleidet ist und einen Schädel in der Hand hält. Ihre Gesichtszüge scheinen japanisch. Auf der rechten Seite hingegen finden sich je eine männliche und eine weibliche Figur, die durch ihre prachtvollen Gewänder und Rüstung als Angehörige des Adels oder als Königspaar identifiziert werden können. Allgemein ist der Bildraum reduziert gehalten. Die Zeitschrift *Bijutsu gahō* 美術画報 16.7 vom 5. Januar 1905 schreibt über das Gemälde: „Das Altertum ist dargestellt und der Stoff aus Europa entnommen. Am außerordentlichen Erfolg sieht man in Bezug auf die Darstellungsweise ebenso in Bezug auf die Erneuerung des Geschmacks den gut entsprechenden Pinselstrich.“¹⁸⁶

Neben der lobenden Kritik zur technischen Umsetzung wird sogleich eine Verortung der Thematik im altertümlichen Europa vorgenommen. Ein Jahr zuvor, 1904, während seines Aufenthaltes in London (insg. 1903–1905) fertigt Shimomura Kanza 下村観山 (1873–1930) mit Farben auf Wasserbasis *Naito erando* (*Mirei no mosha*) ナイト・エラント(ミレイの模写)¹⁸⁷ an; es handelt sich um eine Kopie von John Everett Millais' (1829–1896) Ölgemälde *The Knight Errant* aus dem Jahr 1870 (vgl. (15) Abbildung #2.1.2.1 [2]). Zur dargestellten Szene:

The moonlit scene apparently depicts an act of medieval chivalry in which one such Knight errant, clad in armour (based on examples that Millais had seen in the Tower of London), is on the point of freeing a woman who has been stripped and tied to a tree. The tree, a Silver Birch, was commonly identified with the female gender in the nineteenth century and was sometimes referred to as ‚Lady Birch‘.¹⁸⁸

Hier steht die Ritterfigur stellvertretend für Tugend und symbolisiert das europäische Mittelalter. In diesem Zusammenhang ist auch eine Zeitungssillustration interessant, die zunächst am 1. Januar 1915 in *The Sun* (New York) als *The Dawn of To-Day* veröffentlicht wurde (vgl. (16) Abbildung #2.1.2.1 [3]). Diese Illustration zeigt eine Ritterfigur, die in

186 „Zai wo ō ni torite, koseki wo egaku. Fude yoku kore ni tekii, byōhō ni oite isshin omomuki wo naseru ni oite, hanahada seikō naru wo miru 材を歐に取りて、古蹟を描く。筆能く之に適ひ、描法に於て一新趣を成せるに於て、甚だ成功なるを見る“, *Bijutsu gahō* 16.7 1905, TBK <https://www.tobunken.go.jp/materials/gahou/210599.html?s=Shizukata>, 3. Dezember 2025.

187 Heute befindet sich das Werk im Besitz des Kunstmuseums der Stadt Yokohama und wurde dort 2018 ausgestellt in einer Bestandsausstellung in der Sektion *Hito wo egaku – Nihon no kaiga wo chūshin ni* 人を描く—日本の絵画を中心に *Depicting People: Focus on Japanese Painting* unter der Kategorie *rataiga* 裸体画. *Nudes*, vgl. YBKK (Inv.-Nr.: 88-DRJ-010) <https://inventory.yokohama.art.museum/3032> und https://yokohama.art.museum/exhibition/201803_collection/, jeweils 3. Dezember 2025.

188 Virag 2001; im Folgenden erörtert Rebecca Virag, dass jüngste Röntgenaufnahmen zeigten, dass der Kopf der weiblichen Figur ursprünglich dem Ritter zugewandt gewesen sei und damit Blickkontakt erzeugt worden sei, was besonders unter dem Gedanken von evozierter Erotik interessant ist. Dies kann im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht weiter verfolgt werden.

einer leicht geöffneten Rückenansicht vor den Zinnen einer Festung oder Burg stehend den Bildhorizont blickt. Im Umlauf der Brüstung ist das Wort ‚Europe‘ zu erkennen. In Blickrichtung, also am Bildhorizont inmitten von Wolken, strahlt eine aufgehende Sonne, die den Schriftzug ‚Japan‘ im Sonnenkreis trägt.¹⁸⁹

Kaum einen Monat später findet sich eine exakte Reproduktion des Bildes als *Ōshū kōsenkoku no shokō* 歐洲交戦國の曙光 („Die Morgendämmerung der streitenden europäischen Staaten“) mit einem Kommentartext in der *Tōkyō Asahi shinbun* 東京朝日新聞 vom 4. Februar 1915, 6.¹⁹⁰ Direkt darüber: der zweiundzwanzigste Beitrag von Sōsekis Fortsetzungsgeschichte *Garasudo no naka* 硝子戸の中 (1915; dt. Übers.: „Hinter der Glastür“, 2011)*, deren aktuelle Folge lediglich einen kleinen Schnitt in Form einer Vase mit Blume über dem Titel trägt. Eine Lesart dieser Ritter-Darstellung könnte Europa als Mittelalter beziehungsweise als Anzeiger des dominierenden *medievalism* des Fin de Siècle sein. Der Ritter wird als seine Verkörperung gewählt und er blickt nun gen Neuerung – nach Japan. Wie im japanischen Kommentartext ausgeführt, entbehrt es nicht einer gewissen Verwunderung, dass die Illustration in Amerika und nicht in Europa publiziert wurde. Damit wird eine visuelle Typisierung Europas aufgegriffen, die das Mittelalter als Symbol nimmt und von innen wie außen als Allegorie für Europa, insbesondere für Großbritannien, verwendet.¹⁹¹

Ein letztes Beispiel sei mit dem Titelblatt der Zeitschrift *Eigakusei* 英学生 *The English Student's Journal* 12.18 von 1910 angeführt (vgl. (17) Abbildung #2.1.2.1 [4]). Die Coverillustration zeigt einen Ritter im Profil mit leicht gedrehtem Torso. Künstlerisch ist die Darstellung mit starken Linien ausgeführt und durch einen Kreis gerahmt. Die Form wird durch ein Schild am linken Arm durchbrochen. Ein zweiter weißer Kreis

¹⁸⁹ Einen unmittelbaren Begleittext gibt es zu dieser Illustration nicht.

¹⁹⁰ Der Begleittext lautet: „Ōshū kōsenkoku no shokō: Tsurugi wo totte tatta no ga ōshū kōsenkoku no shōchō de aru ima ya ōshū kōsenkoku wa taiyō wo nozomu de iru taiyō wa nihon no shōchō de aru furansu ya eikoku no shinbun nara konna sōga wa nandemonai ga kore wa beikoku nyūyōku sanshi ga ichigatsu tsuitachi no shinbun ni, kyō no akebono' to daishite noseta sashi-e dakara imi ga fukaku omoshiroi 歐洲交戦國の曙光: 剣を取って立ったのが歐洲交戦國の象徴である今や歐洲交戦國は太陽を望むで居る太陽は日本の象徴である佛蘭西や英國の新聞ならこんな挿畫は何でもないがこれは米國紐育サン紙が一月一日の新聞に「今日の曙」と題して載せた挿繪だから意味が深く面白い (Die Morgendämmerung der kriegführenden europäischen Staaten: Das Schwert zu nehmen und aufzustehen, ist ein Symbol der kriegführenden europäischen Staaten. Gerade jetzt sehnen sich die kriegführenden europäischen Staaten nach der Sonne; die (vorhandene) Sonne ist das Symbol Japans. Wenn es eine französische oder britische Zeitung wäre, wäre diese Abbildung nicht erwähnenswert, jedoch, da diese eine mit der Überschrift ‚heutige Morgendämmerung‘ abgebildete Illustration in der Zeitung vom 1. Januar des *The-Sun*-Blatts New York, Amerika, ist, hat sie eine sehr interessante Semantik)“. Ein solcher Bild- und Nachrichtenaustausch ist natürlich nicht einseitig, auch Sōsekis Todesnachricht wird direkt 1917 in der amerikanischen Presse aufgenommen. So zirkuliert eine Pressenachricht, die ihn als führende Figur angelsächsischer Gedanken in japanischer Literatur beschreibt, den Englandaufenthalt in den Jahren 1900 bis 1902 und den Erfolg von *Wagahai wa neko de aru* erwähnt sowie die Abnahme der Todesmaske durch den Künstler Shinkai Taketarō 新海竹太郎 (1868–1927) und eine Gehirnautopsie darlegt, die besonders tiefe Windungen und ein erhöhtes Gewicht des Gehirns feststellte, vgl. für die Berichterstattung zum Beispiel *New Britain Herald*, 2. Februar 1917 (13), LoC <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn82014519/1917-02-02/ed-1/seq-13/>, 3. Dezember 2025.

¹⁹¹ Des Weiteren ist die Verortung im kürzlich beendeten Ersten Weltkrieg möglich, wie sie die japanische Titelbeschriftung suggeriert.

mit dem englischen Zeitschriftennamen setzt die figürliche Darstellung vom floral bewachsenen Rahmen ab. Darunter ist der Titel auf Japanisch in einen weißen quaderförmigen Block eingepasst. Neben weiteren Informationen zu Ausgabe, Datum und Herausgeber verwebt diese Darstellung die bereits allegorisch bestehende Verbindung von Großbritannien mit der Ritterfigur zusätzlich und unterstreicht damit die bisherige Schlagrichtung. Wie bereits angedeutet sowie noch im Fortgang näher auszuführen sein wird, ist dieses Motiv ein weiteres Beispiel für den eklektisch-mosaikhaften Arbeitsstil Hashiguchi Goyōs, der, sobald eine inhaltliche Nähe des zu illustrierenden Textes mit dem Westen besteht, auf westliche Vorlagen zurückgreift. Für die Ritterfigur im Kreis findet sich eine exakte Vorlage: die Medaille *St. George* (o. J.) von George William de Saulles (1862–1903). Ein Abbild davon wurde beispielsweise in *The Studio* 34.144 1905 veröffentlicht (vgl. (18) Abbildung #2.1.2.1 [5]). Gerade in Anbetracht der Nichtverfügbarkeit von Kunstwerken wird hier noch einmal die Wichtigkeit derartiger Verbreitungen über Printmedien deutlich. Dies ist nur ein Beispiel für den Transfer von Motiven und Gedanken, materiellen wie immateriellen Gütern. Momma Haruko hinterfragt dabei die Aneignungsfähigkeit des Motivs und schlussfolgert im Hinblick auf die Erzählungen Sōsekis:

In contrast, Soseki's appropriation of Western medievalism remained an adaption of Victorian historicism in which the position of modern Japan was reflected against the darkness of the knights who, like 'Jews and gypsies', could neither attain their object of desire, nor find 'home' in Europe's nostalgia.¹⁹²

Damit bleibt der *medievalism* eine Adaption, wenngleich das Motiv umgesetzt wurde. Daran schließe ich weiter an: Entgegen dem Akt als Darstellungsmodus wurde der Ritter als Motiv von Japan nicht kulturell übersetzt oder in den nationalen Motivschatz aufgenommen, sondern als Symbol für Großbritannien oder Europa aufgegriffen. Dies untermauern visuelle Darstellungen in Form von reproduzierten Zeitungsabbildungen ebenso wie Illustrationen von zum Beispiel Hashiguchi Goyō. In diesem visuellen Kontext bewegt sich auch Goyōs Frontispiz für Fukae Taneakis 深江種明 (?-?) Übersetzung von Alfred Tennysons *The Princess* (1847) als *Joshi daigaku* 女子大學 aus dem Jahr 1907 (vgl. (19) Abbildung #2.1.2.1 [6]).¹⁹³ Dargestellt ist rechts eine weibliche Figur – aller Wahrscheinlichkeit nach die Prinzessin –, die stehend und über einen Tisch hinweg zu drei weiteren weiblichen Figuren links – vermutlich Schülerinnen an der Universität – spricht. Der Innenraum öffnet sich gegen Bildhintergrund durch Säulen zu einem Garten. Dekor, Mode und Mobiliar scheinen mosaikhaft zusammengebracht, um eine imaginierte mittelalterliche Szene darzustellen. Dabei scheint die motivische

¹⁹² Momma 2009, 166.

¹⁹³ Vgl. Tennyson 1847¹⁹⁰⁷, darüber hinaus NDL (Signatur: 32-338) <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/896958>, 3. Dezember 2025.

Hauptvorlage das 1850 entstandene Gemälde von Charles Allston Collins (1828–1873) *The Pedlar oder Berengaria's Alarm for the Safety of Her Husband, Richard Coeur de Lion, Awakened by the Sight of His Girdle Offered for Sale at Rome* zu sein.¹⁹⁴ Entnommen sind hier die Frauenfigur der Prinzessin, die Raumkonstruktion (Perspektive, Säulentrennung von Innen- und Außenraum; Heckenwand mit Durchgang) sowie partielle Dekor und Mobiliarelemente (Tisch, Sitzgelegenheit und Wandteppich, wobei dieser motivisch abgewandelt ist und wie Ōnos *Jinsei* einen Ritter zu Ross zeigt). Eine Abbildung findet sich in Percy Bates (1868–1913) *The English Pre-Raphaelite Painters: Their Associates and Successors* (1899, vgl. (20) Abbildung #2.1.2.1 [7]).

Zugleich wurden in diesem Kapitel Referenzen für das Motiv des Ritters angerissen, wie die Gegenüberstellung Sōsekis von Lancelot mit einem Rikschaführer. Insbesondere spielen die Darstellungsmodi sowohl für als auch aus Großbritannien sowie die der Präraffaeliten eine entscheidende Rolle. Goyō eignete sich diese durch die Lektüre verfügbarer Publikationen¹⁹⁵ sowie durch seine Ausbildung an der Kunstakademie Tōkyō an. Aus dieser Zeit ist eine Fotografie erhalten, die Hashiguchi Goyō mit Kommilitonen bei einem Sommerfest der Hochschule 1902 in Kostümierung zeigt und antike Referenzmomente festhält (vgl. (21) Abbildung #2.1.2.1 [8]) und damit diesen Prozess untermauert.¹⁹⁶ Hingegen wurden Shimomura Kanzan ebenso wie Sōseki durch ihre Zeit vor Ort in London geprägt. Sōsekis Aufenthalt schlägt sich in den frühen Werken, insbesondere in *Rondontō* 倫敦塔 (1905; dt. Übers.: „Der London Tower“, 1917/1925)*, *Kārairu hakubutsukan* カーライル博物館 (1905; dt. Übers.: „Das Carlyle-Museum“, 2011)*, *Maboroshi no tate* und *Kairokō*, nieder, deren Frontispize wiederum Goyō ausführte.¹⁹⁷

2.2 Sōsekis Aufenthalt in London (1900–1902)

„When waking from a dream, I am far away from my familiar mountains. The vast and limitless ocean surrounds me“ [12. September 1900].

¹⁹⁴ Das Gemälde befindet sich heute in der Manchester Art Gallery, vgl. MAG (Inv.-Nr.: 1896.1) <https://collections.manchesterartgallery.org/collections/item/dea64e67-obab-3bf6-9a40-24934a4d781c/?s%3D1896.1&pos=1>, 3. Dezember 2025. Weitere motivische Anleihen sind wahrscheinlich. Anzumerken ist, dass die Reproduktionen in Büchern und Magazinen oft in Graustufen gehalten sind, daher sind farbliche Anleihen eher nebensächlich.

¹⁹⁵ Insbesondere durch Bate 1899, Bate 1899¹⁹⁰¹ und Bate 1899¹⁹⁰⁵.

¹⁹⁶ Solche fotografischen Aufnahmen in Kostüm sind ein zeittypisches Phänomen. Beispiele sind die Szenenfotos des Hof-Ateliers Elvira (aktiv 1887–1928, mit Stammhaus in München, dessen emblematische Fassade mit Ornament von August Endell (1871–1925) gestaltet wurde und in Bezug zu Katsushika Hokusais 葛飾北斎 [1760–1849] *Kanagawa oki nami ura* 神奈川沖浪裏 [„Unter der Welle im Meer vor Kanagawa“, 1830–1832], gesetzt werden kann, vgl. Dry 2022 und Schumacher[-Shoji] 2014) aus *Marie Haushofer's Festspiel zum Ersten allgemeinen Bayrischen Frauentag in München* 1899. Die dritte Darstellung des Bandes zeigt Frauen als Amazonen (vgl. (22) Abbildung #2.1.2.1 [9]); dabei sind die Art der Kostümierung und die historische Situierung in der Vergangenheit zu der Aufnahme mit Goyō nicht unähnlich; beiden Aufnahmen ist eine gesellschaftliche Auslotung inhärent.

¹⁹⁷ Vgl. Kapitel 4.1, 4.2, 4.3 und 4.6 dieser Arbeit.

„Left Paris for London. There was a hard and bitter wind on board. I arrived at London in the evening“ [28. Oktober 1900].¹⁹⁸

Mit diesen Tagebucheinträgen rahmt Sōseki seine Reise nach London. Am 8. September startet er vom Hafen Yokohamas, London erreicht er nach einer etwas mehr als siebenwöchigen Reise am 28. Oktober 1900. Sein Aufenthalt erstreckt sich über zwei Jahre, bis zum 5. Dezember 1902; im Januar 1903 kehrt er nach Japan zurück.¹⁹⁹ Während seiner Zeit im Ausland wechselt Sōseki mehrfach die Unterkunft, besucht wiederholt Kultureinrichtungen. Die Notizen und Tagebucheinträge aus dieser Zeit belegen, dass er ein großes Interesse an der Kunst zeigt, was sich auch in seinen Werken widerspiegelt. Besuche in Galerien und Museen sind unter anderem für die National Gallery (eröffnet 1838) und/oder die Tate Gallery/National Gallery of British Art als Zweigstelle der National Gallery (eröffnet 1897), für das Kensington Museum (eröffnet 1857, mit stetiger Erweiterung) und für die Dulwich Picture Gallery (eröffnet 1817) nachgewiesen.²⁰⁰ Zu diesen Sammlungen gehören Kunstwerke wie John Everett Millais' *Ophelia* (1851/1852), die ein Schlüsselmotiv in Sōsekis „haikuesken Roman“²⁰¹ *Kusamakura* 草枕 (1906; dt. Übers.: „Das Graskissen-Buch“, 1996/2020)* werden sollte, und John William Waterhouses (1849–1917) *The Lady of Shalott* (1888), die nach Ansicht des Kunsthistorikers Kawamura Jōichirō 河村錠一郎 zur Beschreibung von Sōsekis Figur der Shalott in *Kairokō* diente.²⁰² Neben Katalogen der Royal Academy of Arts finden sich zwei Ausstellungskataloge der National Gallery in Sōsekis Nachlass. In diesen ist das Gemälde *The Execution of Lady Jane Grey*, das 1902 Teil der Sammlung der National Gallery wurde, noch nicht aufgenommen, wohl aber Abbildungen der *Ophelia* und *The Lady of Shalott*.²⁰³

198 Natsume 1900, übers. v. und zit. n. Kidoura 2013, 7; die korrespondierenden Tagebucheinträge finden sich in TSZ Band 19 2018, 14–26. Sie beschreiben den Reiseverlauf, teilweise ausführlich, insbesondere für die Unterwegshäfen und Aufenthalte wie beispielsweise in Shanghai (13.–15. September 1900), Neapel und Genua (17.–20. Oktober 1900), von wo er mit dem Zug nach Paris weiterreist und bis zu seiner Überfahrt am 18. Oktober verweilt, um unter anderem die Weltausstellung zu besuchen. Insgesamt lassen sich folgende Stationen der Route nachweisen: Yokohama, Kobe, Nagasaki, Shanghai, Hong Kong, Singapur, Colombo und Aden, Neapel, Genua, Paris, London; teilweise beschreibt er lediglich die Witterungsbedingungen oder beispielsweise die Schönheit des Vollmonds, vgl. Eintrag am 21., 26. und 28. September sowie am 7. Oktober 1900.

199 Zu Sōsekis Aufenthalt in London liegen wissenschaftliche Untersuchungen vor, vgl. unter anderem Deguchi 1982¹⁹⁹¹, Tsunematsu 1994 und Tsunematsu 2015. Tsunematsu Ikuo Sammy betreute seit der Eröffnung 1984 das Londoner Sōseki-Gedenkmuseum, das in einer früheren Unterkunft des Schriftstellers vor Ort untergebracht war, jedoch im Jahr 2016 geschlossen wurde; in englischer Sprache gibt Damian Flanagan eine übersichtliche Einführung, vgl. Flanagan 2004²⁰⁰⁵, 39–49.

200 Vgl. TSZ Band 19 2018, 14–30 und 43–103, unter anderem die Einträge am 3., 5. und 11. November 1900 sowie am 1. Februar, 27. März, 7. April oder 12. Oktober 1901.

201 TSZ Band 25 2018, 231.

202 Vgl. Kawamura 2019, 13–19 und 186–191.

203 Vgl. Sendai bungakukan 1999 und TUB <http://www.library.tohoku.ac.jp/collection/collection/soseki/>, 3. Dezember 2025.

Auf seiner Reise besucht er das Museum in Neapel, in dem Marmorstatuen und Ruinen aus Pompeji als Ausstellungstücke gezeigt werden. In Paris folgt die Besichtigung des Louvre und der Weltausstellung von 1900.²⁰⁴

Ebenso sucht Sōseki das Theater, den London Tower und das Haus Thomas Carlyles (1795–1881, Literat und Historiker) mehrfach auf. Die beiden Letztgenannten sollten auch in seinen frühen Werken verarbeitet werden und die Atmosphäre Londons skizzieren, so in *Kārairu hakubutsukan*. Sōseki schreibt: „Eine Stunde später haben der Staub und Ruß Londons, das Geräusch der Wagen und Pferde und die Themse das Haus Carlyles weit weg wie in eine andere Welt gerückt.“²⁰⁵ Hier zeichnet sich bereits ein mehrfach verarbeitetes Motiv von Welt und Gegenwelt ab, das der Autor auch in *Kusamakura* erneut aufgreifen wird.²⁰⁶

Auch nach seinem Aufenthalt in Großbritannien²⁰⁷ ist Sōseki weiterhin regelmäßiger Leser von *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, einer im Jahr 1893 von dem englischen Journalisten und Kunstkritiker Charles Holme (1848–1923) begründeten Zeitschrift für Kunst, die dem *Arts and Crafts Movement* sowie dem Konzept des Gesamtkunstwerks nahesteht.²⁰⁸ Diese vor allem künstlerischen Auseinandersetzungen sollten nicht nur entscheidend für Sōsekis frühe Werke sein, insbesondere für *Yōkyoshū* und *Kusamakura*, sowie deren Verflechtung zur britischen Kunst,²⁰⁹ sondern auch für sein Gesamtverständnis des Zusammenspiels von bildender und literarischer Kunst.

Sōseki nimmt zunächst an Vorlesungen über die englische Sprache und Literatur von William Paton Ker (1855–1923), Professor am University College London, teil. Darüber hinaus erhält er Privatstunden bei dem Shakespeare-Forscher William James Craig (1843–1906).²¹⁰ Nichtsdestotrotz verlagern sich sein Schwerpunkt und seine Methodik stark; das passive Lernen und Lesen von Klassikern mündet im aktiven theoretischen Forschen über Literatur. Sōseki stellt dabei einen sechzehn Frage- und Punkteplan auf und erarbeitet Ansätze zu unterschiedlichen Literaturverständnissen im dichotomen Verhältnis von Ost und West. Unter Punkt 11 notiert er: „What is literature? The origin of literature. The development of literature and the law. The relationship of literature and the spirit of times. How does literature relate to civilization

204 Vgl. Tōkyō geijutsu daigaku daigaku bijutsukan/Tōkyō shinbun 2013, 246; für einen Eindruck der ausgestellten Werke auf der Weltausstellung siehe den offiziellen Katalog der *l'exposition décennale des beaux-arts*, vgl. BNF GALLICA (Signatur: NUMM-432834) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4328343>, 3. Dezember 2025; Japan wird in diesem Katalog nicht aufgeführt, jedoch ist die Stellung des Akts als Darstellungsmodus durch eine Vielzahl an Werken belegt.

205 Natsume 1905²⁰¹¹, 123, übers. v. Schamoni.

206 Vgl. Langemann/Schulz 1998.

207 Vgl. die in der Sōseki-Bibliothek vorhandenen Exemplare von 1900 bis 1916.

208 Vgl. UBH <https://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/artjournals/studio.html>, 3. Dezember 2025.

209 Beispielsweise spielt in *Kusamakura* das Gemälde *Ophelia* von Millais eine zentrale Rolle; für *Yōkyoshū*, insbesondere *Kairokō*, vgl. Kapitel 4.6 dieser Arbeit.

210 Vgl. Kidoura 2013, 4.

and evolution [etc.]?²¹¹ Dabei hinterfragt Sōseki unter anderem die Verbindungen zwischen Literatur und Recht, Gesetz, zur Zeit- und Geschichtsschreibung wie auch zur Zivilisation und zur Evolutionstheorie. Schließlich speist er sein Konzept von Literatur in die aufgezählten Diskurse ein und bemüht sich, zeitaktuelle Themen und Forschungsfelder aufzunehmen.²¹²

Um zu forschen, zieht sich Sōseki in eine selbstgewählte Isolation zurück und reduziert damit seine kommunikative Interaktion. Sein Geisteszustand schien an den nervlichen und gesundheitlichen Grenzen zu operieren:

The English people who observed me called me neurasthenic. A certain Japanese person even sent a report back to Japan that I had gone mad. [...] But it was thanks to my neurasthenia and to my madness that I was able to compose *Cat*, produce *Drifting in Space*, and publish *Quail Cage*. Thinking about this now, I believe I owe an enormous debt of gratitude to my neurasthenia and madness.²¹³

Gleichzeitig führt er diesen Zustand, retrospektiv betrachtet, als Grund seiner literarischen Produktivität an – und definiert so Inspiration als temporären Wahnsinn.²¹⁴ Sein Studium und die Erforschung sowie die Erarbeitung von Literatur, Kunst, aber auch Wissenschaft, wie sie sich durch die Sōseki-Bibliothek nachweisen lassen, verhelfen ihm zur später folgenden Berufung als Schriftsteller und Theoretiker. In seiner über fünfhundert Bände umfassenden Sammlung aus seiner Zeit in London finden sich wichtige Werke wie beispielsweise mehrere Ausgaben von Geoffrey Chaucers (Mitte 14. Jh. – um 1400) *Canterbury Tales* (spätes 14. Jh.), Thomas Malorys *Le Morte Darthur*, Edmund Spensers (um 1552–1599) *Faerie Queene* (erstmal veröffentlicht um 1600) und Alfred Tennysons Gedichte. Abgesehen von William Shakespeares (um 1564–1616) Werken enthält der literarische Bestand der Bibliothek Ausgaben von William Wordsworth (1770–1850), Charles Baudelaire (1821–1867), Gustave Flaubert (1821–1880), Joris-Karl Huysmans (1848–1907), Dante Gabriel Rossetti (1828–1882), Algernon Charles Swinburne (1837–1909), Émile Zola (1840–1902) und Oscar Wilde. Bereits diese Auswahl repräsentiert einen beeindruckenden Querschnitt durch das Spektrum historischer wie zeitaktuell relevanter Autoren. Insbesondere die Nähe zum Fin de Siècle und dem Mediävalen wird deutlich. Sōsekis Erarbeitungen und die Notizen in seiner Bibliothek belegen, dass er sich Literatur und deren Geschichte thematisch und literarisch annä-

211 Natsume zwischen 1900–1902, zit. n. Kidoura 2013, 10; meine Einfügung ‚etc.‘ beruht auf der japanischen Liste Sōsekis und betont die Unabgeschlossenheit der gestellten Fragen, vgl. dazu das Digitalisat der Liste Sōsekis, betitelt mit *Daiyō* 大要 („Die wichtigsten Punkte“ oder „Hauptinhalt/Abriss“), TOUDA/SB (Signatur: 漱/4-9) <https://touda.tohoku.ac.jp/collection/database/library/public/10030010002388>, 3. Dezember 2025.

212 Vgl. weiterführend zur Einarbeitung von Aspekten und Theorien der Sozialwissenschaften, den Naturwissenschaften sowie der Literaturwissenschaft in Sōsekis *Bungakuron* Bourdaghs/Murphy/Ueda 2009²⁰¹⁰, 13–30.

213 Natsume 1907²⁰¹⁰, 49, übers. v. Bourdaghs.

214 Vgl. auch Natsume 1905–1906¹⁹⁹⁶, 360–362, übers. v. Putz, sowie TSZ Band 16 2019, 11–16.

hert und sich schließlich ein Verständnis aneignet, das in späteren literaturtheoretischen Werken wie *Bungakuron* münden wird.

In London trifft er unter anderem den japanischen Chemiker Ikeda Kikunae 池田菊苗 (1864–1936), den Lyriker und Übersetzer Doi Bansui 土井晩翠 (1871–1952) sowie Asai Chū. Er schreibt Tagebuch, mehrere Briefe, vor allem an seine Frau und seinen Freund Masaoka Shiki 正岡子規 (1867–1902). Letzterer veröffentlicht einige dieser Korrespondenzen, in denen das Leben in London skizziert wird, unter dem Titel *Rondon shōsoku* 倫敦消息 („Nachrichten aus London“, 1901) in seiner Zeitschrift *Hototogisu*. In seinem letzten Brief an Sōseki vom 6. November 1901 schreibt er:

You know that I have long wanted to see Europe. And then, I became sick in this way, which makes me feel so pity and miserable. Yet your letter pleased me a lot, for it made me feel as if I went to Europe. If you can, can you please send me another one while I am still alive? (though I know this is a difficult request).²¹⁵

Masaoka Shiki verstirbt während Sōsekis Aufenthalt in London am 19. September 1902 in Japan. Als am 22. Januar 1901 die britische Königin Viktoria (1819–1901) stirbt, hält Sōseki dies in seinem Tagebuch in englischer Sprache fest: „Flags are hoisted at half-mast. All the town is in mourning. I, a foreign subject, also wear a black-necktie to show my respectful sympathy.“²¹⁶

Die Einzelheiten und Auswertungen des Aufenthalts bedürften einer eigenen Untersuchung. Verkürzt können die Londoner Jahre für Sōseki zum einen als arbeitsintensiv und ergebnisreich erachtet werden, und zum anderen stellen sie eine Inspirationsquelle – vielleicht auch einen Wendepunkt hin zu seinem späteren literarischen Ausdruck – dar. Persönlich empfindet er die Jahre, wie im Vorwort zu *Bungakuron* festgehalten, wie folgt:

The two years I lived in London were the unhappiest two years of my life. Among the English gentlemen, I was like a lone shaggy dog mixed in with a pack of wolves; I endured a wretched existence. [...] The three and a half years following my return to Japan were also an unhappy three and a half years.²¹⁷

215 Masaoka Shiki 1901, zit. n. TUB <http://www.library.tohoku.ac.jp/en/collections/soseki/life.html#ao4>, 3. Dezember 2025 unter Berücksichtigung des japanischen Originals, vgl. Wada 2002²⁰¹⁴, 411.

216 Natsume 1901, zit. n. Kidoura 2013, 7.

217 Natsume 1907²⁰¹⁰, 48, übers. v. Bourdaghs.

Sōseki wertet nicht nur seinem Aufenthalt in London²¹⁸ negativ, sondern, wie oft unerwähnt bleibt, auch die Zeit nach der Rückkehr nach Japan. Sein persönlicher Zwiespalt schlägt sich deutlich im Gesagten nieder, ebenso eine Unsicherheit und ein Bewusstsein für den Umbruch der damaligen Zeit.

2.3 Exkurs: *Bungakuron*『文学論』 („Die Theorie der Literatur“, 1907)

[W]hat is called ‚literature‘ in the realm of the Chinese classics and what is called ‚literature‘ in English must belong different categories and cannot be subsumed under a single definition. [...] Facing this situation, I decided that I must, first of all, resolve the more essential question: What is literature?²¹⁹

Beeinflusst durch seinen Auslandsaufenthalt in London beschäftigt sich Sōseki vermehrt mit der Frage, was Literatur sei. So folgert er, dass die chinesischen Klassiker nicht mit denselben Maßstäben wie die englischen zu fassen seien, weshalb er die essenziellen Fragen, die in dieser Zeit an die Künste vermehrt herangetragen wurden, aufwirft: Was ist Literatur und was kann sie sein? Daraus entwickelt er, wie zuvor angerissen, einen Fragen- und Forschungsplan mit 16 Punkten.

Der Versuch Sōseki, Literatur zu definieren, kann als eine Folge von aufeinander treffenden Kulturen und Traditionssträngen verstanden werden. Nicht nur wurde das Verständnis von Literatur infrage gestellt – ähnlich wie dies mit der Kunst und dem Akt geschah –, sondern eine neue Definition vorgeschlagen. Resultierend aus den Brüchen und Umwälzungen der Moderne zieht Sōseki zunächst die englische beziehungsweise westliche Literatur als Referenzobjekt heran. Damian Flanagan fasst dies zusammen: „The main thesis of Soseki’s *Theory of Literature* was to be that literature is made up of two components: the narrative theme and the artistic mood associated with this theme.“²²⁰ Zum Verständnis der theoretischen Korrelationen führt Sōseki in *Bungakuron* aus:

218 Vgl. über die Tagebucheinträge hinaus weiterführend TSZ Band 12 2017, 3–31 und 33–55 für *Rondon shōsoku* 倫敦消息 („Nachrichten aus London“, 1901/1915), die zunächst als Brief an Masaoka Shiki geschickt und von diesem 1901 in *Hototogisu* veröffentlicht wurden. Ein weiteres Tagebuch ist *Jitensha nikki* 自転車日記 („Fahrrad-Tagebuch“, 1903), vgl. TSZ Band 12 2017, 57–70. Hier schildert und verarbeitet Sōseki jeweils Erlebnisse und Eindrücke aus London. Vgl. ebenso die jeweils dazugehörigen Erläuterungen mit Zusatzmaterialien zum Aufenthalt in London TSZ Band 12 2017, 619–645. Eine Übersetzung durch Damian Flanagan ins Englische findet sich im Sammelband *The Tower of London: Tales of Victorian London*, vgl. Flanagan 2004²⁰⁰⁵, 53–88.

219 Natsume 1907²⁰¹⁰, 44, übers. v. Bourdaghs.

220 Flanagan 2004²⁰⁰⁵, 18.

One can perhaps approach the form of literary substance with the expression (F+f). F here indicates impressions or ideas at the focal point of consciousness, while f signifies the emotions that attend them. In this case, the formula stated above signifies impressions and ideas in two aspects, that is to say, as a compound of cognitive factor F („large F“), and the emotional factor f („small f“).²²¹

Daraus lässt sich zum einen die Anerkennung der Idee sowie zum anderen die Emotion oder das Gefühl, das oft mit Schönheit einhergeht, als narrativ bestimmendes Moment ausmachen. Wie in dieser Theorie die Atmosphäre der Emotion geschaffen wird, ist für Sōseki von einem Gleichgewicht der Ideale abhängig: „He thinks that, for a literary work to move the soul, it must be embody the four ideals *shin* (truth/verisimilitude), *zen* (virtue), *bi* (beauty), and *sōgen* (austerity) in equilibrium.“²²² Sōseki verarbeitet neben der westlichen Literatur auch vertraute Elemente der chinesisch-konfuzianischen und japanischen Tradition.

Entgegen den Naturwissenschaften schreibt Sōseki der Literatur und der Kunst einen abweichenden Wahrheitsgehalt zu: „Sōseki argues that the key sociological aspect of literature is its historical fluidity. [...] [T]hat, unlike scientific truth, which is permanent and universal, literary truth is historical and relative.“²²³ Damit setzt er seine Theorie – die historische Bezugnahme wie Kontextualisierung – zusammen mit seinem Schaffen in eine Verbindung zur Modernisierung und den Ereignissen der Meiji-Zeit. Aspekte von *shaseibun* 写生文 (etwa „Beschreibung nach der Natur, die realistische Darstellung, die literarische Skizze“) klingen hier an.²²⁴ Es wird ein Vorgehen bezeichnet, das objektiv und konkret wiedergibt, jedoch nicht mit dem Realismus zu verwechseln ist. Die Gestalt eines Gegenstands soll als lebendig wirkend umrissen werden, aber Harmonie sowie klare Ästhetik der Ereignisse sollen im Vordergrund stehen.²²⁵ Verdeutlichen lässt sich das Konzept anhand des letzten Kapitels in *Kairokō* und einer Textpassage aus *Kusamakura*:

Hätte ich mich in diese Schmetterlings-Frisur verliebt und wäre gerade in dem Moment, als ich bis zur Selbstzerstörung den Wunsch hegte, ihr zu begegnen, nach einem solchen flüchtigen Augenblick wie eben jetzt von ihr getrennt worden – müßte ich dann bis zur

221 Natsume 1907²⁰¹⁰, 52, übers. v. Murphy.

222 Yiu 1998, 83.

223 Bourdaghs/Murphy/Ueda 2009²⁰¹⁰, 15f.

224 *Shasei* 写生, ursprünglich ein Terminus der chinesischen Malerei, wird in der Meiji-Zeit als Bezeichnung für die europäische ‚Skizze‘ oder ‚Zeichnung‘ verwendet. Masaoka Shiki führt diesen Begriff zunächst als Gegenkonzept zum damals vorherrschenden Naturalismus in die Lyrik, dann auch in die Prosa ein, vgl. Fußnote 28 dieser Arbeit.

225 Walzock 1975, 12f.

Seelenerschöpfung gleichzeitig Glück und Bedauern empfinden [...]. Zum Glück war ich schon weit über den Bereich der gewöhnlichen Liebe hinaus und konnte solche Pein gar nicht mehr empfinden, selbst wenn ich es gewollt hätte.²²⁶

Die dem Werk innewohnende Atmosphäre basiert auf einem Dialog zwischen Welt und Gegenwelt, sie fungiert als Zufluchtsort vor der Realität.²²⁷ Genauer gesagt, ist es eine Welt, um sich zu verlieren, abseits der Modernisierung, der Großstadt, verflochten mit mystischen und mythischen Elementen²²⁸ – wie sie auch visuell unter historischer Bezugnahme beispielsweise in der Ritterfigur umgesetzt werden. Franz Hintereder-Emde konstatiert hinsichtlich der Erschaffung solcher (Gegen-)Welten bei Sōseki das Folgende: „His approach to the literary representation of human inwardness was inspired by three strands: (1) [t]he potential of Chinese abstract concepts, and the abundant rhetoric and floral metaphors of Chinese [...]. (2) Western literature and culture [...]. (3) Painting[s].“²²⁹ Besonders in *Yōkyōshū* ist das Zusammenspiel dieser drei Momente deutlich ausgeprägt: Es verschwimmen, wie schon der Titel erahnen lässt, Ort, Wahrnehmung sowie Zeit und gleiten hinüber in einen nebulösen Schwebestand, ähnlich einem Traum. Das Traummoment, als wirklicher Traum oder als ein dem Tagtraum ähnlicher Zustand, spielt bei Sōseki im Allgemeinen eine tragende Rolle.²³⁰

Sōseki's Literaturtheorie entwickelt sich parallel zu seinen ersten literarischen Werken, in denen er auch Aspekte seines Literaturverständnisses umsetzt. Darunter findet sich das Streben nach Ästhetik²³¹ und das Evozieren von Emotion, oft verursacht durch eine bildliche Sprache, die durch Illustrationen unterstützt wird.

226 Natsume 1906¹⁹⁹⁶, 63f., übers. v. Langemann.

227 Neben Sōseki's Werken, etwa aus der Sammlung *Yōkyōshū* oder *Kusamakura*, lassen sich in diesem Zusammenhang auch andere Texte nennen, so etwa Kōda Rohans 幸田露伴 (1867–1947) *Taidokuro* 對觸體 (1890; dt. Übers.: „Begegnung mit einem Totenschädel“, 1999)*, Kawabata Yasunaris 川端康成 (1899–1972) *Yukigumi* (1948; dt. Übers.: „Schneeland“, 1957/2004)* sowie Abe Kōbō's 安部公房 (1924–1993) *Suna no onna* 砂の女 (1962; dt. Übers.: „Die Frau in den Dünen“, 1967)* ebenso wie diverse Werke Murakami Harukis 村上春樹.

228 Tsuruta 1988, 170f.

229 Hintereder-Emde 2017, 243.

230 Vgl. Hintereder-Emde 2017. Nicht nur in den Werken *Ichīya* 一夜 („Eine Nacht“, 1905) oder *Yume jūya* 夢十夜 („Träume aus zehn Nächten“, 1908) nimmt der Traum eine dezidierte Position ein, sondern auch in *Kairokō*, etwa in der Traumerzählung im ersten Kapitel sowie in Gestalt des Titels *Yume* 夢 („Traum“); Hintereder-Emde übersetzt *Yōkyōshū* auch als „Sammlung treibender Träume“.

231 In diesem Themenspektrum ist jüngst eine neue Arbeit erschienen, auf die der Verfasser weiterführend hinweisen möchte, vgl. Yasuda 2024, insbesondere 35–82 zu Sōseki's Streben nach Ästhetik; sie konnte jedoch nicht mehr in die vorliegende Untersuchung einbezogen werden.

2.4 Medienabriss zu den Erstveröffentlichungen Sōsekis²³²

Natsume Sōsekis erstveröffentlichte Werke (1905–1919) umfassen verschiedene Publikationsformen und Medien. Eine mögliche sowie gängige Kategorisierung der Medien kann anhand der Chronologie erfolgen. Aus dieser ergibt sich die Veröffentlichung in (1) Zeitschriften/Magazinen und Zeitungen, vor allem als Fortsetzungsromane oder Kurzgeschichten; in Buchform als (2) Erstausgabe *shokanbon* 初刊本 und als (3) Taschenbuchausgabe, *shukusatsubon* 縮刷本, also als Druck in verkleinerter Größe. Im Medium Buch, hier (2) und (3), kann eine weitere Unterteilung in einbändige Romane, wobei *Wagahai wa neko de aru* 吾輩ハ猫デアル (1905–1906; dt. Übers.: „Ich der Kater“, 1996)* die einzige Ausnahme mit drei Bänden darstellt, und Anthologien als Sammelbände für (Kurz-)Geschichten vorgenommen werden. Insgesamt sind als Erstausgabe in Buchform 21 Werke im Pracht- oder Standardformat erschienen und 26 als Taschenbücher.²³³

Die Veröffentlichung in Zeitschriften und Magazinen umfasst vor allem den Zeitraum von 1905 bis 1906/1907. Mit der Anstellung Sōsekis als Schriftsteller für Fortsetzungsromane bei der *Asahi shinbun* 朝日新聞 1907 werden seine Werke bis auf wenige Ausnahmen ausschließlich dort erstgedruckt. Einen Überblick über die Publikationen zwischen 1905 bis 1907 mit Übersetzungen der Titel²³⁴ in Zeitschriften und Magazinen bietet Tabelle (1).

Bezieht man sich auf den gesamten Untersuchungszeitraum sind folgende Zeitschriften zu nennen, in denen Werke von Natsume Sōseki erscheinen:²³⁵ *Hototogisu* ホトトギス (1897–), *Teikokubungaku* 帝國文學 (1895–1920), *Gakutō* 學鐙 (1897–), *Shichinin* 七人 (1904–1906), *Chūōkōron* 中央公論 (1899–) und *Shinshōsetsu* 新小説 (1889–1950). Zur erstgenannten *Hototogisu* hatte Sōseki durch Shiki einen besonderen Bezug. Hierzu äußert sich auch Donald Keene: „Hototogisu, [is] an alternative reading of the charac-

232 Die von mir erstellten Überblicksverzeichnisse, Tabellen (1) bis (3), zu den Erstveröffentlichungen und den dazugehörigen Illustrationen gründen auf eigener Primärquellenrecherche und wurden ergänzt sowie gegengeprüft mit der Buchausgabenbibliografie von Shimizu Yasutsugu 清水康次, vgl. Shimizu 2020, insbesondere 440–533.

233 Weitere elf Publikationen sind als erste Werksausgaben Sōsekis, Sammelbände und/oder als Teil einer Serie, wie beispielsweise *Gendai meisakushū* 現代名作集 („Sammlung moderner Meisterwerke“), herausgegeben worden, vgl. Shimizu 2020, insbesondere 440–533 und 572–576. Shimizu zählt somit 58 Publikationen in Buchform.

234 Die Übersetzung des Titels folgt, sofern vorhanden, einer bereits ins Deutsche übertragenen und publizierten Transkription und ist mit Jahreszahlen versehen sowie mit * markiert. Zu Übersetzungen ins Deutsche bis 2008 vgl. Stalph/Petermann/Wittig 2009, darin zu Sōseki 188–193.

235 Zu *Gakutō* und Sōseki vgl. Koyama 2017. Die Zeitschrift wurde unter diversen Namen herausgegeben: zunächst als *Manabi no tomoshibi* 「学の燈」 sowie unter dem englischen Titel *The Light of Knowledge*, dann als *Gakutō* mit den Schriftzeichen 「學燈」 und seit 1903 auch als 「學鐙」. Letzteres ist seit 1942 als Zeitschriftentname ausschließlich in Gebrauch. Die Umschrift 「GAKUTO」, 「がくとう」, 「ガクトウ」 wurde ebenfalls verwendet, vgl. Maruzen shuppan sōgyō 150 shūnen kinen purojekuto chīmu 2019.

ters for Shiki. The magazine [...] would develop into the chief organ of haiku poetry and brought Shiki recognition as the outstanding poet of his time.“²³⁶

Allgemein ist die Zahl der den Text begleitenden Illustrationen in Zeitschriften überschaubar. Die ersten korrespondierenden Bebilderungen finden sich bei der zweiten Fortsetzungsfolge von *Wagahai wa neko de aru* in *Hototogisu* 8.5 vom 10. Februar 1905. Insgesamt sind es drei schwarz-weiße Holzschnittdrucke, ausgeführt von Hashiguchi Goyō: ein Balzac-Abbild, eine Restaurantszene mit drei Männern und eine Pfauendarstellung. Die Balzac-Abbildung referiert auf den Rodin-Boom in Japan (1902–1912), der als mikrohistorisches Beispiel für einen transnationalen Dialog angeführt werden kann. Dieser Boom wird maßgeblich durch Zeitschriften und Kollektive wie *Bijutsu shinpō* 美術新報, *Waseda bungaku* 早稲田文学 und *Shirakaba* 白樺 geprägt. Letztere widmete Auguste Rodin (1840–1917) im Jahr 1910 eine Sonderausgabe (vgl. (23) Abbildung #2.3 [1]).²³⁷ Nicht nur diese, sondern auch weitere Reproduktionen von Rodins Werken zirkulierten transregional. Das Balzac-Monument von 1897 (vgl. (24) Abbildung #2.3 [2]) wurde prominent als Reproduktion unter anderem in *The Studio* 14.63 1898 (vgl. (25) Abbildung #2.3 [3]) und in *L'art decoratif* 1.1.1898/1899 (5) Februar 1899, 211, veröffentlicht.²³⁸ Goyō wiederum nutzt genau eine solche perspektivische Darstellung der Skulptur als Referenz für seine Illustration zu Natsume Sōseki's *Wagahai wa neko de aru* (vgl. (26) Abbildung #2.3 [4]). Zugleich bezieht er sich damit auf eine Textstelle, die Honoré de Balzac (1799–1850) als Schriftsteller beschreibt.²³⁹ Sōseki lobt in einem Brief vom 12. Februar 1905 an Goyō die Illustrationen, insbesondere die Pfauendarstellung, die in derselben Fortsetzungsfolge veröffentlicht wurde, und stellt einen Vergleich zu Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760–1849) an.

Die Illustrationen für *Hototogisu* sind sehr gut, und dank Ihnen hat *Neko* auch ein gutes Gesicht bekommen. Balzac und Tochimenbō haben alle ihren eigenen Stil. Sie sind nicht in anderen Magazinen zu finden. [...] Auch die Pfauenlinie hat einen gewissen Stil. Die Füße sind sehr gut. Sie sind wie die von Hokusai gezeichneten Füße.²⁴⁰

Die Restaurantszene Tochimenbō hingegen verdeutlicht den Sprachgebrauch Sōseki's, der verschiedene Ebenen aufweist; so hat es bereits Hintereder-Emde ausgearbeitet:

236 Keene 2013²⁰¹⁶, 107.

237 Vgl. Schoneveld 2018, 75f.

238 Vgl. UBH <https://doi.org/10.11588/diglit.34201#0245>, 3. Dezember 2025.

239 Vgl. TSZ Band 1 2016, 35f.

240 „Hototogisu no sōga wa umai mono ni sōrō okage de Neko mo menboku wo hodokoshi sōrō. Baruzaku, Tochimenbō mina hitokuse aru ga to ari sōrō. Soto no zasshi ni gorogoro ten tsute wa orazu sōrō. [...] Kujaku no sen mo ippū yū no sōrō. Ashi wa koto ni yoroshiku sōrō. Are wa Hokusai no kaita ashi no yō ni ari sōrō ホトギスの挿画はうまいものに候御蔭で猫も面目を施こし候。バルザック、トチメンボー皆一癖ある画と存候。外の雑誌にゴロ／＼転つては居らず候。[...] 孔雀の線も一風有之候。足はことよろしく候。あれは北斎のかいた足の様に存候“, TSZ Band 22 2019, 384f. [420].

Ein Beispiel zur Illustration: In einem westlichen Restaurant bestellt Wirrwarr ein Gericht namens Trillerglocken (*tochimenbō*, S. 57); der Ober glaubt natürlich, es handele sich um Schillerlocken (*menchi bōru*), eine reizvolle Lösung, die sofort eingängig ist. Sōseki belässt es aber nicht bei einem simplen Wortspiel, sondern kombiniert in *tochimenbō* drei Assoziationsschichten: die aus der Edo-Zeit überlieferte Bezeichnung für ‚übereilter Hitzkopf‘ (*tochimenbō o furu*), das vermutlich daran angelehnte Pseudonym des zeitgenössischen, heutzutage unbekannten Dichters Tochimen Bō und das neue, westliche Gericht ‚Hackfleischbällchen‘ (*menchi bōru*), vom Englischen *mince ball*, das durch Vertauschung der ersten beiden Silben *men/chi* entsteht. Hier findet sich eine Karikatur mißglückter Gaumenfreuden an westlicher Küche, mit der man sich *up to date* gab; hier wird Kulinarik mit Dichtung kurzgeschlossen, wenn Haiku-Dichter als Rezeptzutaten figurieren, an denen es an Nachschub mangelt; und als ironische Pointe wird ein Dichter der nationalistisch bewegten *Nihonha* respektlos mit einem abendländischen Gericht in eins gesetzt.²⁴¹

Begleitende Illustrationen sind darüber hinaus vereinzelt in den Zeitschriftenpublikationen vorhanden, bleiben jedoch die Ausnahme. *Kairokō*, ebenfalls 1905 in der Novemberausgabe 20.11 der 1899 gegründeten Zeitschrift *Chūōkōron* 中央公論 erschienen, wird mit einem westlich anmutenden Stadtpanorama als Band über dem Text veröffentlicht. Des Weiteren existieren zum einen ein Frontispiz für *Maboroshi no tate*, gedruckt in der hundertsten Ausgabe von *Hototogisu* 8.7 am 1. April 1905, ausgeführt von Goyō, sowie ein Frontispiz zu *Kusamakura* von Kobayashi Mango 小林萬吾 (1870–1947) vom 1. September 1906, publiziert in *Shinshōsetsu* 11.9. Als Frontispize oder *kuchi-e* besitzen die Illustrationen eine seitenfüllende Größe und sind als visuelle Einführung vor dem Text platziert. Sie illustrieren jeweils konkrete Szenen der Erzählungen.²⁴²

Tabelle (2) weist die Erstpublikationen in der *Asahi shinbun* (Tōkyō und Ōsaka) als Fortsetzungsfolgen mit der Anzahl der Illustrationen oder Titelillustrationen aus. Aus der Datenlage erschließt sich, dass die Fortsetzungsfolgen von Natsume Sōseki's Romanen nur selten mit textbegleitenden Illustrationen, *sashi-e* 挿絵 oder auch *sōga* 挿画 genannt, veröffentlicht wurden. Ausnahmen sind *Sanshirō* 三四郎 („Sanshirōs Wege“)* aus dem Jahr 1908 mit 92 Illustrationen, *Kōjin* 行人 („Der Wanderer“) von 1912/1913 mit 17 Illustrationen und *Meian* 明暗 („Licht und Schatten“) von 1916 mit 188 Illustrationen, in der Tōkyō-Ausgabe jeweils von Natori Shunsen 名取春仙 (1886–1960) ausgeführt, sowie *Kōfu* 坑夫 (1908; dt. Übers.: „Der Bergmann“, 2016)* aus dem Jahr 1908 mit 56 Illustrationen durch Noda Kyūho 野田九浦 (1879–1971) in der Ōsaka-Ausgabe. Ob die Wahl der Illustrationen von *Sanshirō* (T) und *Kōfu* (Ō) auf unterschiedliche Leserkreise und deren verschiedene Interessen zurückzuführen ist, gilt es noch zu untersuchen. Dennoch liegt die Vermutung nahe, dass der Tōkyōter Lesekreis sich insbesondere mit der Hauptfigur *Sanshirōs* – dem Studenten, der in die Hauptstadt

241 Hintereder-Emde 1997, 371.

242 Vgl. Kapitel 3.6 zu *Kusamakura* sowie Kapitel 4.3.1.2 zu *Maboroshi no tate* in dieser Arbeit.

kommt – identifizieren konnte. Mit *Kōfu* hingegen „schlägt er einen völlig neuen Ton an. Anstelle eines intellektuellen Gelehrtenkreises [wie bei *Gubijinsō*] tritt eine Welt der sozialen Unterschicht, deren Inbegriff der Bergmann ist“²⁴³

Statt textbegleitender Illustrationen finden sich vielmehr kleine Titelillustrationen oder Schnitte, die sogenannten *daiji katto* 題字カット, welche die einzelnen Fortsetzungsfolgen jeweils mit den geschriebenen Titeln einführen. Eine Vielzahl der Schnitte greift die Titelbedeutung auf und setzt diese visuell spielerisch um. Ein einzelnes Motiv wird oft für mehrere Fortsetzungsfolgen verwendet, jedoch ist keine eindeutige Rhythmisierung auszumachen. Vereinzelt werden Schnitte erneut aufgegriffen und für andere Novellen wiederverwertet.

Eine allumfassende Analyse der einzelnen Publikationen kann im Rahmen dieser Arbeit nicht erfolgen beziehungsweise ist für den verfolgten Ansatz als nicht sinntragend anzusehen.²⁴⁴ Tabelle (3) gibt jedoch einen Überblick über die Erstpublikationen in Buch- (B) und Taschenbuchformat (TB), jeweils mit Verlag und Künstler sowie einer Kurzbeschreibung der Buchgestaltung. Allgemein lässt sich festhalten, dass der opulente Buchschmuck mit aufwendigen, oft figürlichen Frontispizen, Impressum und begleitenden Illustrationen reduziert ausfällt – zugunsten der äußeren Buchgestaltung. Bis zum Sammelband *Uzurakago* 鶉籠 („Der Wachtelkäfig“) lässt sich ferner eine starke haptische Komponente für das äußere Buchdesign ausmachen, die zumindest bei *Wagahai wa neko de aru* und *Yōkyoshū* (beide verlegt durch Ōkura shoten/Hattori shoten)²⁴⁵ zusätzlich von einer Vielzahl an Illustrationen im Buchinneren begleitet wird. Des Weiteren wird das äußere Buchdesign (ab *Uzurakago* bis *Higansugi made* 彼岸過迄 [„Bis nach der Tag- und Nachtgleiche“]²⁴⁶ meist durch Shunyōdō verlegt) zunehmend floral-ornamental ausgestaltet. Schubert (erstmalig ab *Gubijinsō* 虞美人草 [„Der Klatschmohn“]), Schutzumschläge und Vorsätze, sogenannte *mikaeshi* 見返し, nehmen ebenso eine gestaltende Rolle ein. Der goldene Kopfschnitt findet wiederholte Umsetzung. Zumeist werden Schriftdesigns, teilweise mit kleineren Illustrationen zur Titelangabe oder Halbillustrationen verwendet. Neben den ersten Publikationen ist

243 Hintereder-Emde 2016, 221, vgl. das Nachwort des Übersetzers zur Entstehungsgeschichte des Romans, für den historischen Kontext sowie zur Verortung im Gesamtwerk.

244 Die erste englischsprachige Aufarbeitung im Querschnitt zu Sōsekis Buchdesign leistet Pedro Thiago Ramos Bassoe 2017/2019.

245 Den Wechsel des Verlagshauses wertet Pedro Bassoe ebenfalls als Grund für einen Bruch in der Gestaltung der Bücher, vgl. Bassoe 2017/2019, 168.

246 Wenngleich *Higansugi made* ein herausstechendes Design besitzt, das einer ausführlicheren Analyse bedürfte, vgl. auch Bassoe 2017/2019, 169, sei hier nur auf das Kamel als Titelillustration verwiesen. Dieses Tier als solches stellt einen interessanten kulturellen Marker zwischen (De-)Kolonialisierung und Orientalismus dar, wie jüngst Ayelet Zohar aufgearbeitet hat, vgl. Zohar 2022. Auch die Darstellung von Goyō scheint sich auf zeithistorische Umstände zu stützen, wie beispielsweise die Schenkung von Kamelen an den Zoo in Kyōto, wie sie auf einer Gedenkpostkarte dokumentiert ist, vgl. Zohar 2022, 102 und MFA (Inv.-Nr.: 2002.1364) <https://collections.mfa.org/objects/394665/the-bactrian-camel-presented-by-general-oku-from-an-unident?ctx=371fe2ce-8247-4df4-9ad6-f2bff2e0e5db&idx=1>, 3. Dezember 2025. Ebenso zeigt das Cover des *Simplicissimus* 45, 353 vom 4. Februar 1899 eine ähnliche quadratische Darstellung, vgl. SOE http://www.simplicissimus.info/uploads/tx_lombkswjournaldb/pdf/1/03/03_45.pdf, 5. Dezember 2025.

Kusaawase 草合 („Blumenwettbewerb“) eine Ausnahme, da darin zwei Frontispize für die Novellen *Kōfu* und *Nowaki* 野分 („Der Herbststurm“) zu finden sind. Bereits die Gestaltung der Buchdecke ist von besonderer Haptik, denn „the *tsuwafuki* plant partially covering the whole design. The leaves were painted on by hand with thick, black lacquer – a laborious production process that turned the book into a specially crafted and individualized item.“²⁴⁷ Pedro Bassoe betonte bereits, dass Sōseki nicht vollends mit den Frontispizen übereinstimmt, und wertet aus:

Two frontispiece illustrations for the individual stories, printed from charcoal drawings, contrast with the floral Art Nouveau designs. The image for *The Miner*, depicting two grim, muscular workers, met with Sōseki's ready approval, while the image for *Autumn Wind*, that of a husband and wife resembling Sōseki and his own spouse, so displeased the author that he wished to have it removed from any future printings. Highlighting the importance of Goyō's designs was a large advertisement placed in the back of *The Quail Cage*. The note proclaimed: „Cover image by Hashiguchi Goyō, *kikuban*-sized paper, 500 plus pages, German-style Western design.“²⁴⁸

Es wird deutlich, dass Sōseki immer wieder in den Gestaltungsprozess eingreift, wenngleich hier nicht mehr so aktiv wie bei seinem Erstlingswerk. Auch muss konstatiert werden, dass das Design für Prosapublikationen wesentlich ornamentaler und ausgestalteter ausfällt. Theoretische Abhandlungen wie *Bungakuron* oder *Bungaku hyōron* werden hingegen reduzierter umgesetzt: Man nutzt Schriftdesigns und geteilte Buchdecken, dezente Farben oder den Goldschnitt, um eine zum Inhalt passende, wissenschaftliche Ästhetik zu erzeugen. Mit dem Wechsel zu Tsuda Seifū 津田青楓 (1880–1978) als gestaltenden Künstler folgt ein Bruch im visuellen Ausdruck. Sōseki entwirft selbst das Buchdesign für *Kokoro* こゝろ (1914; dt. Übers.: „Kokoro“, 1976/2016)* und *Garasudo no naka* und gestaltet so den Prozess zur Werkgesamtheit umfassend mit.

2.5 Sōsekis Kunstverständnis und Buchdesign

From childhood onwards Sōseki enjoyed looking at paintings. Visits to the theater and art museums were brief respites during his studies in London, and when he returned to Japan, Sōseki diligently sent postcards decorated with his own watercolors to his young students. With close connections to many of the painters of his day, Sōseki gained a rich understanding and visual acuity for the arts of both East and West. It is well known that

²⁴⁷ Bassoe 2017/2019, 168.

²⁴⁸ Bassoe 2017/2019, 169.

Sōseki adroitly used the mention of art works or painters in his novels. This literary figure with an artistic sensibility began to create his own watercolor paintings and literati style paintings at the end of the Meiji era[.]²⁴⁹

Dieses Zitat aus dem Ausstellungskatalog zu *Natsume Soseki and Arts* aus dem Jahr 2013 zeigt die Vielschichtigkeit der Verbindungen des Schriftstellers zur Kunst und sein daraus resultierendes Kunstverständnis. Vier Ebenen sind hierbei von besonderem Interesse: (1) die persönlichen Erfahrungen und Begegnungen mit Kunst seit der Kindheit und im Ausland, (2) die eigene Beschäftigung und Schaffung eines künstlerischen Ausdrucks, unter anderem durch aquarellierte Postkarten und *bunjinga* 文人画. Dies ist die Malerei der *literati* oder Intellektuellen; sie wird auch mit *nanga* 南画 – kurz für *nanshūga* 南宗画 („Malerei im Stil der Südschule“) – gleichgesetzt beziehungsweise in Relation gesetzt. Sie gilt als einer der populärsten künstlerischen Importe des Edo-zeitlichen Japans.²⁵⁰ Die beiden verbleibenden relevanten Ebenen hinsichtlich der Verbindungen zur Kunst sind (3) die Korrespondenz und das Netzwerk mit Künstlern sowie (4) die Verarbeitung von Kunst in der Literatur. Darüber hinaus ist die suggestive Bildsprachlichkeit ein wichtiges Moment, das heißt, Visualität durch Sprache zu evozieren. Zur Verarbeitung von Kunst in der Literatur gehören neben der Nennung von Künstlern und Werken sowie deren Beschreibung auch die Einflechtung von (Leit-)Motiven. Um dies zu verdeutlichen, wenden wir uns erneut der Ausstellung und deren spielerischer Einführung zu, die als Hommage an *Wagahai wa neko de aru* einen Kater als Erzähler wählt:

I am a cat.

Welcome to the „Natsume Sōseki and Arts“ exhibition. As is well known, my human master, Natsume Sōseki, was also a literary master. And because he is known as a man who wrote novels, he clearly wasn't a painter. From my observations, however, the literary world of my master was closely linked to art, whether old or new, or of East or West. Because this connection isn't well known, the following is just a sampling of the art that shows the degree to which my master was an art lover. If we take my master's debut work, *I am a Cat*, as an example, the discussion at the beginning of the book centers on the 15th century Italian painter Andrea del Sarto. And he wasn't the only one; the book is peppered with painters' names, from East and West, recent and past, including Leonardo da Vinci, Rafael, Rembrandt, Steinlen, Kanō Motonobu and Yosa Buson. In fact, we could even say that it is an art novel. And yet, it is difficult to say that the names of painters simply appeared in the novel. An art work becomes an important motif in some of the storylines of my master's later novels, and as such we can catch glimpses of his direct contact with the art world. Through this exhibition I hope that visitors will enjoy the art world that fills the literature

²⁴⁹ Tōkyō geijutsu daigaku daigaku bijutsukan/Tōkyō shinbun 2013, 254.

²⁵⁰ Vgl. Tsuji 2005²⁰¹⁹, 337–341 und 356f. sowie Fußnote 356 dieser Arbeit.

of my master Sōseki. Oh! And we can't forget that book design is another kind of art world; we know that my master enjoyed an Art Nouveau touch for the bindings for his books. Personally, I think that Hashiguchi Goyō's design for my own form is particularly classy.²⁵¹

Der Ausstellungstext verdeutlicht, dass Kunst und Künstler bereits im Debutroman Sōsekis eine wichtige Rolle spielen. Es ist nicht nur die namentliche Nennung oder Erwähnung im Text, sondern vielmehr eine motivische Einarbeitung von westlicher wie östlicher, von vergangener wie gegenwärtiger Kunst.

Dieser rote Faden zieht sich durch die Textproduktion Natsume Sōsekis. Die Tabelle (4) liefert dabei einen selektiven Querschnitt wichtiger Kunstmotive und geht über die im Zitat genannten Referenzen in *Wagahai wa neko de aru* hinaus.²⁵² Sie zeigt zum einen, dass Kunstnennungen, -beschreibungen und -bezugnahmen sich durchgängig im Werk Sōsekis finden, zum anderen, dass mit verschiedenen Ebenen der Einarbeitung und Referenzen gearbeitet wird: Nennung, Beschreibung, Wertung, Erklärung, Transfer und bestimmende Motivik. Sōseki nutzt ein breites Spektrum der Bild-Text-Verhältnisse in seinem Œuvre und verleiht dadurch der Kunst einen hohen Stellenwert in seinem Schaffen. Insbesondere gilt dies für sein frühes Werk *Kusamakura*, einen Künstlerroman, in dem eine eigene Ästhetik entworfen wird.²⁵³

Bereits der erste Satz knüpft an Erzähltraditionen und -topoi an, wie sie grundlegend durch Matsuo Bashō 松尾芭蕉 (1644–1694) *Oku no hosomichi* 奥の細道 (1689/1702; dt. Übers.: „Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland“, 1985²⁰¹¹)* gefestigt wurden. Sōseki schreibt:

Ich stieg auf schmale Pfaden bergan und dachte bei mir: Wer nur der Vernunft folgt, eckt an. Wer in den Strom der Gefühle hinausrudert, wird von ihm erfaßt. Wer seinen Willen durchsetzt, dem wird es bald zu eng. Es ist auf jeden Fall schwer, in der Menschenwelt zu leben.²⁵⁴

251 Tōkyō geijutsu daigaku daigaku bijutsukan/Tōkyō shinbun 2013, 246.

252 Vgl. für die Zusammenstellung dieser tabellarischen Übersicht und darüber hinausgehende Kunstverbindungen Natsume –1916^{2016–2020} [TSZ], Tōkyō geijutsu daigaku daigaku bijutsukan/Tōkyō shinbun 2013 sowie weiterführend Furuta 2014 und Itō 2012.

253 Der Klappentext zur deutschen Übersetzung gibt eine sehr treffende Kurzbeschreibung: „Sōsekis Künstlerroman *Kusamakura*, ein bedeutendes Schlüsselwerk der japanischen Moderne, liegt hier erstmals in deutscher Ausgabe vor. Erzählt wird die Geschichte eines Malers, der dem hektischen Leben der Großstadt entflieht, um sich in der unberührten Natur vielfältigen Reflexionen über das Schöne, die Kunst und sein Malen hinzugeben. Dabei begegnet er Onami, einer geheimnisvollen, betörenden jungen Frau, die er beobachtet, der er sich langsam nähert – ehe er am Ende sagen darf: ‚Endlich! Jetzt kann ich Sie malen!‘ In dem Buch begegnen sich das Lebensgefühl des europäischen und des japanischen *fin de siècle*, Parallelen zu den etwa gleichzeitig entstandenen Künstlerromanen und -novellen eines Oscar Wilde oder Thomas Mann sind nicht zufällig“, vgl. Natsume 1906¹⁹⁹⁶, Klappentext.

254 Natsume 1906¹⁹⁹⁶, 7, übers. v. Langemann.

Damit leitet er die menschlichen Emotionen als ein schwieriges Moment ein. Diese stehen im Spannungsfeld von *ninjō* 人情 („menschliches Gefühl“)²⁵⁵ und *hininjō* 非人情 („ohne menschliches Gefühl“), sie sind mit dem Ausdruck *aware* 憐れ („die Ergriffenheit/der Weltschmerz/das Mitgefühl“)²⁵⁶ im Bezugsrahmen von Stadt und Land sowie mit der Identitätssuche des Individuums verknüpft. Hinzu kommt eine intermediale wie textuelle Ästhetik zwischen dem ‚Westlichen‘ und ‚Östlichen‘,²⁵⁷ zwischen Historie und Gegenwart, die dem Primat der Schönheit zu folgen scheint.²⁵⁸

Natsume Sōseki schreibt in seinem *Yo ga Kusamakura* 余が「草枕」 („Mein Kusamakura“): „Ich hatte nur den einen Wunsch: daß in den Köpfen der Leser eine gewisse Stimmung, eine Empfindung des Schönen zurückbleiben möge.“²⁵⁹ Wenngleich diese Reduktion zu hinterfragen ist, stärkt es die Position des Ästhetischen und Schönen als ein Leitmotiv im Werk des Autors.

Das Zusammenspiel von Kunst und Literatur in Verbindung mit der Emotion und dem Schönen erarbeitet sich Sōseki unter anderem durch die Lektüre von kunsttheoretischen Schriften. Im Nachlass finden sich unter anderem Titel wie in Tabelle (5) angegeben, die teilweise mit Markierungen und Annotationen²⁶⁰ sowie Namensunterstreichungen versehen sind.

In William Martin Conways (1856–1937) *The Domain of Art* (1901)²⁶¹ finden sich mehrfach Unterstreichungen von Abschnitten, stellenweise mit Kommentar, die bedeutenden Einfluss auf Sōseki Kunstverständnis haben und dieses zweifelsohne mitprägen. Als Beispiele seien folgende markierte Passagen zitiert:

255 Eine Aufarbeitung des Topos *ninjō* und dessen Stellenwert in der Literatur des 19. Jahrhunderts in Japan leistet Daniel Poch, vgl. weiterführend Poch 2019²⁰²⁰, insbesondere Kapitel 6 (179–208), in dem er das Literaturverständnis Sōseki unter diesem Aspekt aufarbeitet.

256 Vgl. GJDW Band 1 2009, 307.

257 Die Ausstellung *Natsume Soseki and Arts* wertet allgemein das Interesse Sōseki an buddhistischer Kunst oder Bildrollen aus der Heian-Zeit 平安時代 (794–1185) als gering; hingegen wird festgestellt: „[I]nk painting from Sesshū onwards, the Kanō school, Maruyama school and Edo period painting in general were clearly highly important to him, as can be surmised from his diary mentions of visits to museums to view works“, Tōkyō geijutsu daigaku daigaku bijutsukan/Tōkyō shinbun 2013, 247f.

258 Betrachtet man exemplarisch die ersten drei Kapitel des Romans, ergibt sich dieses Bild. Folgende Schriftsteller und Künstler werden (teilweise mit konkreten Werken) genannt, die mitunter im Schaffen Sōseki erneut aufgegriffen werden: [I] Percy Bysshe Shelley (1792–1822), Tō Enmei/Táo Yuānmíng 陶淵明 (365–427), Ou I/Wáng Wéi 王維 (699–761), Tokutomi Roka 徳富蘆花 (1868–1927), Ozaki Kōyō 尾崎紅葉 (1867–1903), Dimitri Merezkovski (1865–1941), Matsuo Bashō; [II] Zeami 世阿弥 (1363–1443), Nagasawa Rosetsu 長沢盧雪 (1755–1799), Hirose Izen 広瀬惟然 (?–1711), Masaoka Shiki, John Everett Millais; [III] Kōsen Shōton/Gāoquán Xīngdùn 高泉性澈 (1633–1695), Ingen Ryūki/Yīnyuán Lóngqí 隠元隆琦 (1592–1673), Sokuhi Nyoitsu/Jīfēi Rúyī 即非如一 (1616–1671), Mokuan Shōtō/Mùān Xīngtāo 木庵性瑫 (1611–1684), Itō Jakuchū 伊藤若冲 (1716–1800), Daiei Sōkō/Dàhuì Zōnggāo 大慧宗杲 (1089–1163), Joseph M. W. Turner (1775–1851), Maruyama Ōkyo 円山応挙 (1733–1795), Salvator Rosa (1615–1675), Unkei 運慶 (?–1223), Katsushika Hokusai; vgl. Natsume 1906¹⁹⁹⁶, 11–53, übers. v. Langemann.

259 Natsume 1906¹⁹⁹⁶, 206, übers. v. Langemann.

260 Vgl. für eine Auswahl der Notizen in gedruckten Werken im Nachlass Sōseki TSZ Band 27 2020, 7–225, einfache Markierungen sind hier nicht mit aufgenommen, ebenso wenig alle Anmerkungen und Notizen.

261 Vgl. TSZ Band 27 2020, 72.

Art, as we shall have further occasion to observe, may be defined as the manner in which a material is used for the production of beauty. The material may be language, or the movements of the body, or sound, or life itself, as well as stone, or plaster, or paint, or ink and paper.²⁶²

The emotion of delight, which is the artist's specific function to produce, arises through an appeal to the Sense of Beauty. There must therefore be a conception of the beautiful in the artist's mind before he can transfer it to the mind of another. [...] not mere technical skill, but the idea of beauty intended by the artist.²⁶³

In diesen beiden Abschnitten wird deutlich, dass das Schöne und seine Erschaffung durch verschiedene Faktoren und Kunstbereiche generiert werden kann. Sōseki übernimmt dieses Konzept für seine Erzählungen im Literarischen und im Visuellen. Er verknüpft kognitive Bildsprachlichkeit mit haptischer Materialität. Des Weiteren, wie zuvor im Zusammenhang mit *Kusamakura* dargelegt, spielt die Intention von Schönheit und die Erzeugung eines Gefühls durch den Autor oder Künstler mittels eines Mediums eine zentrale Rolle. Beides reklamiert Sōseki für sich. Er notiert über die Bedeutung von Kunst unter dem Stichwort ‚Taste 卜 Works of Art‘:

All human artifices²⁶⁴ have for their object the formation of advanced second nature. Art (so called) as one of the human artifices has also for its object this formation of advanced second nature. [...] [A]rt (so called) – (1) gives them corresponding feelings (without waiting for the natural evolution of that feeling) if those artifices are new and strange (2) try to keep those corresponding feelings if they are already formed and worth keeping (and try to make it universal according to the importance the artist may attach to them) i.e. those artifices are subservient to either of the two interests of human existence or to both of those artifices tend to harmonize those two interests. The works of art are therefore the link between [:]

the rest of human contrivances
second nature

They depend upon other artifices They cannot exist by themselves. We keep, lose or newly form our second nature even if there were no art (美); not so easily as when there are art (美) and very often with the loss of many lives. No more or less than this is the importance of art.²⁶⁵

²⁶² Conway 1901, 6.

²⁶³ Conway 1901, 8.

²⁶⁴ Sōseki zählt hierunter unter anderem Regierungssysteme, Religionen, Codes, Moral, Gesetze und Wirtschaft, vgl. TSZ Band 21 2018, 369.

²⁶⁵ TSZ Band 21 2018, 369f. [IV–13 Taste 卜 Works of Art].

Damit verdeutlicht Sōseki den hohen Stellenwert, den er der Kunst zugesteht. Er sieht sie als wichtiges Bindeglied für die Harmonisierung menschengeschaffener Systeme; sie ist darüber hinaus in der Lage, eine zweite Natur oder einen Emotionszustand hervorzurufen.

In einer ‚What is Art?‘ betitelten Notiz kommt er unter anderem zu dem Ergebnis, dass die Wahrnehmung von Kunst Gefühle auslöst. So schreibt Sōseki in Englisch: „[P]erception causes feeling corresponding to it (joy – beauty, fear, detest – ugly etc.).“²⁶⁶ Kurz zuvor nennt er die der Kunst zugeschriebenen Funktionen, er führt aus, sie gebe „a ‚Weltanschauung‘ without reasoning process, or will“.²⁶⁷ Sōseki sieht Kunst folglich als Selbstaussdruck oder Ausdruck des Ichs und der damit einhergehenden Weltsicht. In einer Notiz mit dem Titel ‚Art no Origin ni tsuite Art/Originニ就テ‘ („Über den Ursprung von Kunst“) fasst er diverse Aussagen und Theorien mit Quellenangabe zusammen und gibt einen stichwortartigen Abriss über Ideen zur Kunst. Parameter wie Poesie und Musik, Sexualität, Tanz, Zeichnung, Selbstaussdruck, Moral und Ästhetik, Fortschritt, Umweltabhängigkeit und informationsgebundene Kunst finden hier Erwähnung. Ebenso wird Richard Wagners (1813–1883) *Das Kunstwerk der Zukunft*, das in Sōsekis Notizen mit der Kunstform Tanz korreliert, genannt.²⁶⁸ Deutlich wird an dieser Stelle, dass Sōseki durch das Lesen diverser fachlicher Quellen versucht, Positionen zusammenzudenken. Seine Recherchen spiegeln dabei zeitaktuelle wissenschaftliche Theorien wider, er führt sie transdisziplinär unter Einbezug der Psychologie, Philosophie, Literatur- und Kunsttheorie mit naturwissenschaftlichen Erkenntnissen zusammen. Der Frage nach Moral und Ästhetik geht er unter anderem in der Notiz ‚Bungei no Psychology 文芸のPsychology‘ („Die Psychologie von Literatur“) ²⁶⁹ nach. Es lässt sich bereits an dieser Stelle erkennen, dass Sōsekis Kunstverständnis ein sehr komplexes ist, das nicht im Rahmen dieser Arbeit aufgeschlüsselt oder auf wenige Sätze reduziert werden kann. Dennoch lassen sich wichtige Schlagwörter identifizieren, darunter Schönheit (*beauty*) – zum Beispiel formale, physische, moralische – und/oder Schönheit als Gefühl; Geschmack (*taste*), der oft im Sinne von Tradition verstanden wird, das heißt im Sinne von kulturell bedingter Wahrnehmung und Praktik. Zu Beginn seiner Notiz *Difficulty of Appreciating Foreign Art* macht Sōseki deutlich, dass unterschieden werden muss, ob es eine korrespondierende Idee im Adressatenkreis gibt oder nicht. Diese kann entweder direkt genutzt werden oder sie muss erst durch eine vorausge-

266 TSZ Band 21 2018, 175 [III–3 *What is Art?*].

267 TSZ Band 21 2018, 174 [III–3 *What is Art?*]; weitere Funktionen sind „the abnegation of self“ sowie im Prozess die Rückgewinnung des Selbst, wobei das Gefühl zurückbleibe, das dann die Handlungen steuere. Schließlich folgert er, dass Kunst die Selbsterhaltung und die Erhaltung der ‚Rasse‘ innehaben müsse – hier sind kulturelle Unterschiede, Eigenheiten und Ausprägungen auch im Sinne des Geschmacks zu fassen. Daraus ergeben sich für Sōseki ebenso die Verbindung zur Naturwissenschaft („natural science“) oder Verknüpfungen von Mensch und Natur zur Sozialwissenschaft/Ethnologie/Philosophie („moral science“), vgl. TSZ Band 21 2018, 173–175.

268 TSZ Band 21 2018, 178–185 [III–4 *Art/Originニ就テ*].

269 TSZ Band 21 2018, 191–247 [III–6 *文芸のPsychology*].

hende Idee erzeugt werden, bevor sie Geschmack oder Wohlwollen treffen kann.²⁷⁰ Allgemein lassen sich dieser kulturelle Lese- und Übersetzungsprozess sowie das zuvor beschriebene Zusammenführen in Sōsekis Werken, aber auch in seinem Buchdesign nachweisen. Sōseki schreibt 1912 zu Beginn seiner zwölf Fortsetzungsfolgen von *Bunten to geijutsu* 文展と芸術 („Bunten und die Kunst“), in denen er Kunstkritiken zu ausgestellten Werken bei Bunten 文展, einem Ausstellungsformat des Kultusministeriums, das erstmals 1907 stattfindet, verfasst: „Kunst beginnt mit dem Ausdruck des Ichs, und sie endet mit dem Ausdruck des Ichs.“²⁷¹

2.5.1 Das Buchdesign für *Kokoro* 『こゝろ』 („Kokoro“, 1914)*

Kokoro erscheint im Jahr 1914 zunächst in insgesamt hundertzehn Fortsetzungsfolgen mit dem Untertitel *Sensei no isho* 先生の遺書 („der letzte Wille des Lehrers“) zwischen dem 20. April und dem 11. August (bzw. 17. August in der Ōsaka-Ausgabe) in der *Asahi shinbun*. Die Fortsetzungsfolgen enthalten keine begleitenden Illustrationen, lediglich je sechs verschiedene Titelillustrationen, die allesamt das Kanji *kokoro* 心 („(1) Herz, Seele, Gemüt; (2) Sinn, Neigung; (3) Bedeutung“²⁷²) umsetzen. In der Tōkyō-Ausgabe finden sich sechs quadratische Titelillustrationen, die je ein inneres Quadrat mit dem Schriftzeichen und der Hiragana-Angabe zeigen (rechts), verbunden mit einem umschließenden Quadrat als Rahmen mit wechselnden Motiven (vgl. (27–32) Abbildung #2.4.1 [1]–[6]): zunächst eine blühende Pflanze, dann eine Blume mit Wolke, eine abstrakt-ornamentale Figurendarstellung, eine hölzerne Brückenkonstruktion mit angeschnittener Figur, ein Löwenzahn sowie vermutlich eine Strandszene.

Im Gegensatz dazu sind die sechs Darstellungen in der Ōsaka-Ausgabe zunächst viermal über das Kanji gesetzt: ein Moskito, eine sitzend zusammengekauerte Figur, eine Blume und ein Tier (Stier) im Meer (vgl. (33) Abbildung #2.4.1 [7]). Die letzten

270 Vgl. TSZ Band 21 2018, 449 [IV–23 *Difficulty of Appreciating Foreign Art*].

271 „Geijutsu wa jigo no hyōgen ni hajimette, jigo no hyōgen ni owaru mono de aru 芸術は自己の表現に始つて、自己の表現に終るものである“, TSZ Band 16 2019, 525. Die Ausstellung *Natsume Soseki and Arts* übersetzt die Passage als „Art is the beginning of my expression, the end of my expression“, Tōkyō geijutsu daigaku daigaku bijutsukan/Tōkyō shinbun 2013, 251. Im weiteren Textverlauf der Sektion verortet die Ausstellung Sōsekis Position und hält fest, „that the artist ultimately stands independent from society, aloof from others. The artist is not swayed more than necessary by the opinions of others, turning instead to an intricate self expression, seeking to withstand the suffering such self examination brings. Further, the special characteristic of his critiques of individual artists and art works can be found in his favorable critiques of relatively young painters, such as Aoki Shigeru and Sakamoto Hanjiro, vs. his relative heavy handedness with the Bunten judges and art world luminaries, such as Kuroda Seiki and Wada Eisaku. It seems that Sōseki was interested in works that revealed the painter’s individuality and emotions even if they were immature or unrefined in feel, rather than masterly and finished. This section presents paintings that Sōseki actually saw in the 6th Bunten exhibition, along with Sōseki’s comments on related works. Sōseki also visited the first Fusain Society exhibition that was held at the same time as the Bunten exhibition, where he was able to view works by painters such as Kishida Ryūsei and Yorozu Tetsugorō“, Tōkyō geijutsu daigaku daigaku bijutsukan/Tōkyō shinbun 2013, 251.

272 Vgl. GJDW Band 2 2015, 1119–1124. Die breite Bedeutungsspanne des Wortes hat bereits vielfach wissenschaftliche Aufmerksamkeit erfahren und ist aller Wahrscheinlichkeit nach ebenso Grund dafür, dass die Übersetzungen ins Deutsche oder Englische am japanischen Titel festhalten, ohne diesen zu übertragen.

beiden Darstellungen setzen das Schriftzeichen schließlich in den Mittelpunkt und integrieren es in die Titelillustration: zum einen als Aufschrift auf einem Gefäß und zum anderen als Teil einer Emblematis, die an einen ausbrechenden Vulkan erinnert (vgl. (34) Abbildung #2.4.1 [8]). Alle zwölf Titelillustrationen weisen weder Signatur noch Zuschreibung zu einem Künstler auf.²⁷³

Das Buchdesign für die Erstpublikation hingegen ist vom Autor selbst entworfen. Die Veröffentlichung erfolgt am 20. September 1914 als erste offizielle Publikation des Iwanami shoten, der erst im August des vorangegangenen Jahres als Antiquariatsbuchhandlung, dann als Verlag durch Iwanami Shigeo 岩波茂雄 (1881–1946) gegründet wurde.²⁷⁴ Zunächst zierte bis ins Jahr 1933 eine von Hashiguchi Goyō entworfene Verlagsmarke, die eine Amphore mit dem Namen Iwanami 岩波 als Aufschrift zeigt, die Umschläge der Iwanami shoten-Publikationen.²⁷⁵ Mit dem Jahr 1933 folgt dieser dann Jean-François Millets (1814–1875) *Le Semeur* („Der Sämann“, 1850),²⁷⁶ mit dessen Verwendung an „die Millet-Verehrung im Japan der Taishō-Zeit, vor allem im Umkreis der Shirakaba-Gruppe“, angeknüpft wurde. Iwanami Shigeo wollte den Sämann „als eine Figur verstanden wissen [...], welche die Saat der Bildung unter den Menschen ausstreut“.²⁷⁷

Sōsekis Buchgestaltung (vgl. (35–39) Abbildung #2.4.1 [9]–[13])²⁷⁸ beinhaltet einen Schubert, der mit einem braun aquarelliertem Päonien-Motiv auf gelbem Papier umgesetzt ist, er nimmt bereits die reduzierte Farbpalette der von Tsuda Seifū realisierten Schubert auf beziehungsweise geht dieser voran. Das darauf aufgeklebte Etikett zeigt den Titel schwarz im Quadrat als Siegelschrift mit doppelter Rahmung in einer „aus dem 8. Jahrhundert vor Christus stammenden Form der ‚Großen Siegelschrift‘“.²⁷⁹ Auf dem Schuberrücken wird hingegen die Standardangabe zur Nennung des Titels und des Autors verwendet. Die Buchdecke nutzt archaische chinesische Schriftzeichen in einem Grün- oder Rosa-Orangerot vor einem Rosa-Orangerot-Hintergrund, die Klaus Gottheiner auf „die sogenannten ‚Steintrommel-Inschriften‘ von Feng-hsiang, den ältesten erhaltenen Stelen-Inschriften Chinas“²⁸⁰ zurückführt. Im Schriftverkehr bittet Sōseki den ältesten Bruder Goyōs, Hashiguchi Mitsugu, ihm einige Gegenstände zu senden. Mitsugu war zu dieser Zeit als Diplomat in China stationiert. Unter den Objekten befinden sich Räuchergefäße (*kōro* 香炉) und Tuschereibesteine (*roken*) sowie Pinsel. Einer der im Nachlass Sōsekis

273 Vgl. NSI Zusatzband 1980, 62.

274 Vgl. einführend zum Iwanami shoten sowie der Iwanami-Bibliothek, die sich an der deutschen Reclam Universalbibliothek orientiert, Wuthenow 1990a und Wuthenow 1990b, vgl. zu Iwanami Shigeo Schamoni 1990.

275 Vgl. Wuthenow 1990a, 34. Ich konnte bisher nicht herausfinden, ab wann und welche Publikationen genau mit dieser Marke versehen wurden. *Kokoro* scheint diese nämlich noch nicht zu besitzen.

276 Vgl. MFA (Inv.-Nr.: 17.1485) <https://collections.mfa.org/objects/31601>, 3. Dezember 2025.

277 Wuthenow 1990a, 35.

278 Die Beschreibung orientiert sich an der Faksimileausgabe von 1974 und Gottheiner 1990a sowie KKB (Inv.-Nr.: ㊦/㊱25) <https://www.kanabun.or.jp/souseki/list.html>, 3. Dezember 2025.

279 Gottheiner 1990a, 39.

280 Gottheiner 1990a, 38.

verbleibenden *roken* mit einem dreibeinigen Trinkgefäß auf der Vorderseite und einem *sekkobun* 石鼓文-Design auf der Rückseite (vgl. (40–41) Abbildung #2.4.1 [14]–[15])²⁸¹ könnte das von Mitsugu mitgebrachte Objekt sein. Wahrscheinlich war dieses die Inspirationsquelle für das Design Sōsekis für den Roman *Kokoro*. Dieses Muster sollte sich für die seit 1917 im Iwanami shoten herausgegebenen Sōseki-Gesamtausgaben etablieren, wie ein Bucheinband vom zweiten Band der *Sōseki zenshū* 漱石全集 („Sōseki-Gesamtausgabe“) aus dem Jahr 1920 zeigt (vgl. (42) Abbildung #2.4.1 [16]). Die zwischen 2016 und 2020 veröffentlichte und derzeit aktuelle Gesamtausgabe nutzt ebenfalls dieses Muster. An diese Gestaltungsform lehnt sich auch bereits 1928 Natsume Kyōko 夏目鏡子 (1877–1963) mit ihrer Sammlung *Sōseki no omoide* 漱石の思ひ出 („Erinnerungen an Sōseki“) an.²⁸² Das Impressum nutzt Goyōs *Sōseki sanbō*-Papierbogendesign als Rahmen, der Buchrücken zeigt die Titelangabe in Hiragana-Silbenschrift und die Autorenangabe, das Cover, den Titel in Kanji. Enthalten ist zudem ein Lexikoneintrag, wie Gottheiner bereits herausgearbeitet hat:

Auszug aus der Eintragung ‚Herz‘ (*xin*) in dem berühmten, 1716 erschienenen Standardwörterbuch der chinesischen Schriftzeichen, *Kangxi* mit einer Reihe von Belegstellen aus der klassischen Literatur, beginnend mit einem Zitat aus dem Werk des Philosophen Xunzi (298–238 v. Chr.): ‚Das Herz nimmt im Körper die Stelle des Herrschers ein, es ist der Gebieter über die Körpergottheiten‘.²⁸³

Auf diese Weise zieht Sōseki eine abstrakt-theoretische Verbindung zum emotionalen Spannungsverhältnis der Romancharaktere. Im Inneren des Buches folgt eine Vorsatzgestaltung mit sich wiederholender runder Pflanzen- und Figurmotivik in Grün auf Weiß-Grün, die für den Vorsatz am Ende des Bandes wiederholt wird. Eine Art Leitgedanke, *daiji* 題字, steht der Titelillustration in Karmesinrot gegenüber, ähnlich einem Stempel oder einer Besitzmarke. Die rechte Seite vor dem Titel im illustrierenden Rahmen ist bereits bei *Yōkyōshū* – hier als Exlibris – zu finden. Sōseki führt die Leserinnen und Leser mit dem Leitsatz *ars longa, vita brevis* in seinen Roman ein. Dieser geht auf Hippokrates’ Textsammlung (v. Chr. 460–v. Chr. 370) *Aphorismen* in der lateinischen Form zurück. Hier ist es auch der erste Satz und kann als „Das Leben ist kurz, die Kunst

281 Ebenso findet sich ein dreibeiniges Räuchergefäß im Nachlass Sōsekis. Dieses Objekt stammt sehr wahrscheinlich ebenfalls von Mitsugu und wurde durch Sōseki visuell umgesetzt, vgl. für das Objekt ККВ (Inv.-Nr.: 810/178) <https://www.kanabun.or.jp/souseki/list.html>, 3. Dezember 2025 und für die künstlerische Umsetzung NSI Band 4 1980, o. S.

282 Die Buchpublikation nutzt in ihrer Erstauflage das Design ebenso für den Schubler in Beige-Grau mit orangefarbenem Titeletikett und schwarzer Schrift. Dabei wird die Farbgestaltung von *Kokoro* für die Buchdecke aufgegriffen. Darüber hinaus besitzt diese Publikation einen goldenen Kopfschnitt, vgl. Natsume 1928.

283 Gottheiner 1990a, 39.

lang²⁸⁴ übersetzt werden. Gottheiner beschreibt die Umsetzung durch Sōseki als einen Transfer, bei dem die Tradition einer Devise gegenüber dem Haupttitel in Ostasien in eine antike europäische Umgebung versetzt wird.²⁸⁵ Vermutlich bedarf es jedoch noch eines zusätzlichen Schritts, denn Sōseki versucht, eine hybride Verbindung von Ost und West durch Text und Bild zu erzeugen.

Die gegenüberliegende Titelseite zeigt das Titelwort, nun in der ‚kleinen Siegel-schrift‘, mittig und fast quadratisch auf derselben Höhe wie der Leitsatz *ars longa, vita brevis*, ebenfalls in Rot gesetzt. Durch farbliche Übereinstimmung sowie konturierte Achsen werden Leitsatz und Titel miteinander verknüpft, wodurch sie das Argument einer hybriden Verflechtung von Traditionen untermauern. Der Titelrahmen zeigt eine in der Landschaft sitzende männliche Figur vor Bäumen, Feldern und Wolken, sie ähnelt dem *bunjinga*-Stil. Sōseki vereint mit dieser Umsetzung Titelblatt und Frontispiz. Das Impressum rahmt die bibliografischen Angaben durch ein Blattmuster der *Fatsia japonica*. Zudem schmückt ein Namensstempel des Autors in Grün das Impressum. Dieses Design Sōsekis wird auch für weitere Impressumsgestaltungen verwendet werden. Das Verhältnis von Text und visueller Umsetzung sollte hier im Blick behalten werden:

Anders als bei den Arbeiten der englischen Buchkünstler und ihrer Jugendstil-Nachfolger scheint kein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dem Inhalt des Romans und seiner Ausstattung zu bestehen, doch kann man es auch anders formulieren: Statt bestimmte Aspekte des Textes illustrativ zu wiederholen, fügt der Buchschmuck dem von Gegenwartsproblemen handelnden Roman eine Dimension von historischer Tiefe hinzu; das gilt sowohl für das Spiel mit dem Titelwort *kokoro* bzw. *xin* in Zitat und Schriftvarianten als auch beispielsweise für die Steintrommelzeichen des Umschlags, die über das Dekorative hinaus eine Atmosphäre archaischer Fremdheit zu erzeugen vermögen.²⁸⁶

Gottheiner macht deutlich, dass die Buchgestaltung nicht zwangsläufig als eine visuelle Wiederholung zu verstehen ist, sondern vielmehr eine eigene Ebene darstellt und somit eine zusätzliche Dimension eröffnen kann. Natsume Sōseki nutzt diese Möglichkeit bewusst, um durch den Buchschmuck eine ergänzende wie zugleich verbindende Sphäre zu schaffen. Er gebraucht das Moment der Archaik oder historischen Referenz transregional, um für die Gegenwart ein symbiotisches Werk zu schaffen.

Ich gehe hier noch einen Schritt weiter und behaupte, dass es sich nicht nur um eine Dimension historischer Tiefe handelt, sondern ferner um ein gesamtheitliches Konzept im Sinne des Gesamtkunstwerks, das die Gedankenwelt Sōsekis haptisch-visuell und

284 Hippocrates o. J. 1840; diese Übersetzung stammt aus *Die Aphorismen des Hippocrates*, einer von Wilhelm Buchenwald aus dem Griechischen übertragenen Ausgabe aus dem Jahr 1840, vgl. BSB (Signatur: A.gr.b. 1865) <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10236396?page=10%2C11>, 3. Dezember 2025.

285 Vgl. Gottheiner 1990a, 40.

286 Gottheiner 1990a, 40.

textlich-literarisch in Form des Buches umsetzt.²⁸⁷ Es geht nicht um eine vermeintliche Fremdheit, sondern um einen transkulturellen Wiedererkennungswert, um eine Symbolik, die – wie zuvor in der Notiz *Difficulty of Appreciating Foreign Art* angesprochen – eine Idee erzeugt, die im Osten wie Westen wiedererkannt werden kann. Ebenso wie der Text mit den Umbrüchen der Moderne, den alten Ordnungen und dem Platz des Individuums in ihnen kämpft, versucht das Design, einen neuen konzeptuellen Weg zu beschreiten. Sōseki fügt für ihn bedeutende und prägende Einflüsse und Konzepte transregional zusammen.

Die kunsttechnische Umsetzung der Schnitte erfolgt durch Igami Bonkotsu 伊神凡骨 (1875–1933).²⁸⁸ Im Vorwort erklärt Sōseki die Dreiteilung des Romans und die damit eingeführten Überschriften im Vergleich zum Untertitel der Zeitungspublikation. Auch spricht er die Gestaltung an:

Bisher habe ich immer nur Experten für die Einbandgestaltung beauftragt. Diesmal jedoch bin ich aus unerwartetem Anlass heraus neugierig geworden, es selbst zu versuchen: Schubert, Buchdeckel, Vorsatz, Titelblatt und das hintere Design [Kolophon] sowie Motto, sowohl rotes Siegel als auch Verfasserstempel habe ich alles selbst entworfen und selbst gemalt. Zum Schneiden des Holzdrucks habe ich Herrn Igami Bonkotsu bemüht. Ebenso habe ich für das Korrekturlesen von Iwanami Shigeo Hilfe bekommen. Ich danke beiden für Ihre Freundlichkeit.²⁸⁹

Hierbei zählt Sōseki noch einmal die einzelnen gestalterischen Elemente auf und verleiht ihnen Bedeutung. Jedes einzelne Design, vom Schubert, über das Vorsatzblatt bis hin zum Schriftbild hat er selbst entworfen und gezeichnet. Das Buchdesign von *Kokoro* wird zum Fingerabdruck von Sōsekis Gedankenwelt. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass diese Gedankenwelt von einem umfänglichen Konzept geprägt ist, das historische Referenzen von Ost und West wie auch moderne Ausdrucksformen und Themen verknüpft – und als ganzheitliche Struktur umsetzt.

287 Ähnliche Mechanismen greifen bereits im Roman *Kusamakura*; wobei Sōseki hier versucht, die visuelle Ebene ebenso durch den Text und darin enthaltene Referenzen sowie durch Bildsprache umzusetzen.

288 Igami arbeitete auch unter anderem mit Ishii Hakutei 石井柏亭 (1882–1958) und Takehisa Yumeji 竹久夢二 (1884–1934) zusammen, vgl. Smith 2011²⁰¹². Ebenso war er Mitglied der Pan no kai パンの会 („Gesellschaft des Pan“, aktiv 1908–1912), einer Vereinigung, die sich auf die Berliner Kunst- und Literaturzeitschrift *Pan* (1895–1900) bezieht. Igami unterrichtete unter anderem Fritz Rumpf (1888–1949), vgl. dazu und weiterführend zur Pan no kai Pörtner 1989 und Knippschild 2020, 207.

289 „Sōtei no koto wa ima made senmonka ni bakari irai shite ita no da ga, kondo wa futo shita dōki kara jibun de yatte miru ki ni natte, hako, hyōshi, mikaeshi, tobira oyobi okuzuke no moyō oyobi daiji, syuin, kenin tomoni, kotogotoku jibun de kōan shite jibun de egaita. Mokuhan no koku wa Igami Bonkotsu-shi wo wazurawa shita. Sore kara kōsei ni wa Iwanami Shigeo-kun no te wo karita. Ryōkun no kōi wo kansha suru 装幀の事は今迄専門家にばかり依頼してゐたのだが、今度はふとした動機から自分で遣つて見る気になつて、箱、表紙、見返し、扉及び奥附の模様及び題字、朱印、検印ともに、悉く自分で考案して自分で描いた。木版の刻は伊上凡骨氏を煩はした。夫から校正には岩波茂雄君の手を借りた。両君の好意を感謝する“, TSZ Band 16 2019, 588f.

2.5.2 Das Buchdesign für *Garasudo no naka* 『硝子戸の中』 („Hinter der Glastür“, 1915)*

*Garasudo no naka*²⁹⁰ erscheint zunächst in 39 Fortsetzungsfolgen zwischen dem 13. Januar und 23. Februar 1915 in der *Asahi shinbun*. Die Folgen besitzen keine begleitenden Illustrationen. In der Tōkyō-Ausgabe findet sich lediglich ein kleiner Schnitt in Form einer Vase mit Blume über dem Titel. Dieser ist für alle 39 Fortsetzungsfolgen zwischen dem 12. Januar und dem 23. Februar 1915 gleich. In der Ōsaka-Ausgabe tauchen hingegen im selben Zeitraum drei verschiedene kleine Titelschnitte auf: ein eckiges Glasfenster mit Blick auf zwei Bäume, ein aus vier Teilen zusammengesetztes rundes Fenster mit Sicht auf Äste und zwei Vögel sowie ein Fenster mit Blick auf eine tierische Gestalt. Damit greifen die kleinen Illustrationen in der *Ōsaka Asahi shinbun* 大阪朝日新聞 den Titel der Glastür auf, sie korrespondieren in ihren durch Größe und Position begrenzten Möglichkeiten mit dem Inhalt des Romans (vgl. (43–45) Abbildung #2.4.2 [1]–[3]). Der Übersetzer ins Deutsche, Christoph Langemann, beschreibt *Garasudo no naka* als einen

repräsentativen Ausschnitt eines sein ganzes Erwachsenenleben durchziehenden Compendiums von *shōhin*, ‚kleinen persönlichen Aufzeichnungen‘ [...], das Sōsekis andauernde selbstreflektive poetische Suche nach einem ‚Ich‘ des Schriftstellers und publizistisch tätigen Intellektuellen seiner Zeit dokumentiert. Die *shōhin* können vielleicht gesamthaft als Versuch Sōsekis gewertet werden, sich seiner Autobiografie prozesshaft anzunähern.²⁹¹

Inhalt und Gestaltung unterliegen folglich erneut dem Paradigma von Selbst und Ich, der Suche nach und dem Ausdruck dessen. Es werden autobiografisch momenthafte Szenen festgehalten, die entstanden sind, als Sōseki gesundheitlich angeschlagen ans Bett beziehungsweise ans Haus gefesselt ist. Dabei weist der Titel bereits darauf hin, dass Sōseki sich hinter einer (Glas-)Tür in seinem Arbeitszimmer befindet.²⁹² Titel und Anfangszeile sind identisch. Die Buchpublikation erfolgt zum 28. März desselben Jahres (vgl. (46–48) Abbildung #2.4.2 [4]–[6]).

Das im Iwanami shoten publizierte Buch hat eine taschenbuchähnliche Größe und bildet damit eine Ausnahme unter den Erstpublikationen. Der Schubser besitzt ein abwechselnd blau-beige-rotes vertikales Streifenmuster, das durch rechteckige Titel-

²⁹⁰ Die Lesung wird entsprechend der Furigana-Angabe sowohl bei der Erstveröffentlichung in der *Asahi shinbun* als auch in der Buchpublikation sowie im SJ 2017, 591–593 verwendet. Eine abweichende Angabe als *Garasudo no uchi* findet sich bei Gottheiner 1990b, 40f., ebenso gibt Christoph Langemann diese in seinem Nachwort zur Übersetzung ins Deutsche an, vgl. Langemann 2011, 127.

²⁹¹ Langemann 2011, 134.

²⁹² Eine gläserne Tür im Arbeitszimmer kann durch historische Aufnahmen und die Modellrekonstruktion des Gebäudes nicht verifiziert werden, vgl. Shinjuku-ku bunkakankōsangyō-bu bunkakankō-ka 2017, insbesondere 8, 14 und 22–26. Entweder handelt es sich um ein gläsernes Fenster, eine offene Tür oder ein literarisches Motiv zur Darstellung.

und Autorenangabe auf Coverseite und Rücken im wiederholenden Rot-Ton aufgebrochen wird. Die Buchdecke ist rot und zeigt hinten wie vorne jeweils eine stilisierte Tulpe im Kreis sowie einen bunten Hahn in Rahmung, die laut Gottheiner „einer Sammlung *Sarasa*-Stoffmuster (eine in Japan überlieferte, ursprünglich indonesische Mustertradition) entnommen“ sind.²⁹³ Zum Rücken hin wird durch ein vertikales Linienmuster die Fläche unterbrochen, um den Buchrücken zu rahmen, auf dem sich die Autoren- sowie Titelangabe in einzelnen, pro Schriftzeichen getrennten Kästchen befinden. Auch wird die Publikation mit einem goldenen Schnitt umgesetzt. Gleichzeitig finden sich keine Titel- oder textbegleitenden Illustrationen im Band. Lediglich ein auffällig ornamental gestaltetes Vorsatzblatt, das hinten und vorne genutzt wird und jeweils von der Mitte aus eine Pflanzenornamentik symmetrisch spiegelt, ist vorhanden. Die Gestaltung erinnert stark an das *Arts and Crafts Movement*, das zweifelsohne Sōsekis Verständnis von Buchdesign und gestalterischer Einheit prägte. Zu betonen ist, dass es sich hier jedoch um keine Nachahmung handelt, sondern vielmehr um eine Entwicklung mit eigenständiger Originalität, die sich im Austausch mit Leitbildern ausbildet. Dieser Austausch ist geprägt von Objekten und Ideen in Bewegung. Michael Lucken stellt im Kontext seiner Ausführungen zu Imitation und Kreativität in der japanischen Kunst heraus, dass Natsume Sōseki mit der Idee von Unabhängigkeit oder *dokuritsu* 独立 gleichzeitig auch das Konzept von Originalität verbindet:

Sōseki would use it [the idea of independence/*dokuritsu*] in a slightly different sense a few decades later, as an antonym of ‚imitation‘ (*mohō*, *imitēshon*) and as a synonym of ‚original‘ (*orijinaru*), conveying the values of modern Western aesthetics. The expansion of this crucial political and ethical concept to the aesthetic realm – despite the profound changes of the period’s thinking and the multitude of neologisms available – shows that Japan did not import the concepts of originality and creation belonging to Romantic modernity in the way one imports goods, but rather that it reinvented them both *with* and *against* the West.²⁹⁴

Luckens These der Neuerfindung mit und gegen den Westen lässt sich auch in Sōsekis Werken aufzeigen. Natsume Sōsekis ästhetische Wahrnehmung um den Komplex der Originalität entwickelt sich im Prozess. Die Erarbeitung und Neudefinierung gleicht dabei der Suche nach dem Selbstaussdruck. Aneignung, Aufnahme und Verarbeitung im Sinne einer Übersetzungsleistung, um transkulturelle Momente zu stärken, zeigen sich auch im literarischen wie buchgestalterischen Ausdruck, der die Gedankenwelt Sōsekis widerspiegelt und dabei verschiedene Quellen und Vorlagen rezipiert und nutzt. Wenngleich das Design von *Garasudo no naka* sich einer anderen Formensprache bedient, werden Parallelen in der konzeptionellen Herangehensweise deutlich. Die Ankündigung von Sōsekis Romanen *Kokoro*, *Michikusa* und *Garasudo no naka* im

293 Gottheiner 1990b, 41.

294 Lucken 2016, 55.

Iwanami shoten geschieht unter anderem durch ein im Jahr 1915 ausgeführtes Poster von Goyō, das eine pinselhaltende Frauenfigur mit den Werktiteln auf einer Tafel zeigt.²⁹⁵ Ein Bruch zwischen Hashiguchi Goyō und Natsume Sōseki nach Ende von deren buchgestalterischer Zusammenarbeit lässt sich nicht feststellen. Vielmehr bezeichnet die Ausstellung *Natsume Soseki and Arts* (2013) Goyō als „wellspring behind his own [Sōseki’s] design for the *Kokoro* binding“.²⁹⁶ Die Verbindung von Künstler und Schriftsteller ist für Sōseki von besonderer Bedeutung, deshalb ist es nur folgerichtig, sich im nachstehenden dritten Hauptkapitel den illustrierenden Künstlern in Form von Biogrammen anzunähern.

295 Vgl. KDM http://www.digital-museum.jp/index.php?app=shiryo&mode=detail&list_id=3804558&data_id=1002732; zum Entwurf vgl. KDM http://www.digital-museum.jp/index.php?app=pict&mode=detail&list_id=3804562&parent_data_id=1004932¤t_pict=0&data_id=8449, jeweils 18. Dezember 2022. Neben der Preisangabe auf dem fertigen Poster, die 1,50 Yen für *Michikusa* und *Kokoro* sowie 60 Sen für *Garasudo no naka* beträgt, findet sich auch die Angabe der Auflage. Zur Erstveröffentlichung von *Michikusa* zum 10. Oktober 1915 wird *Kokoro* (1. Auflage 20. September 1914) bereits zum fünften Mal aufgelegt und *Garasudo no naka* erscheint in der vierten Auflage (1. Auflage 28. März 1914).

296 Tōkyō geijutsu daigaku daigaku bijutsukan/Tōkyō shinbun 2013, 247.

2.6 Abbildungen und Tabellen

2.6.1 Abbildungen (1) bis (48)



(1) Abbildung #2.1.1.1 [1]



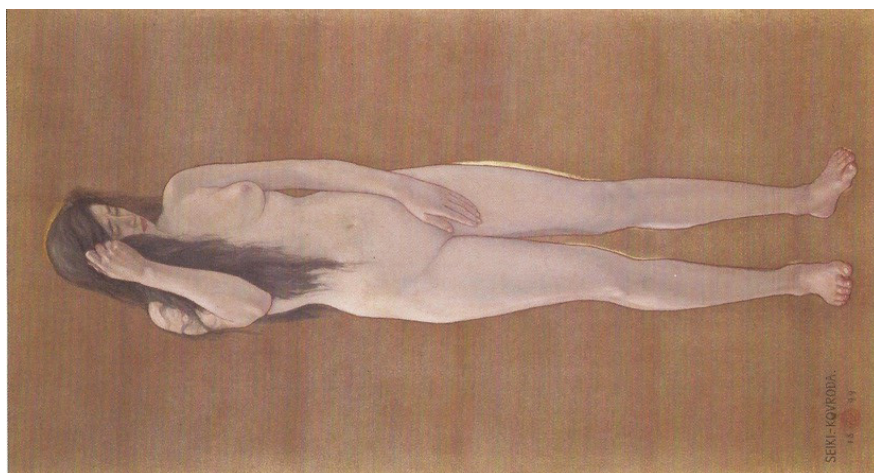
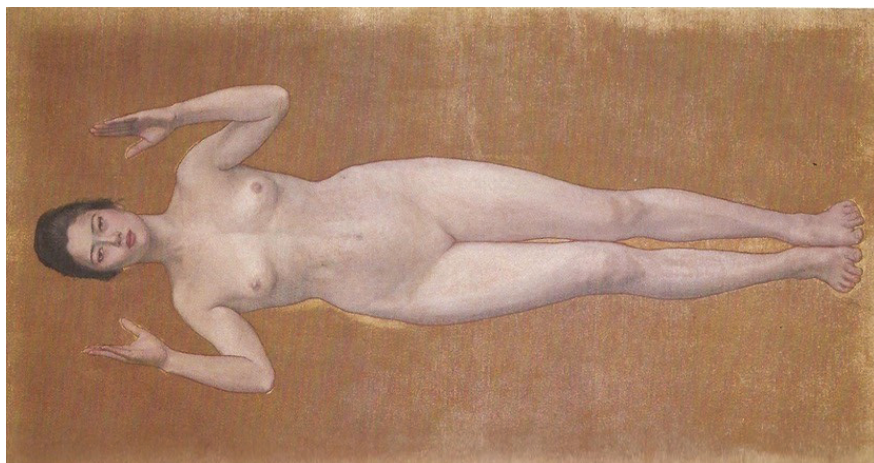
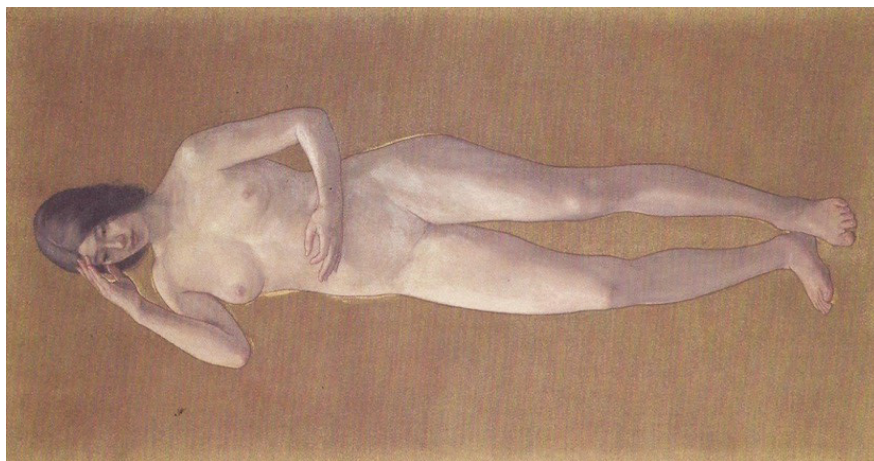
(2) Abbildung #2.1.1.1 [2]



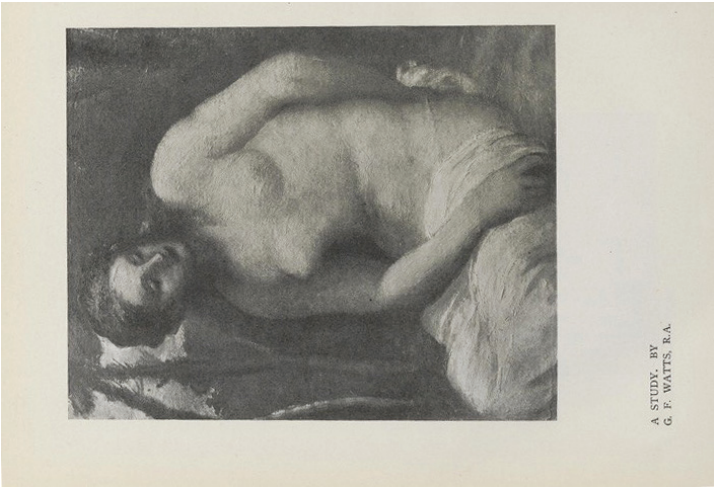
(4) Abbildung #2.1.1.2 [2]



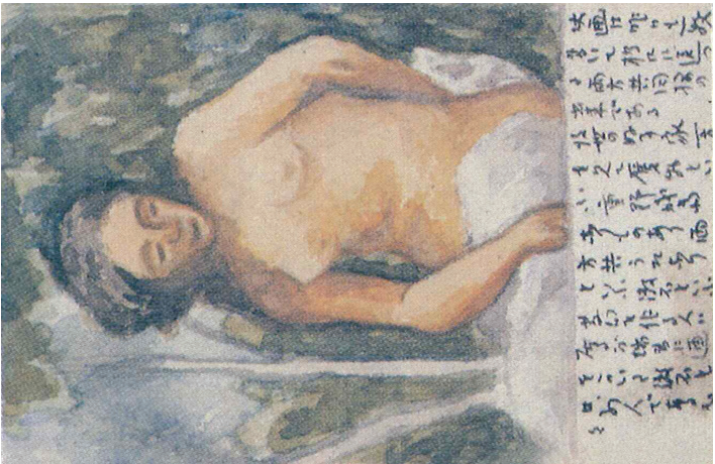
(3) Abbildung #2.1.1.2 [1]



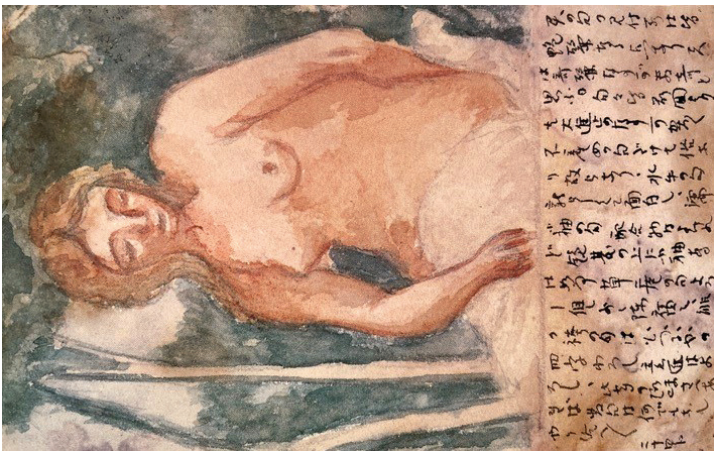
(5) Abbildung #2.1.1.2 [3]



(8) Abbildung #2.1.1.3 [3]



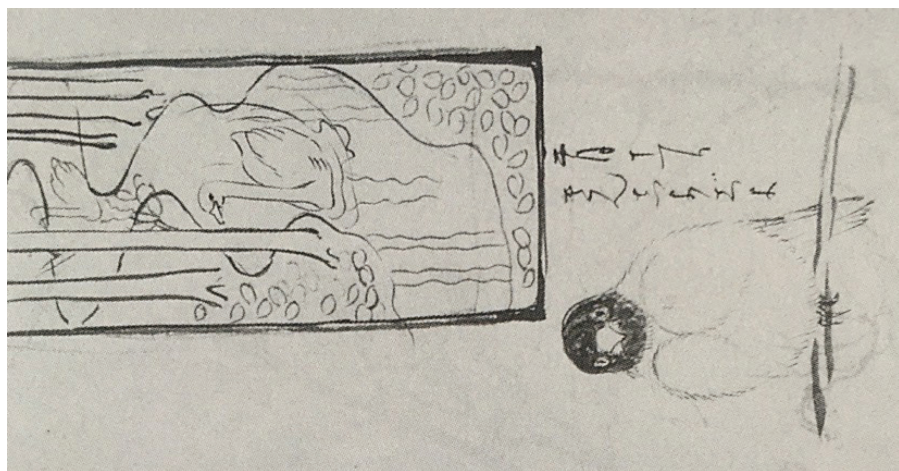
(7) Abbildung #2.1.1.3 [2]



(6) Abbildung #2.1.1.3 [1]



(11) Abbildung #2.1.2 [3]



(10) Abbildung #2.1.2 [2]



(9) Abbildung #2.1.2 [1]



(13) Abbildung #2.1.2 [5]



(12) Abbildung #2.1.2 [4]



生人 蜷方静野大
Human Life By Shirakana Ono.

(14) Abbildung #2.1.2.1 [1]



(16) Abbildung #2.1.2.1 [3]



(15) Abbildung #2.1.2.1 [2]



(17) Abbildung #2.1.2.1 [4]



(18) Abbildung #2.1.2.1 [5]



(19) Abbildung #2.1.2.1 [6]



(20) Abbildung #2.1.2.1 [7]



(21) Abbildung #2.1.2.1 [8]



(22) Abbildung #2.1.2.1 [9]



(23) Abbildung #2.3 [1]



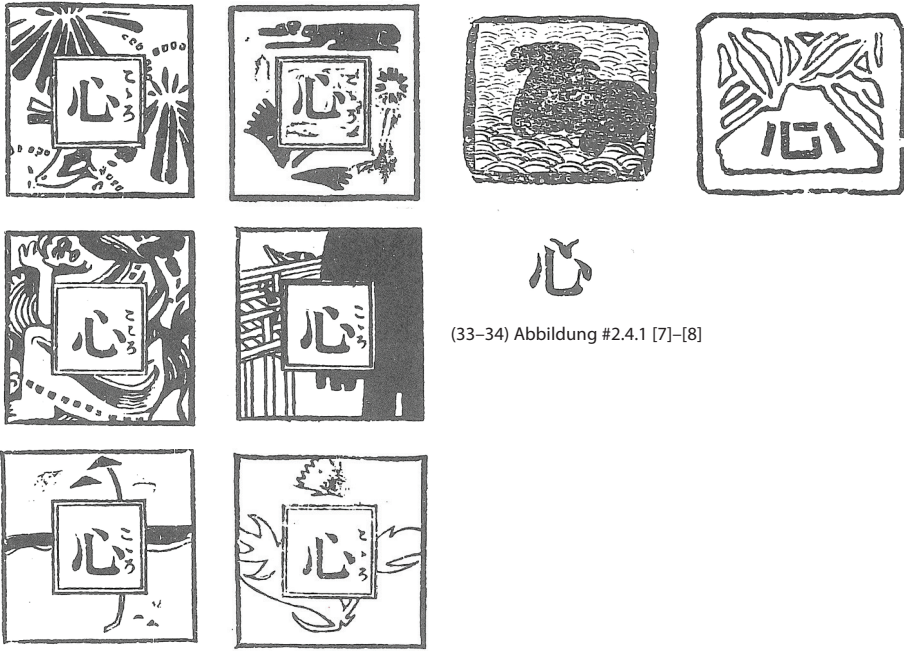
(24) Abbildung #2.3 [2]



(25) Abbildung #2.3 [3]



(26) Abbildung #2.3 [4]

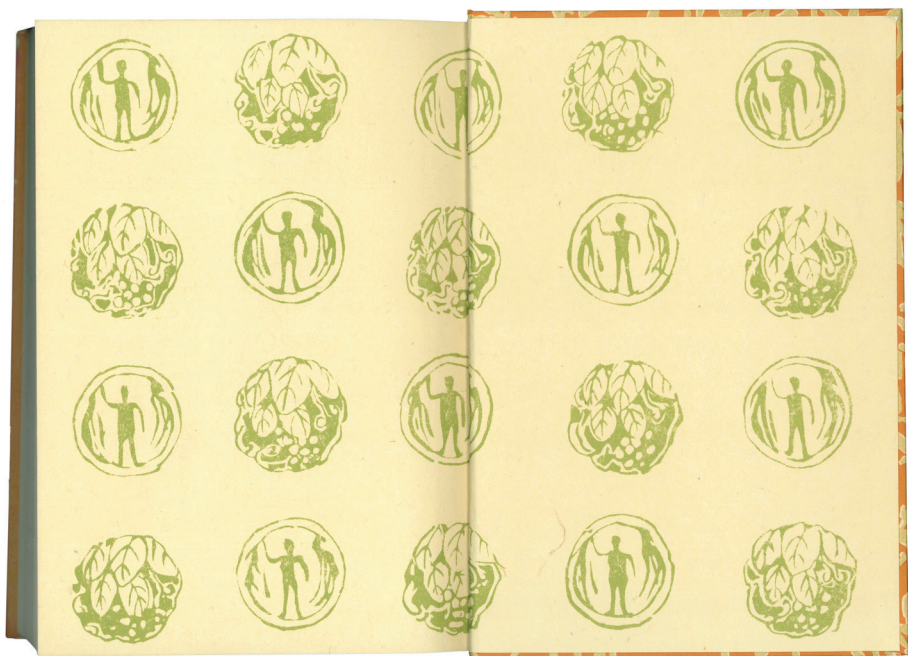


(33–34) Abbildung #2.4.1 [7]–[8]

(27–32) Abbildung #2.4.1 [1]–[6]



(35) Abbildung #2.4.1 [9]

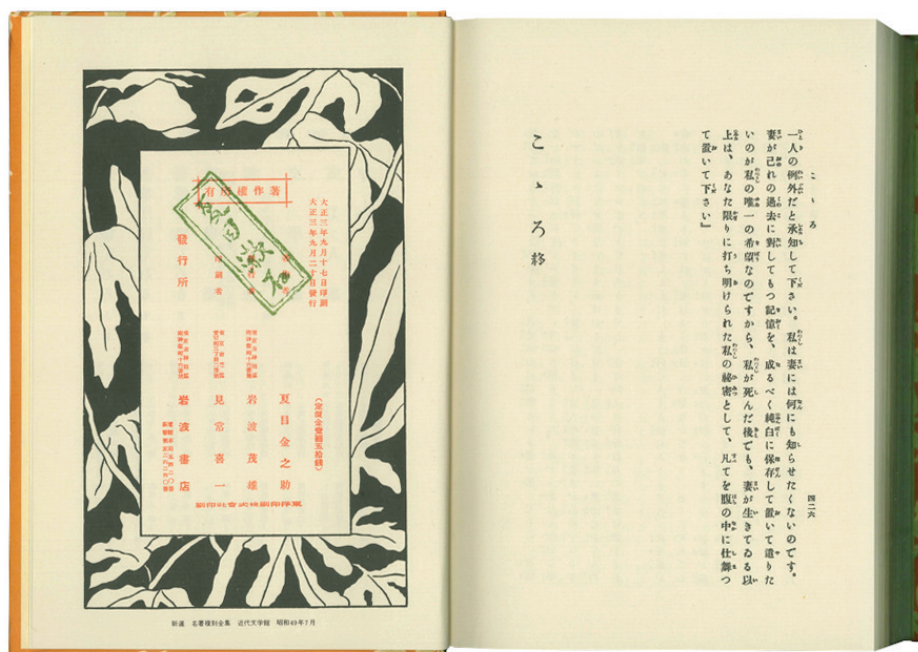


(36) Abbildung #2.4.1 [10]



(38) Abbildung #2.4.1 [12]

(37) Abbildung #2.4.1 [11]



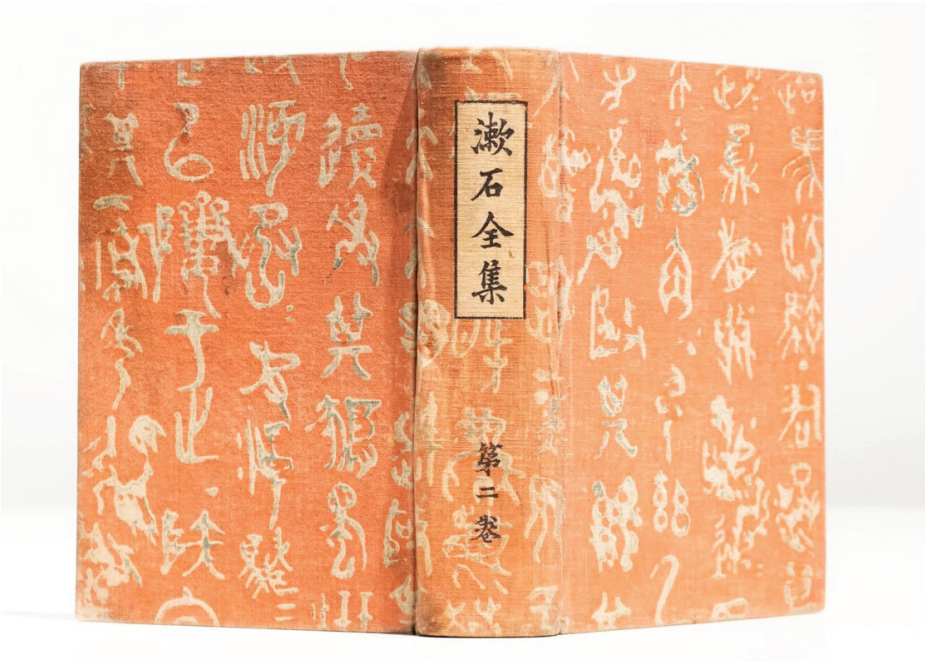
(39) Abbildung #2.4.1 [13]



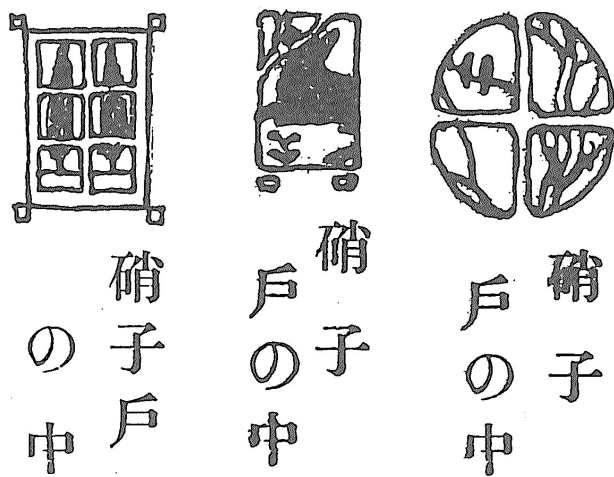
(40) Abbildung #2.4.1 [14]



(41) Abbildung #2.4.1 [15]



(42) Abbildung #2.4.1 [16]



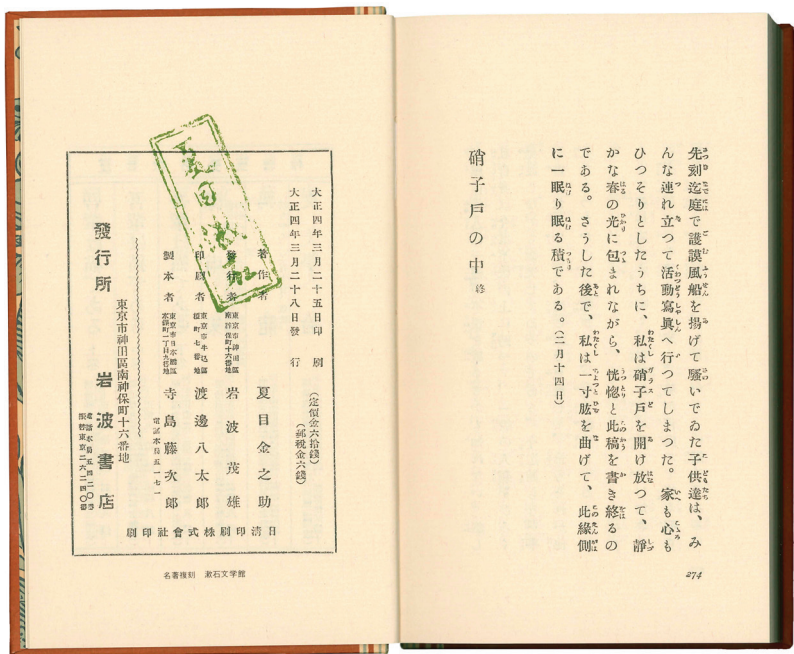
(43–45) Abbildung #2.4.2 [1]–[3]



(46) Abbildung #2.4.2 [4]



(47) Abbildung #2.4.2 [5]



(48) Abbildung #2.4.2 [6]

2.6.2 Tabellen (1) bis (5)²⁹⁷

Tabelle (1) zur Angabe der Erstpublikationen in Zeitschriften bis 1907

Werknr. [Werknr. TSZ]	Titel	Titelübersetzung (Jahr dt. Übers.)	Publikationsdatum	Zeitschrift	Falls Illustration, Kurzbeschreibung	Künstler
1 [1, 3, 6]	<i>Wagahai wa neko de aru</i> 吾輩は猫デアル	„Ich der Kater“* (1996/2001)	Meiji 38/39 (1. Januar 1905 – 1. August 1906)	<i>Hototogisu</i> ホトトギス (第8巻第4号 第9巻第11号; 10 Fortsetzungsfolgen)	Folge 2: drei korrespondierende Illustrationen; Folge 3: sieben Zugstations- sketches begleitend, weitere Folgen teilweise begleitende Abbildungen	Hashiguchi Goyō 橋口五葉 (1881–1921)
2.1 [2]	<i>Rondontō</i> 倫敦塔	„Der London Tower“** (1917/1925)	Meiji 38 (10. Januar 1905)	<i>Teikokubungaku</i> 帝國文學 (第11巻第1号)	keine	
2.2 [2]	<i>Kairaiu hakubutsukan</i> カーライル博物館	„Das Carlyle-Museum“** (2011)	Meiji 38 (15. Januar 1905)	<i>Gakutō</i> 學鐙 (第9巻1号)	keine, lediglich eine einnehmende Titelillustration der Zeitschrift mit Nō-Masken davor	
2.3 [2]	<i>Maboroshi no tate</i> 幻影の盾	„Der Schild der Illusionen“	Meiji 38 (1. April 1905)	<i>Hototogisu</i> ホトトギス (第8巻第7号)	Frontispiz (vgl. Kapitel 4.3.1.2)	Hashiguchi Goyō
2.4 [2]	<i>Koto no sorane</i> 琴のそら音	„Der trügerische Klang der Koto“	Meiji 38 (1. Mai 1905)	<i>Shichinin</i> 七人 (第7号)	keine	
2.5 [2]	<i>Ichiya</i> 一夜	„Eine Nacht“	Meiji 38 (1. September 1905)	<i>Chuōkaron</i> 中央公論 (第20年第9号)	keine, lediglich florale Rahmung davor mit der Ankündigung <i>shisō</i> 詞藻 („Poesie und Prosa“)	
2.6 [2]	<i>Kairokō</i> 舞露行	„Das Klagelied“	Meiji 38 (1. November 1905)	<i>Chuōkaron</i> 中央公論 (第20年第11号)	längliche Illustration mit Stadtpanorama als Schnitt über dem Text	o. A.
2.7 [2]	<i>Shumi no iden</i> 趣味の遺伝	„Die Vererbung des Geschmacks“	Meiji 39 (10. Januar 1906)	<i>Teikokubungaku</i> 帝國文學 (第12巻第1号)	keine, nur florale Titelrahmung	
3.1 [4]	<i>Botchan</i> 坊っちゃん	„Botchan: (Ein reiner Tor)“* (1924/25); „Der Tor aus Tokio“** (1965/1990/2010)	Meiji 39 (10. April 1906)	<i>Hototogisu</i> ホトトギス (第9巻第7号)	keine	

²⁹⁷ Die Reihenfolge der Auflistung und Vergabe der Werknummer folgt einer eigenen Nummerierung unter chronologischer Prämisse mit Einbezug der Erstveröffentlichung in Zeitschriften sowie der Zusammenlegung mehrbändiger Werke. Zur Vergleichbarkeit wird in Tabelle (1) und (3) die Nummerierung der aktuellen *Sōseki-Gesamtausgabe* (2016–2020) in eckigen Klammern angegeben.

Werknr. [Werknr. TSZ]	Titel	Titelübersetzung (Jahr dt. Übers.)	Publikationsdatum	Zeitschrift	Falls Illustration, Kurzbeschreibung	Künstler
3.2 [4]	Kusamakura 草枕	„Das Graskissen-Buch“* (1996/2020)	Meiji 39 (1. September 1906)	Shinshōsetsu 新小説 (第11巻第9号)	Frontispiz (vgl. Kapitel 3.6)	Kobayashi Mango 小林重吾 (1870–1947)
3.3 [4]	Nihyakutōka 二百十日	„210 Tage“	Meiji 39 (1. Oktober 1906)	Chūōkōron 中央公論 (第21年第10号)	keine, nur Titel als Handschrift	
6.1 [8]	Nowaki 野分	„Der Herbststurm“	Meiji 40 (1. Januar 1907)	Hototogisu ホトトギス (第10巻第4号)	keine	

Tabelle (2) zur Angabe der Erstpublikationen in der Tōkyō (T) und Ōsaka (O) Asahi shinbun als Fortsetzungsfolgen mit Informationen zur Illustration

Werk- nr.	Titel	Fortsetzungs- folgen (T)	Laufzeit (T)	Verschiedene Titellustra- tionen (T)	Verschie- dene Illus- tra- tionen (T)	Fortsetzungs- folgen (O)	Laufzeit (O)	Verschiedene Titellustra- tionen (O)	Verschiedene Illustrationen (O)
5	虞美人草 Gubijinsō („Der Klatschmohn“)	127	1907 23. Juni – 9. Oktober	19	keine	127	1907 23. Juni – 28. Oktober	20	keine
6.2	坑夫 Kōfu („Der Bergmann“)*	91	1908 1. Januar – 6. April	13	keine	96 ²⁹⁸	1908 1. Januar – 6. April	20	56
7	三四郎 Sanshirō („Sanshirōs Wege“)*	117	1908 1. September – 29. Dezember	21	92	117	1908 1. September – 29. Dezember	keine	keine
9	それから Sore kara („Und dann“)	110	1909 27. Juni – 14. Oktober	13	keine	110	1909 27. Juni – 14. Oktober	keine	keine

298 Vermutlich ergibt sich die Mehrzahl der Fortsetzungsfolgen daraus, dass in der Ōsaka Asahi shinbun der Text mitunter durch Illustrationen von Noda Kyūho 野田九浦 (1879–1971) begleitet wird; Titellustrationen werden teilweise erneut und unter anderem aus Der Bergmann (T) und Der Klatschmohn (T) verwendet.

Werk- nr.	Titel	Fortsetzungs- folgen (T)	Laufzeit (T)	Verschiedene Titellustra- tionen (T)	Verschie- dene Illu- strationen (T)	Fortsetzungs- folgen (Ö)	Laufzeit (Ö)	Verschiedene Titellustra- tionen (Ö)	Verschiedene Illustrationen (Ö)
10.1	永日小品 <i>Eijitsu shōhin</i> („Kleines Werk eines langen (Frühlings-)Tages“)	20	1909 14. Januar – 14. Februar	7	keine	25+3 ²⁹⁹	1909 14. Januar – 12. März	keine	keine
10.2	文鳥 <i>Bunchō</i> („Der Reisvogel“)	nicht publiziert	keine	keine	keine	9	1908 13. Juni – 21. Juni	keine	keine
10.3	夢十夜 <i>Yume jūya</i> („Träume aus zehn Nächten“)*	10	1908 25. Juli – 5. August	keine	keine	10	1908 26. Juli – 5. August	keine	keine
10.4	満韓ところどころ <i>Mankan tokorodokoro</i> („Eindrücke aus der Mandschurei und Korea“)	51	1909 18. Oktober – 30. Dezember	4	keine	51+1	1909 18. Oktober – 29. Dezember	keine	keine
11	門 <i>Mon</i> („Das Tor“)*	104	1910 1. März – 12. Juni	11	keine	104	1910 1. März – 12. Juni	3	keine
13	彼岸過迄 <i>Higansugi made</i> („Bis nach der Tag- und Nachtgleiche“)	119	1912 1. Januar – 29. April 1912	11	keine	119	1912 1. Januar – 29. April	15	keine
14	行人 <i>Kōjin</i> („Der Wanderer“)	167	1912/1913 6. Dezember – 15. November	9	17	167	1912/1913 6. Dezember – 17. November	15	keine
16	ころろ <i>Kokoro</i> („Kokoro“)*	110	1914 20. April – 11. August	6	keine	110	1914 20. April – 17. August	6	keine

²⁹⁹ In der *Osaka Asahi shinbun* wurden die drei Fortsetzungsfolgen von *Kureigu sensei*クレイグ先生 („Professor Craig“) veröffentlicht, die später auch in den Sammelband *Sōseki kinjū shūten* 漱石近什四編 („Sōsekis neueste vier Werke“) eingingen.

Werk- nr.	Titel	Fortsetzungs- folgen (T)	Laufzeit (T)	Verschiedene Titelillustra- tionen (T)	Verschie- dene Illustra- tionen (T)	Fortsetzungs- folgen (Ö)	Laufzeit (Ö)	Verschiedene Titelillustra- tionen (Ö)	Verschiedene Illustrationen (Ö)
17	硝子戸の中 <i>Garasudo no naka</i> („Hinter der Glastür“)*	39	1915 13. Januar – 23. Februar	1	keine	39	1915 13. Januar – 23. Februar	3	keine
18	道草 <i>Michikusa</i> („Gras am Wegesrand“)	102	1915 3. Juni – 14. September	1	keine	102	1915 3. Juni – 14. September	5	keine
19	明暗 <i>Meian</i> („Licht und Schatten“)	188	1916 26. Mai – 14. Dezember	9	188	188	1916 26. Mai – 27. Dezember	6	keine

Tabelle (3) zur Angabe der Erstpublikationen in Buch- (B) und Taschenbuchformat (TB)³⁰⁰ mit Verlag und Künstler

Werknr. [Werknr. TSZ]	Titel	Veröffentlichungs- datum (B)/Verlag	Künstler (B)	Kurzbeschreibung [Auswahl] (B)	Veröffentlichungs- datum (TB)/Verlag	Künstler (TB)	Kurzbeschreibung (TB)
1 [1, 3, 6] [14]	<i>Wagahai wa neko de aru</i> 吾輩ハ猫デアル („Ich der Kater“)*	Band 1: 1.1 Meiji 38 (6. Oktober 1905), Band 2: 1.2 Meiji 39 (4. November 1906), Band 3: 1.3 Meiji 40 (19. Mai 1907) Okura shoten/Hattori shoten	Asai Chū 浅井忠 (1856–1907), Hashiguchi Goyō 橋口五葉 (1881–1921), Nakamura Fusetsu 中村不折 (1866–1943)	jeweils mit illustriertem Schutzumschlag (Materialvariation), Buchdecke mit haptischer Prägung (Katze, gold/rot), Haupttitelillustration, mitlaufende Illustrationen sowie Impressum ornamental gerahmt, Goldschnitt	Meiji 44 (2. Juli 1911) Okura shoten	Hashiguchi Goyō	Schuber mit Katzenemblem (vorne) und Titel (Rücken), Buchdecke als Einschlag mit Titel und Katze-Mäuse-Fisch-Ornamen- tik (vorne und Rücken) sowie Gottesanbeterinnen (hinten) (insgesamt in gold/rot), Vorsatzdesign (Vögel, Pflanzen und Menschen), Haupttitel in Rahmen, abschließende Illustration, Goldschnitt

300 Bei Sammelbänden werden Taschenbücher nur mit aufgenommen, sofern diese genau dieselben Kurzgeschichten enthalten wie die Prachtausgaben und sie unter gleichem Namen ver-
öffentlicht werden. Einzelne Erzählungen als eigenständige Buchveröffentlichung werden außer Acht gelassen; da ich keinen Zugang zu allen Taschenbuchausgaben hatte, müssen die entspre-
chenden Kurzbeschreibungen unvollständig bleiben.

Werknr. [Werknr. TSZ]	Titel	Veröffentlichungs- datum (B)/Verlag	Künstler (B)	Kurzbeschreibung [Auswahl] (B)	Veröffentlichungs- datum (TB)/Verlag	Künstler (TB)	Kurzbeschreibung (TB)
2	<i>Yōkyōshū</i> 養虚集	Meiji 39 (17. Mai 1906)	Hashiguchi Goyō, Nakamura Fusetsu	haptische Buchdecke, Haupttitellustra- tion, Frontispize, Halbtitel und mitlaufende Illustrationen für alle sieben Kurzeschichten sowie Impressum ornamental gerahmt, Goldschnitt	Taishō 6 (1. Oktober 1917) Okura shoten	Tsuda Seifū (zugeschrie- ben) ³⁰²	Schuber mit geometrischem Muster, Buchdesign, figürliche Titellustration für alle sieben Kurzeschichten, Goldschnitt
3	<i>Usurakago</i>	Meiji 40 (1. Januar 1907)	Hashiguchi Goyō	Schutzumschlag, florales Buchdesign,	Taishō 6 (15. November 1917) Shunyōdō	Tsuda Seifū	kein Referenzexemplar
[4]	鶉籠	Shunyōdō		haptisch geprägte Buchdecke, Haupt- titel als Schriftdesign (schwarz/rot), ebenso bei allen drei Novellen (rot)			
4	<i>Bungakuron</i> 文学論	Meiji 40 (7. Mai 1907)	o. A.	zweigeteilten Buchdecke, Schmutz- (rot) und Haupttitel (schwarz/rot) im Schrift- design, Goldschnitt	Taishō 6 (3. Juni 1917) Okura shoten	o. A.	kein Referenzexemplar
[5]	文学論	Okura shoten					
5	<i>Gubijirinsō</i> 虞美人草	Meiji 41 (1. Januar 1908)	Hashiguchi Goyō	fester Schutzumschlag mit Titel, floral- tierisch-ornamentales Design der Buch- decke, Haupttitel als Schriftdesign (rot)	Taishō 5 (1. Januar 1916) Shunyōdō	Tsuda Seifū	kein Referenzexemplar
[7]	虞美人草	Shunyōdō					
[41]	《Der Klatschmohn》						
6	<i>Kusaowase</i> 草合	Meiji 41 (15. September 1908)	Hashiguchi Goyō	fester Schutzumschlag mit Halbtitellustra- tion und Titel, floral-ornamentales Design für Buchdecke und Vorsatz, Haupttitel in florale Illustration gesetzt, Frontispize für beide Novellen	Taishō 6 (15. April 1917) Shunyōdō	Tsuda Seifū	Schuber mit Vogel vor Kiefer am Wasser-Darstellung, dasselbe Design für Buchdecke (bunt), floraler Vorsatz, Bandtitellustra- tion, figürliche Titellustration für beide Kurzeschichten, Goldschnitt
[8]	草合	Shunyōdō					
[45]	《Blumenwettbewerb》, Sammelband ³⁰⁴						
7	<i>Sanshirō</i> 三四郎	Meiji 42 (13. Mai 1909)	Hashiguchi Goyō	Schuber, floral-ornamentales Design (haptische Buchdecke), Vorsatzdesign (Löwenzahn), Haupttitel mit Halbtitellustra- tion (schwarz/rot, Löwenzahn)	Taishō 4 (18. Oktober 1915) Shunyōdō	Tsuda Seifū	kein Referenzexemplar
[10]	三四郎	Shunyōdō					
[36]	《Sanshirōs Wege》*						

301 Darin enthalten sind: (2.1) *Rondontō* 倫敦塔 („Der London Tower“)*, (2.2) *Kārairu hakubutsukan* カーライル博物館 („Das Carlyle-Museum“)*, (2.3) *Maboroshi no tate* 幻影の盾 („Der Schild der Illusionen“), (2.4) *Koto no sorane* 夢のそら草 („Der trügerische Klang der Koto“), (2.5) *Ichiji* 一夜 („Eine Nacht“), (2.6) *Kairokō* 舞臺行 („Das Klagelied“), (2.7) *Shumi no iden* 趣味の遺伝 („Die Vererbung des Geschmacks“); Franz Hintereder-Ende übersetzt den Titel *Yōkyōshū* als „Sammlung treibender Träume“, vgl. Hintereder-Ende 2016, 220. Wakabayashi-Oh Misako als „Phantasten“, vgl. Wakabayashi-Oh 1996, 60.

302 Vgl. Kapitel 4.8 dieser Arbeit.

303 Darin enthalten sind: (3.1) *Botchan* 坊っちゃん („Botchan; Der Tor aus Tokio“)*, (3.2) *Kusamakura* 草枕 („Das Graskissen-Buch“)*, (3.3) *Nihyaktōka* 二百十日 („210 Tage“).

304 Darin enthalten sind: (6.1) *Nowaki* 野分 („Der Herbststurm“), (6.2) *Kōfū* 坑夫 („Der Bergmann“)*.

Werknr. [Werknr. TSZ]	Titel	Veröffentlichungs- datum (B)/Verlag	Künstler (B)	Kurzbeschreibung [Auswahl] (B)	Veröffentlichungs- datum (TB)/Verlag	Künstler (TB)	Kurzbeschreibung (TB)
8 [9] [29]	<i>Bungaku hyōron</i> 文学評論 („Literaturkritik“)	Meiji 42 (16. März 1909) Shunyōdō	o. A.	Schutzumschlag, zweigeteilten Buch- decke, Schutz- (rot) und Haupttitel (schwarz) im Schriftdesign, Goldschnitt	Taishō 4 (23. Mai 1915) Shunyōdō	Tsuda Seifū	kein Referenzexemplar
9 [11] [38]	<i>Sore kara</i> それから („Und dann“)	Meiji 43 (1. Januar 1910) Shunyōdō	Hashiguchi Goyō	Schuber, florale Marke, floral-tierisches Design der zweigeteilten Buchdecke, Vorsatzdesign (einseitig), Schmutztitel mit Halbillustration, Haupttitel im Schriftdesign (rot)	Taishō 4 (18. November 1915) Shunyōdō	Tsuda Seifū	kein Referenzexemplar
10 [12] [x]	<i>Sōseki kinjū shihen</i> 漱石近什四編 („Sōseki's neuste vier Werke“), Sammelband ⁴⁸⁵	Meiji 43 (15. Mai 1910) Shunyōdō	Hashiguchi Goyō	Schuber, floral-tierisch-ornamentales Design der Buchdecke, Haupttitel in florale Illustration gesetzt (rot), je Halbteillustrationen (schwarz)			
11 [13] [40]	<i>Mon</i> 門 („Das Tor“)	Meiji 44 (1. Januar 1911) Shunyōdō	Hashiguchi Goyō	Schuber, floral-tierisches Design, zwei- geteilte Buchdecke, Haupttitel floral gerahmt	Taishō 4 (18. Dezember 1915) Shunyōdō	Tsuda Seifū	kein Referenzexemplar
12 [15] [x]	<i>Kirinukijō yori</i> 切抜帖より („Ausschnitte aus dem Notzbuch“), Sammelband ⁴⁸⁶	Meiji 44 (18. August 1911) Shunyōdō	Hashiguchi Goyō	Schuber, zweigeteilte Buchdecke, Haupttitel im Schriftdesign, Goldschnitt			
13 [16] [52]	<i>Higanjugi made</i> 彼岸過迄 („Bis nach der Tag- und Nachtgleiche“)	Taishō 1 (15. September 1912) Shunyōdō	Hashiguchi Goyō	Schuber, figürlich-ornamentale Buchdecke (bunt), Haupttitel in Illustration (Kamel) gesetzt	Taishō 6 (25. Oktober 1917) Shunyōdō	Tsuda Seifū	kein Referenzexemplar

305 Darin enthalten sind: (10.1) *Eijitsu shōhin* 永日小品 („Kleine Werke eines langen (Frühlings-)Tages“), (10.2) *Bunchō* 文鳥 („Der Reisvogel“), (10.3) *Yume jōya* 夢十夜 („Träume aus zehn Nächten“)*, (10.4) *Manikan tokorodokoro* 満韓ところどころ („Eindrücke aus der Mandschurei und Korea“).

306 Darin enthalten sind: (12.1) *Omoidasu koto nado* 思ひ出す事など („Erinnerungen ...“), (12.2) *Bungei to hiroku* 文藝とヒロイック 文藝とヒロイック („Literatur und Heroismus“), (12.3) *Teichō no isho to chūsa no shi* 紙巻の遺書と中佐の詩 („Das Testament des Kapitāns und das Gedicht des Oberleutnants“), (12.4) *Kanshō no tōitsu to dokuritu* 鑑賞の統一と独立 („Einheit des Verständnisses und der Unabhängigkeit“), (12.5) *Izumu no kōka* イズムの功過 („Verdienste der Ismen“), (12.6) *Kōo to yūritsu* 好悪と優劣 („Liebe/Hass und Vor-/Nachteile“), (12.7) *Shizen wo hanaren to suru geijutsu* 自然を離れんとする藝術 („Literatur, die sich nicht von der Natur trennt“), (12.8) *Hakasenondai to Mādokku sensei to yō* 博士問題とマードック先生と余 („Die Doktorfrage, Madock sensei und ich“), (12.9) *Mādokku sensei no nihon rekishi* マードック先生の日本歴史 („Die japanische Geschichte des Madock sensei“), (12.10) *Hakasenondai no nariyu* 博士問題の成行 („Der Fortgang/Ausgang der Doktorfrage“), (12.11) *Bungeisuiin wa nani wo suru ka* 文藝委員は何をするか („Was macht ein Literat?“), (12.12) *Tsubouchi hakase to Hamuretto* 坪内博士とハムレット („Doktor Tsubouchi und Hamlet“), (12.13) *Shiki no ga* 子規の画 („Shikis Bilder“).

Werknr. [Werknr. TSZ]	Titel	Veröffentlichungs- datum (B)/Verlag	Künstler (B)	Kurzbeschreibung [Auswahl] (B)	Veröffentlichungs- datum (TB)/Verlag	Künstler (TB)	Kurzbeschreibung (TB)
14 [19] [42]	<i>Kōjin</i> 行人 („Der Wanderer“)	Taishō 3 (7. Januar 1914) Okura shoten	Hashiguchi Goyō	Schuber, zweigeteilte Buchdecke mit floral-tierischem Design, ebenso wie Vorsatzdesign, Haupttitel mit Halbillustration (Papiervariation)	Taishō 5 (3. Mai 1916) Okura shoten	Tsuda Seifū	Schuber mit floraler Ornamentik (hinten wie vorne), dasselbe Design für Buchdecke (bunt), Vorsatzdesign (Pflanzen mit Vögeln), Haupttitel in Rahmen mit Blumen, Goldschnitt
15 [17] [37]	<i>Shakai to jibun</i> 社会と自分 („Gesellschaft und Ich“), Sammelband ³⁰⁷	Taishō 2 (5. Februar 1913) Jigyō no nihonsha	o. A.	Schuber, Buchdecke mit Titelmarke, Haupttitel als Schriftdesign (schwarz)	Taishō 4 (10. November 1915) Jigyō no nihonsha	Tsuda Seifū	kein Referenzexemplar
16 [21] [46]	<i>Kokoro</i> こころ („Kokoro“)*	Taishō 3 (20. September 1914) Iwanami shoten	Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916)	Schuber mit floraler Ornamentik und Titelmarke, Buchdecke mit Schriftornamentik, Vorsatz mit Kreisdesign, Schriftzug, Haupttitel in Illustration gesetzt, Impressum floral gerahmt	Taishō 6 (18. Mai 1917) Iwanami shoten	Natsume Sōseki	Design wie in Prachtausgabe, verkleinert mit Goldschnitt
17 [28] [X]	<i>Garasudo no naka</i> 硝子戸の中 („Hinter der Glastür“)*	Taishō 4 (28. März 1915) Iwanami shoten	Natsume Sōseki	Schuber mit Linienmotiv, Buchdecke mit Emblemornamentik, Vorsatzdesign (kein Haupttitel), Goldschnitt			
18 [35] [47]	<i>Michikusa</i> ³⁰⁸ 道草 („Gras am Wegesrand“)	Taishō 4 (10. Oktober 1915) Iwanami shoten	Tsuda Seifū 津田青楓 (1880–1968)	Schuber haptisch (gedeckt), floral-ornamentales Design auf für Buchdecke (bunt), Vorsatzdesign (Pflanzen), Haupttitel mit Halbillustration (Pflanzen)	Taishō 6 (1. Juni 1917) Iwanami shoten	Tsuda Seifū	Design wie in Prachtausgabe, verkleinert mit Goldschnitt und floral gerahmtem Impressum (wie bei Kokoro)
19 [43] [57]	<i>Meian</i> 明暗 („Licht und Schatten“)	Taishō 6 (26. Januar 1917) Iwanami shoten	Tsuda Seifū	Schuber haptisch (gedeckt), floral-figürliches Design auf Buchdecke (bunt), Vorsatzdesign (Pflanzen), Haupttitel mit Halbillustration, Foto von Sōseki und Reproduktion von Skriptblättern, floral gerahmtes Impressum (wie bei Kokoro)	Taishō 7 (20. April 1918) Iwanami shoten ³⁰⁹	Tsuda Seifū	Schuber mit floraler Ornamentik, floral-tierisches Design für Buchdecke (bunt), Vorsatzdesign (Pflanzen), Haupttitel mit Halbillustration, floral gerahmtes Impressum (wie bei Kokoro), Goldschnitt

307 Darin enthalten sind: (15.1) *Dōraku to shokugyō* 道楽と職業 („Vergnügen und Arbeit/Liebhabeerei und Profession“), (15.2) *Gen dai nihon no kaika* 現代日本の開化 („Die Aufklärung/Zivilisation des gegenwärtigen Japans“), (15.3) *Nakami to keishiki* 中味と形式 („Das Innere/Inhalt und Form“), (15.4) *Bungei to dōtoku* 文藝と道徳 („Literatur und Moral“), (15.5) *Sōsaku no taishō* 創作家の態度 („Das Auftreten/die Einstellung des Schriftstellers“), (15.6) *Bungei no tetsugakuteki kiso* 文藝の哲學的基礎 („Das philosophische Fundament der Literatur“).

308 Teilweise wird die Lesung auch als *Michigusa* みちぐさ angegeben, wobei die Fortsetzungsfolgen in der *Asahi shinbun* selbst die Lesung als *Michikusa* みちぐさ anführen.

309 Im Impressum der Taschenbuchausgabe, Auflage 47 vom 15. Februar 1924, wird für die Erstauflage dasselbe Veröffentlichungsdatum wie für die Prachtausgabe angegeben; welches dieser beiden Daten korrekt ist, konnte nicht abschließend eruiert werden, jedoch scheint es sich um einen Druckfehler zu handeln, vgl. Shimizu 2020, 531f. für die Angabe in der Tabelle.

Tabelle (4) zur Angabe von ausgewählten Kunstmotiven und -werken³¹⁰ bei Natsume Sôseki

Werknr.	Werktitel	Künstler-/Literaturreferenz	Werk/Beschreibung	Anmerkung
2.1	<i>Rondontô</i> 倫敦塔 (1905)	Paul Delaroche (1797–1856)	<i>Edward V and the Duke of York in the Tower</i> (1831) ³¹¹	Beschreibung der im Gemälde dargestellten Szene sowie weiterführende Schilderung einer imaginierten Fortsetzung
2.1	<i>Rondontô</i>	Paul Delaroche	<i>The Execution of Lady Jane Grey</i> (1833)	Beschreibung der im Gemälde dargestellten Szene
2.6	<i>Kairokô</i> 羣露行 (1905)	[John William Waterhouse (1849–1917) oder Alfred Tennyson (1809–1892)]	<i>[The Lady of Shalott (1888) oder The Lady of Shalott (1832, dat. auf 1833, rev. 1842)]</i> ³¹²	nicht eindeutig zuzuordnen, vermutlich ein Zusammenspiel von Referenzwerken
3.2	<i>Botchan</i> 坊っちゃん (1906)	William Turner (1775–1851)	<i>[The Golden Bough (1834)]</i>	Beschreibung der im Gemälde dargestellten Landschaft, insbesondere der Kiefer
3.2	<i>Kusamakura</i> 草枕 (1906)	John Everett Millais (1829–1896)	<i>Ophelia</i> (1851/1852)	mehrfache Nennung und Beschreibung, kann als ein Leitmotiv des Romans gesehen werden
4	<i>Bungakuron</i> 文学論 (1907)	William Turner	Allgemein (Spätwerke)	Beschreibung und Wertung von mehreren Szenen
4	<i>Bungakuron</i>	George Frederick Watts (1817–1904)	<i>Hope</i> (1897, 2. Version)	Beschreibung und Wertung im Hinblick auf den Symbolismus
5	<i>Gubijinsô</i> 虞美人草 (1907) ³¹³	Sakai Hôitsu 洒井抱一 (1761–1828)	Silberner Stellschirm [<i>Gubijinsô</i> 虞美人草] ³¹⁴	Be- beziehungsweise Zuschreibung in Verbindung mit einer Schilderung des Dargestellten (nicht erhalten oder imaginiert)
6.1	<i>Nowaki</i> 野分 (1908)	William Holman Hunt (1827–1910)	Allgemein	allgemeine Referenz
7	<i>Sanshirô</i> 三四郎 (1908)	[John William Waterhouse]	[<i>A Mermaid</i> (1900)]	Motiv der Meerjungfrau, Beschreibung

³¹⁰ Erfolgt die Angabe in eckigen Klammern, so ist eine Zuordnung durch textliche Beschreibung oder Sekundärliteratur möglich, jedoch erfolgt keine konkrete Nennung in der Primärquelle.

³¹¹ Die Thematik wurde unter anderem auch von John Everett Millais in seinem Gemälde *The Princess in the Tower* (1878) umgesetzt.

³¹² Das Motiv der Lady of Shalott wurde unter anderem erneut von Waterhouse 1894 umgesetzt, ebenso von William Holman Hunt (1827–1910) als Illustration für die Publikation des Gedichts von Tennyson in der sogenannten *Moxon*-Ausgabe.

³¹³ *Gubijin* ist ebenso ein Motiv in der chinesischen Kunst, das in Verbindung mit der Geliebten des Xiang Yu – Yu Meiren – steht, auf deren Grab Mohn geblüht haben soll, vgl. NBYJ 1990, 171f.

³¹⁴ Eine postum geschaffene Interpretation des Werks wurde 2013 von Arai Kei 荒井經 (1967–) erstellt, vgl. Tōkyō geijutsu daigaku daigaku bijutsukan/ Tōkyō shinbun 2013, 90f.

Werknr.	Werktitel	Künstler-/Literaturreferenz	Werk/Beschreibung	Anmerkung
7	<i>Sanshirō</i> それから	Harauchi Gahaku [Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866–1924)]	<i>Mori no onna</i> 森の女 („Die Frau im Wald“) ³¹⁵	imaginiert
7	<i>Sanshirō</i>	Fukami [Asai Chiū 浅井忠 (1856–1907)]	Aquarelle (u. a. aus Venedig, vgl. mehrere aus 1902 erhaltene Werke)	Kurzbeschreibung, Nennung während einer Ausstellung und Lob
8	<i>Bungaku hyōron</i> 文学評論 (1909)	William Hogarth (1697–1764)	Mehrere, u. a. <i>An Election Entertainment, from the Four Prints of an Election Series</i> (1755–1758) und <i>Marriage-A-la-Mode</i> (1745)	Nennung, Beschreibung und Erklärung für einen Diskurs zur Gesellschaft
9	<i>Sore kara</i> それから	Aoki Shigeru 青木繁 (1882–1911)	<i>Wadatsumi no iroko no miya</i> わだつみのいろこの宮 („Der Schuppenpalast des Meerestotfisches“, 1907) ³¹⁶	Nennung, Kurzbeschreibung während einer Ausstellung und Lob
10.1	<i>Eijitsu shōhin</i> 永日小品 (1909)	Leonardo da Vinci (1452–1519)	<i>Portrait of Lisa Gherardini, Wife of Francesco del Giocondo</i> , bekannt als <i>Mona Lisa</i> (um 1503–1519)	Titelbenennung
10.3	<i>Yume jōya</i> 夢十夜 (1908)	Briton Rivière (1840–1920)]	[<i>The Miracle of the Gaderene Swine</i> (1883)]	(Teil-)Beschreibung der im Gemälde dargestellten Szene, Assoziation
14	<i>Kōjin</i> 行人 (1912/1913)	Maruyama Ōkyo 円山応挙 (1733–1795) ³¹⁷	<i>Harōzu</i> 波瀾図 („Bild einer Riesenwoge“, 1788)	Nennung, Museumsbesuch
16	<i>Kōkoro</i> こころ (1914)	Watanabe Kanzan 渡辺華山 (1793–1841)	<i>Kōyō issuizu</i> 華梁一炊図 („Bild eines flüchtigen Traums“, 1841) ³¹⁸	Kurzbeschreibung und Wertung

315 Eine postum geschaffene Interpretation des imaginierten Werks wurde 2013 von Satō Eisuke 佐藤央青 (1982–) erstellt, vgl. Tōkyō geijutsu daigaku daigaku bijutsukan/Tōkyō shinbun 2013, 117.
316 Der Titel wird im Englischen mit „Paradise under the Sea“ übersetzt, dies stellt die Standardangabe dar, vgl. IZK <https://www.artizon.museum/collection/art/19608>, 3. Dezember 2025.
317 Maruyama gilt als bedeutender Begründer einer Malschule, die sich bereits früh neuer Darstellungsmodi für Volumen, Raum und Perspektive bedient hat, westliche Prinzipien für lokale und fremde Szenen wählte, aber auch spätere Figuren- und Landschaftsdarstellungen umgesetzt hat, vgl. Guth 1996, 78.
318 Der Titel wird in der Ausstellung als „Lu Sheng’s Transient Dream at Handan“ übersetzt, vgl. Tōkyō geijutsu daigaku daigaku bijutsukan/Tōkyō shinbun 2013, 248; in der *Bijutsu gahō* 6.12 1900 als Schneelandschaft eines Künstlers der Ming-Dynastie 明朝 (1368–1644) angegeben, vgl. <https://www.tobunken.go.jp/materials/gahou/20899.html>, 3. Dezember 2025.

Tabelle (5) zur Angabe ausgewählter Publikationen im Themenbereich Kunst im Nachlass von Natsume Sōseki³¹⁹

Call-Nr.	Call-Nr. (TSZ)	Titel	Autor/Hg./ Übers.	Publikations- jahr
856	1084	<i>The Origins of Art</i>	Hirn, Y.	1900
906	1137	<i>System der Ästhetik</i>	Volkelt, J.	1905
907	1138	<i>Ästhetik des Tragischen</i>	Volkelt, J.	1906
949	1183	<i>Handbook of Christian Symbolism</i>	Audsley, W./ Audsley, C. G.	1865
950	1184	<i>Five Great Painters of the Victorian Era</i>	Bayliss, W.	1902
951	1185	<i>Illustrations of the Book of Job: Illustrated Pocket Library of Plain & Coloured Books</i>	Blake, W.	1903
952	1186	<i>The Fine Arts: University Extension Series</i>	Brown, G. B.	1891
953	1187	<i>The Domain of Art</i>	Conway, W. M.	1901
955	1193	<i>English Water-Colour: The Studio Library</i>	C. Holme	1902
956	1190	<i>Evolution in Art, as Illustrated by the Life-Histories of Design: Contemporary Science Series</i>	Haddon, A. C.	1895
957	1191	<i>The Works of Hogarth: In a Series of Engravings</i>	Hogarth, W.	1833
958	1192	<i>The Dance of Death: Illustrated in 48 Plates</i>	Holbein, H.	1887
959	1195	<i>Skizzenbuch</i>	Kley, H.	o. J.
960	1198	<i>The Rendering of Nature in Early Greek Art</i>	Loewy, E. übers. v. J. Fothergill	1907
961	1199	<i>History of Art</i>	Luebke, W. übers. v. F. E. Bunnett	1874
962	1200	<i>The French Impressionists (1860–1900): Popular Library of Art</i>	Mauclair, C. übers. v. P. G. Konody	o. J.
963	1201	<i>Pictures in the Wallace Collection</i>	Miller, F.	1902
964	1202	<i>Reproductions in 12 Plates</i>	Millet, J. F.	o. J.
965	1203	<i>Lectures on Art: Delivered in Support of the Society F. The Protection of Ancient Building</i>	Morris, W.	1882
966	1204	<i>Art and Its Producers, and the Arts and Crafts of Today</i>	Morris, W.	1901

³¹⁹ Ich konnte im Rahmen eines Forschungsaufenthaltes 2019 Einsicht in die gelisteten Titel nehmen. Zur digitalen Übersicht vgl. SBD https://www.i-repository.net/il/meta_pub/cresult, 10. Dezember 2022; mit dem Suchbegriff ‚Art‘ werden 184 Treffer (Stand: 11. Dezember 2022) ausgegeben. Im neuen digitalen Archiv werden für die gleiche Suchanfrage ‚Art‘ 248 Treffer ausgegeben (Stand: 3. Dezember 2025), vgl. Touda/SB https://touda.tohoku.ac.jp/collection/database/library/search?collection=20&kywd=Art&title=&creator=&year=&call_number=&print=All&id=&has_image=All&sort_bef_combine=relevance_DESC&items_per_page=20. Darunter befinden sich auch Notizen und bezugnehmende Publikationen im weiteren Sinne. Eine erste Aufschlüsselung zur Zusammensetzung des Nachlasses Sōsekis erstellte Harada Ryūkichi 原田隆吉. Er gibt in einer Tabelle zur Zusammensetzung der Sōseki-Sammlung aus dem Jahr 1976 in der Kategorie 5 *geijutsu* 芸術 („Kunst“) 137 Bände an, 38 Stück mit fünf Unterstreichungen, eine Eintragung, sechs Unterstreichungen und Eintragungen, damit insgesamt zwölf Vermerke; er berechnet eine 32-Prozentquote für Eintragungen, vgl. TUB <https://www.library.tohoku.ac.jp/collection/collection/soseki/zousho.html>, jeweils 3. Dezember 2025. Leider kann jedoch ohne weiteren Zugriff auf den ursprünglichen Text keine valide Einordnung der Daten erfolgen, weshalb dies zur weiteren Untersuchung offenbleibt. Innerhalb der Bücher-aufstellung in der Gesamtausgabe finden sich in Kategorie V Art 73 Titel gelistet, vgl. TSZ Band 27 2020, 95–99.

Call-Nr.	Call-Nr. (TSZ)	Titel	Autor/Hg./ Übers.	Publikations- jahr
967	1205	<i>A Catalogue of the National Gallery of British Art (Tate Gallery)</i>	National Gallery/ hg. u. m. Einf. v. L. Cust	o. J.
968	1222	<i>Pictures/National Gallery</i>	National Gallery	o. J.
969	1206	<i>An Abridged Catalogue of the Pictures in the National Gallery: Foreign schools</i>	National Gallery	1898
970	1207–1221	<i>Newnes's Art Library</i> [15 Ausgaben] ³²⁰	o. A.	o. J.
971	1254	<i>Old London</i>	o. A.	1900
972	1255	<i>One Hundred Masters of the Present Day</i> [Teil 1]	o. A.	1902
973	1194	<i>Representative Art of Our Time</i>	hg. v. C. Holme	1903
974	1253	<i>Dante Gabriel Rossetti</i>	Rossetti, H. M. D.	1902
975	1224	<i>Royal Academy Pictures and Sculptures</i>	o. A.	1910
976	1225	<i>Royal Academy and New Gallery Pictures</i>	o. A.	1909
977	1226	<i>Exhibition of Works by the Old Masters Including a Special Collection of Painting</i>	Royal Academy of Arts	1902
978	1223	<i>A Catalogue of the Exhibition of the Royal Academy of Arts 134</i>	Royal Academy of Arts	1902
979	1227	<i>Modern Painters</i>	Ruskin, J.	1898–1902
980	1228	<i>Progress of Art in the Century: Nineteenth Century Series</i>	Sharp, W./ Sharp, E. A.	1906
981	1229	<i>The Studio</i> [Nummer 93–280; 165 Ausgaben]	o. A.	1900–1916
982	1230–1248	<i>Studio Special Numbers</i> [19 Ausgaben]	o. A.	1901–1910
983	1248	<i>Liber Studiorum. 70 Plates</i>	Turner, J. M. W.	o. J.
984	1251	<i>Art in the Nineteenth Century</i>	Waldstein, C.	1903

³²⁰ Ausgaben zu Sandro Botticelli (1445–1510), Edward Coley Burne-Jones (1833–1898), Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898), John Constable (1776–1837), Benozzo Gozzoli (um 1420–1497), Filippino Lippi (1457?–1504), Raffael (1483–1520), Joshua Reynolds (1723–1792), Dante Gabriel Rossetti, Tintoretto (1518–1594), Tiziano Vecellio (1490–1576), Anton van Dyck (1599–1641), Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Paolo Veronese (1528–1588) und George Frederick Watts. Eine Illustration Watts' liefert auch das Vorbild für Söseki's Bildpostkarten mit Aktdarstellung, vgl. Kapitel 2.1.1.3 dieser Arbeit.

3 Die illustrierenden Künstler und ihre Netzwerke: Künstlerbiogramme

Fast alle Romane Sōsekis zeichnen sich durch einen nahezu luxuriösen Buchschmuck aus, für den am Anfang vor allem Hashiguchi Goyō (1880–1921) [sic], später auch Tsuda Seifū (1880–1978) verantwortlich zeichnen. Stilistisch verbinden vor allem die von Goyō gestalteten Bucheinbände sehr reizvoll Jugendstil und japanische Tradition. Im Stil der Art nouveau gestaltete Buchumschläge hatte es in Japan auch zuvor gegeben. Mit Sōseki kam jedoch etwas Neues hinzu: die aktive Zusammenarbeit zwischen Verleger, Autor und Buchkünstler.³²¹

Neben Hashiguchi Goyō 橋口五葉 (1881–1921) und Tsuda Seifū 津田青楓 (1880–1978), die das Buchdesign mit den jeweiligen Einbänden entwarfen, führen zu Beginn auch andere Künstler Illustrationen für die Veröffentlichungen von Natsume Sōsekis 夏目漱石 (1867–1916) Werken im Buchformat aus: Zunächst sind hier Asai Chū 浅井忠 (1856–1907) und Nakamura Fusetsu 中村不折 (1866–1943) zu nennen, allerdings sind bereits für die vorausgehenden Textpublikationen von Einzel- und Fortsetzungsromanen in Magazinen und Zeitschriften verschiedene Künstler für Illustrationen verantwortlich, wie für diejenigen in der *Asahi shinbun* 朝日新聞. Im Folgenden sollen die Künstler, die für Sōsekis erstpublizierte Werke in verschiedenen Medien Illustrationen und Buchdesigns wie -schmuck beigesteuert haben, in Form von kurzen biografischen sowie werkorientierten Abrissen vorgestellt werden. In diesen soll auf die einzelnen Akteure vor der Hintergrundfolie der Kunst und Visualität der Meiji-Zeit 明治時代 (1868–1912), mit ihren Institutionen und Vereinigungen, eingegangen werden.³²²

Ich möchte in diesem Zusammenhang nicht zuletzt den Abwechslungsreichtum und die Unterschiede sowie die Schnittmengen der Lebensläufe, Ausbildungswege und Tätigkeitsfelder herausarbeiten. Ebenso möchte ich hierdurch institutionelle wie personelle Wirkungsnetzwerke und -mechanismen hervorheben, die prägend für die Zeit der Jahrhundertwende in Japan waren. Hierbei möchte ich belegen, dass die agierenden Künstler vielfältige Ausbildungswege bestritten haben und medien-, technik- und stilübergreifend arbeiten. Schlussendlich soll dieser Abriss es auch ermöglichen, die Einbandgestaltung historisch wie künstlerisch im Diskurs zu verorten. Sōsekis Rolle im Hinblick auf die Entstehung der designten Bücher, seine Beziehung zu den Künstlern und der intellektuelle Diskurs werden ebenso skizziert. Ich schließe damit an die exemplarischen Analysen der Designs für *Kokoro* こころ (1914; dt. Übers.: „Kokoro“,

321 Saitō/Wakabayashi-Oh/Schamoni 1990, 14.

322 Prämisse ist hierbei, dass die Künstler zu Sōsekis Lebzeiten Fortsetzungsfolgen oder Werke von ihm in Zeitschriften, Zeitungen oder als Bücher illustriert und deren Designs entworfen haben.

1976/2016)* und *Garasudo no naka* 硝子戸の中 (1915; dt. Übers.: „Hinter der Glastür“, 2011)* an,³²³ die vom Schriftsteller selbst entworfen wurden, gehe aber darüber hinaus und lasse die bisherigen Ergebnisse in einem neuen Licht erscheinen.³²⁴

3.1 Asai Chū 浅井忠 (1856–1907)³²⁵

Asai Chū wird am 22. Juli 1856 (Ansei 3, 6. Monat, 21. Tag)³²⁶ in Edo, dem heutigen Tōkyō, als erster Sohn in eine mittelständige Samuraifamilie geboren. Nach dem Tod seines Großvaters und Vaters im Jahr 1863 wird Chū bereits im Kindesalter zum offiziellen Familienoberhaupt; die Familie entflieht nicht zuletzt aufgrund dieser Situation der sich im Umbruch befindlichen Großstadt. Er durchläuft eine zu dieser Zeit klassische Erziehung und Ausbildung, die ebenso Kalligrafie wie Malerei umfasst. Mit 16 Jahren kehrt er zum Studium nach Tōkyō zurück, wo er 1873 unter anderem bei Mitsukuri Shūhei 箕作秋坪 (1826–1886) Englischunterricht nimmt. 1876 tritt er in die Malschule Shōgidō 彰技堂 ein, die von Kunisawa Shinkurō 国沢新九郎 (1848–1877),³²⁷ einem in England unter John Edgar Williams (um 1821–1891) ausgebildeten Maler im westlichen Stil, geleitet wird. Im Jahr 1876 beginnt Asai Chū sein Studium an der neu eröffneten Kōbu bijutsu gakkō 工部美術学校, der Technischen Kunstschule,³²⁸ die nur bis 1883

323 Vgl. Kapitel 2.5 dieser Arbeit.

324 Keinesfalls sind die Abrisse der Künstler als vollständige Lebensläufe oder Werkverzeichnisse zu lesen, vielmehr möchte ich schlaglichtartig künstlerisch prägende Momente aufzeigen. Anzumerken ist auch, dass die Namensnennung zwischen Nachnamen und selbstgewähltem Künstlernamen variiert und nicht zwingend dem bürgerlichen Konzept von ‚Nachname, Vorname‘ folgt.

325 Vgl. Abe 1985, 28–30, Ishida 2014^{2015a}, 254–257 [NSSJJ], Hamamatsu-shi bijutsukan/Hiroshima-kenritsu bijutsukan 1990, 138–140, Chiba-kenritsu bijutsukan/Horinouchi shuppan 2024, 223–232 sowie Frank 2021 [AKL], wobei dieser Artikel im Detailvergleich sehr fehlerbehaftet zu sein scheint, zum Beispiel ist eine gemeinsame Reise Chūs und Fontanesis aufgeführt, die so nicht belegbar ist; Asai Chū verwendet Künstlernamen wie Mokugo 黙語 und Mokugyo 木魚, wobei sich diese im Vergleich zu anderen Künstlernamen nicht in der post mortem erschienenen Literatur durchgesetzt haben. Vgl. weiterführend die im Besitz des Kunstmuseums der Präfektur Chiba befindlichen Tagebücher, CAA <https://asaidiary.chibi-archive.jp>, 3. Dezember 2025.

326 Im Jahr 1872 wird eine Kalenderreform zum Julianischen Kalender (Beginn zum 1. Januar 1873) sowie 1898 eine Reform zum Gregorianischen Kalender umgesetzt; zuvor war ein System der lunisolaren Kalenderberechnung mit Bezug zu den chinesischen Kalendern und eigenen Berechnungen in Gebrauch, vgl. Zöllner 2003, 7–11.

327 Auch Kōka 4, 22. Dezember [1847], vgl. dazu die vorangegangene Fußnote 326 dieser Arbeit zur lunisolaren Kalenderberechnung.

328 Als Teil der Kōbushō kōgakuryō 工部省工学校, der Schule für Ingenieurwissenschaft (1871–1877), gegründet, unterstand sie dem Ministerium für Technologie, Kōbushō, das von 1870 bis 1885 Bestand hatte; infolgedessen lag die Intention der Ausbildung in diesen Bereichen zunächst verstärkt auf dem Technologie- und Techniktransfer, vgl. Marra 2011²⁰¹², 205; die Schule für Ingenieurwissenschaft wurde 1877 in Technische Hochschule Kōbu daigakkō 工部大学校 umbenannt und 1886 an die Fakultät der Ingenieurwissenschaften der Kaiserlichen Universität Tōkyō angegliedert. An dieser lehrte von 1877 bis 1890 der Architekt Josiah Conder (1852–1920), der einerseits prägend für die Ausbildung japanischer Architekten war und andererseits einen eigenen eklektizistischen Formenschatz in repräsentativen öffentlichen und privaten Gebäuden vertrat, so zum Beispiel beim Museumsbau, dem ursprünglichen Honkan im Ueno Park (1881 fertiggestellt), vgl. weiterführend Tseng 2008 und Watanabe 2006. Damit kommt man dem Zeitgeist und der Notwendigkeit einer technischen Ausbildung nach; in Europa lässt sich ein ähnlicher Prozess durch Gründungen, Eingliederungen sowie architektonische (Neu-)Bauten erkennen: Noch im 18. Jahrhundert wird in Paris die École Centrale des Travaux Publics (1794),

bestehen sollte. Sie gilt in Japan als erste offizielle Ausbildungsinstitution für westliche Kunst mit entsprechend ausgerichteten Lehrplänen und Dozenten in der Meiji-Zeit. Unter den Lehrenden befinden sich die aus Italien stammenden Künstler Giovanni Vincenzo Cappelletti (1843–1887), ein für Geometrie und Perspektive zuständiger Architekt, Vincenzo Ragusa (1841–1927), der von 1876 bis 1882 Modellierung und Plastik lehrt, sowie Antonio Fontanesi (1818–1882), der zwischen 1876 und 1878 zuständig für Zeichnung und Malerei ist. Unter den Studierenden befinden sich neben Asai Chū Yamamoto Hōsui 山本芳翠 (1850–1906), Goseda Yoshimatsu 五姓田義松 (1855–1915)³²⁹ und Koyama Shōtarō 小山正太郎 (1857–1916). Infolge des Ausscheidens Fontanesis aus der Kunstschule verlassen unter anderem auch Koyama und Asai Chū die Institution und gründen im selben Jahr die Jūchikai 十一会 („Vereinigung der 11“), eine Künstlervereinigung für westliche Kunst. Ebenso ist Chū 1889 Gründungsmitglied der Meiji bijutsukai 明治美術会 („Gesellschaft für Meiji-Kunst“),³³⁰ der ersten Gesellschaft für Künstler im westlichen Stil, bei deren erster Ausstellung er im selben Jahr noch unter anderem das heute als wichtiges Kulturgut geltende Werk *Shunpo* 春畝 („Frühlingsacker“, vgl. (49) Abbildung #3.1 [1]) zur Schau stellt. Um 1892, auf Vorstellung des

seit 1795 École Polytechnique, gegründet. Es folgen unter anderem Schulen in Prag (1806) und Wien (1815) sowie in Karlsruhe (1825/1832). In München öffnet 1827 eine polytechnische Centralschule ihre Pforten, die jedoch 1833 wieder aufgelöst und als Technische Hochschule an die Münchner Universität angegliedert wird. Mit der Eröffnung der Polytechnischen Schule in München 1868 (1877 unter dem Namen Technische Hochschule, seit 1970 Technische Universität München) unter Ludwig II. wird eine polytechnische Schule institutionell mit Repräsentationsbau eingerichtet. Dem in den Jahren 1864 bis 1868 errichteten Bau gehen prominente Neubauten polytechnischer Schulen in Stuttgart (1840, Neubau 1860–1864 durch Josef Egle [1818–1899]), Karlsruhe (1832, Neubau abgeschlossen 1836 durch Heinrich Hübsch [1795–1863]) und in Zürich (1855, Neubau 1858–1864 durch Gottfried Semper [1803–1879]) voran, vgl. unveröffentlichtes Skript, Schumacher[-Shoji] 2018, 226–229.

329 Beide stellten bereits im Salon 1881 in Frankreich aus und wurden rezensiert. Karl-Joris Huysmans (1848–1907) *Kunstkritik in L'art moderne* (1883) fasst dabei das folgende Urteil über Goseda: „Imaginez des souvenirs du Japon, traduits dans la langue de nos écoles. M. Yochimathi Gocéda est perdu; son œil est obliéré, sa main inconsciente. Je n'ose le supplier de retourner dans son pays et d'étudier la nature et l'œuvre de ses maîtres, car je sais combien est indélébile la pratique apprise dans nos classes. Ah! le malheureux qui est venu en France pour perdre son talent, s'il en avait, et pour n'en acquérir aucun semblant s'il n'en avait point!“, Huysmans 1883⁹⁰², 233f.

330 Die Gesellschaft verliert in den darauffolgenden Jahren einige Mitglieder an die Hakubakai; 1902 formiert sich die einen reformistischen Ansatz vertretende Taiheiyō gakai 太平洋画会 („Pazifische Kunstgesellschaft“); Kuroda Seiki wird als Mitbegründer der konkurrierenden Hakubakai als Stilist der *shinpa* 新派 („neue Schule“) und auch der *gaikōha* 外光派 („Freilichtschule“) oder *murasakiha* 紫派 („Violette Schule“) verstanden, Chū zählt hingegen als Vertreter der *kyūha* 旧派 („alte Schule“) oder *yaniha* 脂派 („Braune Schule“); beide hatten Professuren für westliche Kunst in der Ölmalerei inne; im Bereich Design lässt sich eine ähnliche Zeitkritik ablesen. Komiya Toyotaka 小宮豊隆 (1884–1966) schreibt im Jahr 1914: „Mokugo's designs are highly artistic, and his superb taste is evident in every aspect of them; the whole is wrapped up so tidily. I cannot, however, regard his design work as fully accomplished art. For instance, as in the art created by Korin, the designs in Mokugo Zuanshu (Collection of Mokugo's designs) cannot be regarded as outstanding, for they are not pioneering in style. Mokugo's style can never be called new. Rather, he revisited the old, extracted what was good, and put it together. The result has, therefore, a gentle feel but lacks the boldness, directness, and freedom that are necessary in a new style. At the same time, to Mokugo, 'design' does not connect closely to 'self'; and therefore the self as a whole does not overrule the design as a whole. These design works were the result of a certain facile skill, or dilettantism. He is halfhearted in closing in on nature and insufficiently sincere in expressing nature as he had grasped it“, Komiya Toyotaka 1914, übers. v. und zit. n. Imai 2005, 184.

Journalisten und Herausgebers der Zeitung *Nihon* 日本 („Japan“, 1889–1906),³³¹ Kuga Katsunan 陸羯南 (1857–1907), hat Chū erste Kontakte zu Masaoka Shiki 正岡子規 (1867–1902). Dieser tritt 1892 als Mitarbeiter in die Zeitung ein und wird später Herausgeber der ausgegliederten und kurzlebigen *Shō Nippon* 小日本 („Kleines Japan“, hundertdreißig Ausgaben von Februar bis Juli 1894).³³² Wiederum stellt Asai Chū um 1894 Nakamura Fusetsu Masaoka Shiki als Illustrator für ebendiese Zeitung und die Mutterzeitung *Nihon* vor. 1895 nimmt Chū an der vierten Naikoku kangyō hakurankai 内国勧業博覧会 („Nationalen Industrieausstellung“) als Jurymitglied teil und präsentiert dort zugleich sein Werk *Ryojun sengo no sōsaku* 旅順戦後の搜索 („Durchsuchung nach dem Krieg bei Lüshun/Port Arthur“),³³³ das mit dem zweiten Preis ausgezeichnet wird.

Der Künstler bekleidet ab 1898 eine Professur im Bereich der westlichen Kunst und Ölmalerei an der Kunstakademie Tōkyō sowie ab 1902 eine Professur an der Kyōto kōtō kōgei gakkō 京都高等工芸学校, der höheren Kunstgewerbeschule Kyōtos. Infolge eines vom Ministerium finanzierten Auslandsaufenthalts zwischen 1900 und 1902 in Frankreichs Hauptstadt Paris aufgrund seiner Reisen nach Italien (darunter nach Rom, Neapel, Florenz und Venedig), Deutschland und England, bei denen er Austausch mit Kume Keiichirō 久米桂一郎 (1866–1934, ebenfalls zu dieser Zeit Professor an der Kunstakademie Tōkyō), Wada Eisaku 和田英作 (1874–1959) und Nakamura Fusetsu unterhält, sind seine Anwesenheit, Lehrtätigkeit und sein Einfluss in Tōkyō allerdings beschränkt. Während seines Frankreichbesuchs stellt Asai Chū Werke auf der Pariser Weltausstellung 1900 aus. Eine Ausstellung, die Sōseki ebenfalls auf seiner Anreise nach England wahrnimmt. In einem Brief an Masaoka Shiki, der in der Oktoberausgabe von *Hototogisu* ホトトギス 4.1 als *Pari shōsoku* 巴里消息 („Neuigkeiten aus Paris“) erschien,³³⁴ beschreibt Chū das Geschäft Siegfried Bings (1838–1905), führender Art Nouveau-Händler und maßgebliche Figur im Rahmen der Etablierung eines Japonismus,³³⁵ wie folgt:

He (Bing) is a designer and his establishment employs many designers and various types of craftsmen manufacturing metalwork, ceramics, glass, wood carvings and even architecture at his house. Those various workshops are all in one place, with the center of the house used as a display area and works arrayed like a mountain of samples [...]. It is truly an amazing career, in which money can be made enjoyably and I felt that it was amusing

331 1888 zunächst als *Tōkyō denpō* 東京電報 („Tōkyō Telegraf“) herausgegeben.

332 Vgl. weiterführend Keene 2013²⁰¹⁶, 70–94, Saka no ue no kumo myu-jiamu 2010 sowie Kapitel 3.2 dieser Arbeit zu Nakamura Fusetsu.

333 TNM (Inv.-Nr.: A-728) <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/Coo45582>, 3. Dezember 2025; ebenso wurde das Werk 1895 gemeinsam mit elf anderen Werken auf der siebten Ausstellung der Meiji bijutsukai gezeigt.

334 Bereits in der vorhergehenden Ausgabe von *Hototogisu* (3.9, 1900) erschienen von Asai Chū verfasste *Neuigkeiten aus Paris*.

335 Vgl. zur Etablierung des Japonismus auch Kapitel 2 dieser Arbeit, insbesondere 2.1, Fußnote 105.

and delightful. We would say that his work is all part of one system, a system with lines stretching on and on and around and around. Although it has a bit of affectation, at any rate this new method surprises people and is welcomed by the modern world today.³³⁶

In diesem Zitat werden die Materialvielfalt des Kunsthandwerks und die linienhafte Formgebung hervorgehoben. Beides sind Schlüsselmerkmale des Jugendstils sowie Gründe für dessen Wirkmacht in einer modernen, zeitgenössischen Welt.

Nach seiner Rückkehr und mit Antritt seiner Professur in Kyōto – wo er im Bereich Design,³³⁷ Zeichnen und Kolorierung mit besonderem Fokus auf das Aquarell³³⁸ unterrichtet – gründet er im Jahr 1903 das Shōgoin yōga kenkyūjo 聖護院洋画研究所 („Shōgoin Forschungsinstitut für westliche Malerei“). Diese private Kunstschule wird im Jahr 1905 als Kansai bijutsuin 関西美術院 („Kansai Kunstakademie“) reorganisiert, Asai Chū im Folgejahr deren Direktor. Ishii Hakutei 石井柏亭 (1882–1958), Yasui Sōtarō 安井曾太郎 (1888–1955), Umehara Ryūzaburō 梅原龍三郎 (1888–1986) sowie Tsuda Seifū absolvieren hier als Schüler einen Teil ihrer jeweiligen künstlerischen Ausbildung. Die Verbindungen zu Tsuda Seifū und Sugibayashi Kokō 杉林古香 (1881–1913) sind besonders intensiv.³³⁹

Das Verhältnis zu Sōseki ist wiederum insbesondere geprägt durch Masaoka Shiki und die Zeitschrift *Hototogisu*, für die Asai Chū neben dem bereits erwähnten Brief aus Paris auch Titelbilder und Illustrationen anfertigte. Ein Beispiel ist das Cover der Ausgabe 5.2 von 1901 (vgl. (50) Abbildung #3.1 [2]), das einen Herrn mit Schwert und Hut zu Pferd zeigt, das von einer zweiten männlichen Figur gen linkes Bildende geführt wird. Farblich ist die Umsetzung in gedecktem Braun-Gelb/Schwarz gehalten. Kompositorisch ist die Ausführung durch Segmente getrennt, was an einen Entwurf für eine Kassette oder Vase erinnert. Dieser Eindruck wird speziell durch die oberen geschwungenen Linien gestützt, die in dieser Zusammensetzung an eine antike Szene beziehungsweise Umsetzung denken lassen. Das Design besitzt eine prägnante und starke Linienführung, die durch ein elegantes Schriftbild aufgebrochen wird. Die dargestellte

336 Asai Chū 1900, übers. v. und zit. n. Kida 2005, 178.

337 Vgl. zu Asai Chūs Designentwürfen und Aquarellen vertiefend Ehime-ken bijutsukan 2002, Fujii 2011, Imai 2005 und Sanetaka 2017.

338 Vgl. zur Aquarelltechnik und deren Stellenwert Watanabe 2020b; Watanabe argumentiert zugunsten des Aquarells als ‚drittem Weg‘ neben *yōga* und *nihonga* in der Entwicklung der modernen japanischen Malerei. Die starke Position der japanischen Aquarellbewegung sieht er in drei Aspekten begründet: (1) in der zentralen Rolle Ōshita Tōjirōs 大下藤次郎 (1870–1911) als Gallionsfigur der Bewegung, (2) in *Mizue* みづゑ (1905–1941) als Kunstzeitschrift und wichtigem Publikationsmedium, (3) in der institutionellen Basis, darunter dem unter Ōshita gegründeten Nihon suisai gakkai 日本水彩画会 („Japanische Gesellschaft für Aquarellmalerei“, 1906) und dem anschließend 1906/1907(?) etablierten Suisaiga kenkyūjo 水彩画研究所 („Forschungsinstitut für Aquarellmalerei“). Erstere wird 1913 unter demselben Namen neu gegründet und besteht bis heute. Zudem zeigt Watanabe nicht Frankreich als Hauptresonanzpunkt der Aquarellbewegung auf, sondern Großbritannien – also jenes Land, das auch für Sōseki zum wichtigen Austausch- und Inspirationsort für Kunst- und Buchgestaltung geworden war.

339 Unter anderem durch das Magazin *Shōbijutsu* 小美術 („Kleinkunst“), vgl. Ehime-ken bijutsukan 2002, 123–138.

Szene ist figürlich, durch Attribute und Kleidung in Ostasien verortet. Es handelt sich hier um eine künstlerische Vereinigung von Ost und West.³⁴⁰

In seinem Tagebuch erwähnt Sōseki den Künstler im Zusammenhang mit seinem Aufenthalt in Paris in einem Eintrag am 22. sowie vier Tage später am 26. Oktober 1900. Sōseki schreibt an diesem Tag: „Morgens Herrn Asai Chū besuchen, sodann mit beiden – Haga/Fujishiro – denselben Spaziergang machen, es regnet, heimkehren, Herr Higuchi kommt.“³⁴¹

1902 treffen sich Asai Chū und Sōseki erneut in London.³⁴² Wenngleich zwischen ihnen keine Korrespondenz seitens Sōsekis erhalten ist, erwähnt der Schriftsteller Asai Chū in insgesamt sechs Briefen und Bildpostkarten an andere Adressaten. Dies geschieht in der Korrespondenz des Jahres 1905 beispielsweise zweimal, jeweils lobend für eine Titelillustration in *Hototogisu* – und zwar am Sonntag, den 12. Februar 1905, gegenüber Hashiguchi Goyō, der in derselben Ausgabe Illustrationen zu *Wagahai wa neko de aru* 吾輩ハ猫デアル (1905–1906; dt. Übers.: „Ich der Kater“, 1996)* gestaltet hat, und am darauffolgenden Tag gegenüber Terada Torahiko 寺田寅彦 (1878–1935).³⁴³

Nachdem Sōseki sich gegen eine weitere Zusammenarbeit mit Nakamura Fusetsu entschieden hat, entwirft Asai Chū insgesamt sechs textbegleitende Illustrationen für die folgenden beiden Bände von *Wagahai wa neko de aru*; es sind jeweils drei Blätter für Band 2 im Jahr 1906 und für Band 3 1907 (vgl. (51–53) Abbildung #3.1 [3], [4], [5]). Nakamura Fusetsu gestaltete zuvor sechs textbegleitende Illustrationen für das Erstlingswerk im Buchformat *Wagahai wa neko de aru* (1905) und sieben für den Sammelband *Yōkyoshū* (1906). Die Einbandgestaltung und weitere künstlerische Ausführungen sind weiterhin von Hashiguchi Goyō verantwortet. Die eigenständige Einbandgestaltung von Asai Chū ist im Vergleich zu anderen, im Folgenden vorgestellten Künstlern als eher gering einzuschätzen. Kawaji Mototaka beziffert Chūs Gestaltung in diesem Bereich auf insgesamt vier Werke, darunter Takyasu Gekkōs 高安月郊 (1869–1944) *Nezamegusa* 寝覚草 („Kräuter zum Erwachen“, 1906) und post mortem Ueda Bins 上田敏 (1874–1916) *Uzumaki* うづまき/渦巻 („Strudel“, 1910).³⁴⁴

340 Weitere Umsetzungen ähnlicher Art finden sich unter anderem für Objektentwürfe, vgl. Ehime-ken bijutsukan 2002, 47.

341 „Asa Asai Chū shi wo otonau sore yori Haga [Yaichi 芳賀矢一 (1867–1927)] Fujishiro [Teisuke 藤代禎助/輔 (1868–1927)] nishi to onajiku sanpo su ame fu tsute kaeru Higuchi [Higuchi Kanjiro 樋口勘次郎 (1872–1917)] shi kuru 朝浅井忠氏ヲ訪フヨリ芳賀藤代二氏ト同ジク散歩ス雨ヲ衝テ還ル樋口氏来ル“, TSZ Band 19 2018, 26.

342 Anekdotisch schreibt Sōseki am 9. Januar 1909 in einem kurzen Beitrag mit dem Titel „Bunshi to sake, tabako 文士と酒、煙草 („Schriftsteller und Sake wie Tabak“)“ in *Kokumin shinbun* hierzu: „Itsuka Rondon ni iru jibun, Asai Chū-san to issho ni, to aru ryōriya de, tada birū ippai dake nonda no desu ga, taihen makka natte, kao ga hotette machinaka wo aruku koto ga dekizu, zuibun, komarimashita 何日か倫敦に居る時分、浅井忠さんと一処に、とある料理屋で、タツタビール一杯丈飲んだのですが、大変真赤なつて、顔がホテつて街中を歩くことが出来ず、随分、困りました (Irgendwann als ich in London war, habe ich mit Herrn Asai Chū gemeinsam in diesem Restaurant lediglich ein Bier getrunken; aber ich habe ziemlich gelitten, da mein Gesicht heiß und ungemain rot wurde, und nicht in der Stadt laufen konnte)“, zit. n. TSZ Band 25 2018, 356.

343 Vgl. TSZ Band 22 2019, 384f. [420] und 386 [422].

344 Vgl. Kawaji 2007, 36 und Kawaji 2018, 33.

Auch scheint Asai Chūs Schaffen über seinen Tod im Jahr 1907 hinaus als Inspirationsquelle für Sōseki gedient zu haben. Eine Bezugnahme ist sicherlich die Figur Fukami-san 深見さん in *Sanshirō* (1908),³⁴⁵ dessen Aquarelle im Gespräch zwischen dem Maler Haraguchi Gahaku 原口画伯³⁴⁶ und Mineko thematisiert werden: „Aber Sie dürfen Herrn Fukamis Aquarelle nicht wie normale Aquarelle betrachten! Sein Stil ist ihm allein zu eigen. Die Aquarelle sind aber ganz interessant, wenn man sie nicht als Abbildungen der Wirklichkeit betrachtet, sondern versucht, Fukamis Subtilität zu sehen!“³⁴⁷ Zugleich werden die Kunstwerke von Protagonisten des Romans *Sanshirō* als „zurückhaltend“ und „freizügig“ beschrieben, sogar ein Bild von Venedig ist dabei.³⁴⁸ Ebenso wird der Künstler in Sōsekis Roman *Sore kara* それから („Und dann“, 1909) namentlich erwähnt.³⁴⁹

Oft wird Asai Chūs Schaffen als verflochten und aus verschiedenen Inspirationsquellen gespeist gewertet: „Asai Chū, who was championing the combination of the Art Nouveau style popular in Europe and America, with Japanese subject matter.“³⁵⁰ Ein repräsentatives Beispiel für die künstlerische Form der Umsetzung Chūs sind seine Darstellungen des Hahns, der ein beliebtes Motiv der Zeit ist. 1908, ein Jahr nach dem Tod des Künstlers, wird in *Bijutsu gahō* 美術画報 23.7 ein Designentwurf (vgl. (54) Abbildung #3.1 [6]) mit Hahn und Henne im Feld umgeben von Löwenzahn publiziert. Er entstand um 1906 und besticht durch seine kantige Linienführung, die sich gegen die zweigeteilte – glatt und punktierte – Oberfläche des Gesamtraums behauptet. Ein weiteres von Asai Chū designtes Objekt ist die *Toriawase maki-e suzuribako* 鶏合蒔絵硯箱 („Hahnenkampf maki-e Reibsteinschatulle“) (vgl. (55) Abbildung #3.1 [7]), die von Sugibayashi Kokō hergestellt wurde. Die Lackarbeit aus dem Jahr 1906 zeigt auf dem Deckel einen Hahnenkampf (Hintergrund) sowie eine Person und ein Korbmuster (Vordergrund). Die Komposition spielt mit Fläche und Materialität (glatt und gebrochen), einer reduzierten Farbgebung und einem Dialog von geschwungener Linie und eckigem Muster. In diesem Entwurf vereinen sich Art Nouveau-Elemente mit klassischer Technik und Bildarrangement. Als ein Vorbild für den Hahnenkampf wird Jean-Léon Gérôme (1824–1904) *Jeunes Grecs faisant battre des coqs dit aussi un combat de coqs* (vgl. (56) Abbildung #3.1 [8]) in der Forschung angeführt.³⁵¹ Das Ölgemälde vom Schüler Paul Delaroches (1797–1856) aus dem Jahr 1846, das erfolgreich im französi-

345 Vgl. TSZ Band 5 2017, 688f., Fußnote zu 502/10.

346 Zuvor auch als Harada 原田; Furuta argumentiert überzeugend unter anderem auf Basis von Wolkenstudien zugunsten von Kuroda Seiki als Vorbild für den im Roman porträtierten Maler Haraguchi, vgl. Furuta 2014, 84–86; hingegen wird das Atelier Haraguchis und dessen Atmosphäre von Komiya Toyotaka 小宮豊隆 (1884–1966) mit Hashiguchi Goyōs Werkstatt in Verbindung gebracht, vgl. TSZ Band 5 2017, 9 [Beiblatt].

347 Natsume 1908²⁰⁰⁹, 177, übers. v. Langemann.

348 Natsume 1908²⁰⁰⁹, 177f., übers. v. Langemann.

349 Vgl. TSZ Band 6 2017, 189.

350 Johnson 2020, 179.

351 Vgl. Inaga 2023, 87.

schen Salon von 1847 ausgestellt wurde, befand sich während Asai Chūs Aufenthalt in Paris, nämlich im Musée du Luxembourg, und war folglich für diesen zugänglich.³⁵²

Insgesamt wandelt Asai Chū künstlerische Themen zugunsten von Zweck und Ästhetik ab, führt unterschiedliche Traditionen und Motive zusammen und arbeitet gattungsübergreifend. Dadurch und durch sein einflussreiches Netzwerk avanciert er zum Vorreiter und zur Lehrfigur des modernen (Produkt-)Designs.³⁵³

3.2 Nakamura Fusetsu 中村不折 (1866–1943)³⁵⁴

Nakamura Fusetsu wird am 19. August 1866 (Keiō 2, 7. Monat, 10. Tag)³⁵⁵ in Edo, das 1868 in Tōkyō umbenannt werden wird, als Nakamura Sakutarō 中村鉦太郎 geboren. Eine rechtliche Namensänderung zu Fusetsu veranlasst er im Jahr 1928. Am 6. Juni 1943 stirbt Nakamura Fusetsu im Alter von 77 Jahren.

Makabe Unkyō 真壁雲卿 (1844–?) unterrichtet ihn zunächst um 1877(?) / 1884 in der Malerei im Stil der Südschule, *nanshūga* oder auch *nanga* genannt.³⁵⁶ Ab 1884 erhält er ebenso Unterricht in den chinesischen Klassikern unter Kitahara Antei 北原安定 (?–?) sowie in Kalligrafie unter Shiratori Setsuan/Shoan 白鳥拙庵 (1821–1893). Zudem übt er sich im Selbststudium mit *sei-yōga* 西洋画 auch *yōga* 洋画, der Malerei im westlichen Stil. Nach einem im Sommer 1887 absolvierten Kurs zu *yōga* unter Kōno Jirō 河野次郎 (1856–1934) folgt im nächsten Jahr ein Studium am Fudōsha 不同舎, einer privaten Malschule von Koyama Shōtarō 小山正太郎 (1857–1916),³⁵⁷ die unter anderem auch Aoki Shigeru 青木繁 (1882–1911), Mitsutani Kunishirō 満谷国四郎 (1874–1936) und Shimomura Izan 下村為山 (1865–1949) besuchten. Alle drei finden in Sōsekis

352 Vgl. MdO (Inv.-Nr.: RF 88) <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/jeunes-grecs-faisant-battre-des-coqs-328>, 3. Dezember 2025.

353 Vgl. Ehime-ken bijutsukan/Sakura-shirtsu bijutsukan 2002 und daran anknüpfend die Ausstellung *Āru nūvō no dendōshi: Asai Chū to kindai dezain* アール・ヌーヴォーの伝道師: 浅井忠と近代デザイン. *Missionary of Art Nouveau, Chu Asai and Japanese Modern Design*, die vom 17. November 2018 bis 17. Februar 2019 im Yamazaki Mazakku bijutsukan in Nagoya gezeigt wurde, vgl. YMB https://www.mazak-art.com/index.cgi?mode=schedule_view&submode=past&s_openyear=2018, 3. Dezember 2025. In diesem Zusammenhang ist auch die Zusammenarbeit mit Sugibayashi Kokō 杉林古香 (1881–1913) relevant.

354 Vgl. Ishida 2014^{2015b}, 257–260 [NSSJJ], Hayashi 2013, 146–162 und Taitō-kuritsu shodō hakubutsukan 2014 sowie Kerp 2021 [AKL] und TBK <https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/8664.html>, 3. Dezember 2025; vgl. für einen Überblick über das Schaffen Fusetsus Taitō-kuritsu shodō hakubutsukan 2013.

355 Vgl. die vorangegangene Bemerkung zum lunisolaren Kalendersystem in Kapitel 3.1, Fußnote 326 dieser Arbeit.

356 Neben *hokushūga* 北宗画, der chinesischen Malerei im nördlichen Stil, die insbesondere Landschaftsmalerei professioneller Akademiemaler umfasst, handelt es sich hierbei um eine der beiden Hauptrichtungen chinesischer Malerei, die vor allem seit der Ming-Dynastie 明朝 (1368–1644) verstärkt aufkam, vgl. NBYJ 1990, 480 und 582.

357 Unter den Lehrenden ist auch Asai Chū ebenso wie Koyama ein Gründungsmitglied der Jūchikai sowie Meiji bijutsukai, vgl. Koyama Shōtarō 1934, zit. n. Hayashi 2013, 147; außerdem trifft Sōseki laut einem Tagebucheintrag vom 11. August 1911 im Rahmen eines Ausflugs unter anderem auf Koyama, vgl. TSZ Band 20 2018, 339. Koyama besucht ebenfalls die Pariser Weltausstellung, pflegt Kontakt mit Asai Chū und scheint 1900 auf der Rückreise nach Japan über London in derselben Unterkunft wie Sōseki untergekommen zu sein, vgl. Itō 2008.

Korrespondenz Erwähnung. Bereits im Jahr 1890 stellt Fusetsu auf der zweiten Ausstellung der erst ein Jahr zuvor gegründeten Meiji bijutsukai drei Aquarelle aus. Nachdem er seinen Fokus auf Ölmalerei verlagert hat, präsentiert er erneut drei Werke auf der fünften Meiji bijutsukai-Ausstellung 1893, darunter *Awaremu beshi jitaku no shasei* 憐れむべし自宅の写生 („Eindruck meiner bemitleidenswerten Wohnung“, 1893) (vgl. (57) Abbildung #3.2 [1]). Dabei handelt es sich um ein dunkles Ölgemälde, das Objekte im Raum vor einem Tisch mit Büchern und Manuskripten zeigt, beleuchtet durch das schwach radierende Licht einer Öllampe. Der Fokus liegt hier neben der Motivik auf der Komposition unter dem Leitmotiv von *shasei*.³⁵⁸ Fusetsu selbst äußert sich in einer autobiografischen Schrift zum Konzept *shasei* und zu zwei ausgestellten Werken:

Dass meine Gemälde erstmalig Anerkennung gewannen, das war, als ich zwei Werke auf der Meiji-Kunstverein-Ausstellung, welche am Ufer des Shinobazu-no-ike [Teich] stattfand, ausgestellt habe. Eins davon ist eine Skizze vom Tōshōgū [Tempel], das ich *Menschliche Unwissenheit, dieser unbeschreiblich schöne Ton* benannte. Das andere ist eine Skizze meines Zimmers und ich benannte es *Eindruck meiner bemitleidenswerten Wohnung*.³⁵⁹

Fusetsu betont in beiden Werken die Flüchtigkeit des Moments und die von ihm hinterlassenen skizzenhaften Eindrücke. Zwar stellt er keine Personen dar, dennoch finden sich motivische Verweise auf ebensolche. Bis ins Jahr 1900 ist Fusetsu regelmäßig auf den Ausstellungen der Meiji bijutsukai vertreten.

Im Jahr 1894 stellt Asai Chū Fusetsu Masaoka Shiki vor. Des Weiteren wird Fusetsu Zeichner und Illustrator für *Nihon* und *Shō Nippon*, in dessen 19. Ausgabe er zum ersten Mal veröffentlicht und in dessen 126. Ausgabe er erstmals den Künstlernamen Fusetsu nutzt. Donald Keene hält dies in seiner Biografie über Shiki fest und betont die korrespondierende und (wirtschaftlich) wertsteigernde Komponente von Illustrationen für Magazin- und Zeitungsartikel zu dieser Zeit, insbesondere um die Leserschaft anzusprechen und zu binden:

³⁵⁸ Es handelt sich um ein Leitmotiv, das nicht nur die bildenden Künste umfasst, sondern auch einen neuen Stil in Lyrik und Epik begründet. Einer der wichtigsten Akteure dieser Zeit in der Dichtung ist Masaoka Shiki.

³⁵⁹ „Watashi no kaiga ga, hajimete yo ni mitomerareta no wa, Shinobazu-no-ike hotori de moyōsareta Meiji bijutsukai tenrankai ni shuppin shita niten de, sono hitotsu wa, *Tōshōgū no shasei* de, sore ni wa, „Ningenfuchi, kore myōon, to daishi, mō hitotsu wa, jibun no heya no shasei de, „Awaremu beshi jitaku no shasei, to das-hita 私の絵画が、始めて世に認められたのは、不忍池畔で催された明治美術会展覧会に出品した二点で、その一つは、東照宮の写生で、それには、人間不知、此妙音、と題し、もう一つは、自分の部屋の写生で、哀れむべし自宅の写生、と題した“, Taitō-kuritsu shodō hakubutsukan 2014, 54; das darüber hinaus genannte Werk *Tōshōgū no shasei*, auch als *Ningenfuchi, kore myōon* 人間不知、此妙音 und *Ningen fuchi kono kōon* 人間不知比高音 („Menschliche Unwissenheit, dieser unbeschreiblich schöne Ton“) bekannt, wurde bei einem Brand zerstört.

In the spring of 1894 Shiki met Nakamura Fusetsu (1866–1943), who had applied for a position at the recently founded newspaper *Shō Nippon*. Kuga, planning to have Shiki's articles illustrated (a departure for a Japanese newspaper), had advertised for an artist. He was correct in supposing that illustrations would heighten interest in Shiki's articles. Fusetsu's delightful drawings captivated newspaper readers. Fusetsu is all but forgotten today.³⁶⁰

Diese Einschätzung verweist nicht nur auf eine erfolgreiche Etablierung von Illustrationen nebst Text, sondern auch auf Denkstrukturen der Meiji-Zeit, die neue Formen von Bild-Text-Beziehungen in Printmedien wie Zeitschriften und Zeitungen auszuloten versuchten. Zugleich formuliert Keene damit ein wichtiges Desiderat dieses Phänomens: nämlich das der vergessenen Akteure, allen voran die Person Fusetsu.

Nakamura Fusetsu hat durch seine langjährige und zeitungsübergreifende Tätigkeit als Illustrator in der Meiji- und Taishō-Zeit 大正時代 (1912–1926) zur Etablierung eines neuen Bild-Text-Verhältnisses beigetragen. So arbeitet er an mehreren Serien, die über Jahre hinweg publiziert werden und die er selbst als Zeitungsausschnitt-Faltbuch zusammenfasst. Dies umfasst beispielsweise *Ōyuki gahō* 欧行画報 („Illustrierte Europa Reise“, 1901–1905), veröffentlicht in *Nihon*, in der er architektonische und landschaftliche Ansichten, Alltagssituationen sowie kulturübergreifende Bildsprachen und Motive umsetzt; *Jūnishi chō* 十二支帖 („Faltbuch der zwölf Tierkreiszeichen“, 1906–1921) und *Fusetsu shakei* 不折写景 („Fusetsus Landschaftsskizzen“, 1908–1913/1923), beide ursprünglich in der *Tōkyō Asahi shinbun* 東京朝日新聞 im Rahmen einer Anstellung in den Jahren 1906 bis 1923 abgedruckt.³⁶¹

Im Jahr 1895 dient er ebenso wie Shiki als Journalist im Chinesisch-Japanischen Krieg und fertigt Skizzen zu seinen Kriegseindrücke in China und Korea an, wobei er unter anderem über Dalian, Jinzhou und Yingkou zur koreanischen Halbinsel gelangt, um dann via Incheon zurückzureisen. Im Folgejahr, also 1896, wird er Vollzeitangestellter bei der Zeitung *Nihon shinbun* 日本新聞. Nun publiziert er zum ersten Mal Illustrationen in der Literaturzeitschrift *Mesamashigusa* めさまし草 („Kräuter zum Aufwecken“, 1896–1902), die unter der Leitung Mori Ōgais 森鷗外 (1862–1922) herausgegeben wird. Die erste Gestaltung von Büchern mit Einband und Illustration erfolgt 1897 für Shimazaki Tōsons 島崎藤村 (1872–1943) Gedichtanthologie *Wakanashū* 若菜集 („Sammlung junger Kräuter“, 1897). Wenige Jahre später folgt im Jahre 1901 eine weitere Anthologie desselben Autors mit dem Titel *Rakubaishū* 落梅集 („Fallende Pflaumenblüten“, 1901). Kawaji Mototaka erarbeitet insgesamt neun Publikationen, deren Einband und Gestaltung auf Fusetsu zurückzuführen sind.³⁶²

³⁶⁰ Keene 2013²⁰¹⁶, 94f.

³⁶¹ Die frühen Illustrationen sind teilweise auch in der Nähe von Sōsekis Fortsetzungsstücken platziert und suggerieren einen Zusammenhang.

³⁶² Vgl. Kawaji 2007, 220 und Kawaji 2018, 297; Kawaji Mototakas Forschung stützt sich vor allem auf die Einbandgestaltung von Büchern, weshalb textbegleitende Illustrationen oder Magazincover nicht oder nicht immer (wenn sie nämlich von anderen Künstlern stammen) einbezogen sind. Daraus ergibt sich beispielsweise

Die Zusammenarbeit mit Fusetsu beschreibt Shimazaki Tōson in dem Artikel ‚*Haru‘ to ,Ie‘ oyobi sono hoka*『春』と『家』及び其他 („Frühling‘ und ‚Familie‘ und andere“), 1913 veröffentlicht in der *Bijutsu shinpō* 美術新報 12.5 (222)³⁶³, mit den folgenden Worten:

Wenn ich von den älteren Sachen rede, als ich zum ersten Mal *Wakanashū* herausgab, hat sich Fusetsu Nakamura-kun sehr viel Mühe gegeben und für mich gemalt; selbst habe ich auch Anweisungen gegeben, er wollte dabei seine eigenen Ideen einbinden und morgens ging er sogar skizzieren. Es war auch zu einem gewissen Grad so, dass die Cover von Herrn Nakamura durch *Wakanashū* immer berühmter wurden. Herr Nakamura hat auch selbst Illustrationen gemacht. Ich glaube, zu dem Zeitpunkt hat er auch für *Nihon shinbun* Illustrationen gemacht, aber was die Einbandgestaltung angeht, meine allererste Haiku-Sammlung war (für ihn) auch das erste Mal, das war vermutlich auch sein allererstes Cover. [...] Für *Rakubaishū* habe ich Herrn Fusetsu beauftragt, er hat sich ebenfalls viel Mühe gegeben und es war ein Cover mit Pflaumenblüten.³⁶⁴

Shimazaki Tōson charakterisiert die Zusammenarbeit mit Nakamura Fusetsu als sehr eigeninitiativ und engagiert. Die andauernde Verbindung, gar Freundschaft zu

auch, dass Fusetsu nicht im Zusammenhang mit Sōsekis *Wagahai wa neko de aru* oder *Yōkyōshū* erwähnt wird. Zudem scheinen im Allgemeinen Werke mit einfacher Gestaltung von Schriftzügen von Kawaji unbeachtet zu bleiben, sodass im Falle Sōsekis theoretische oder essayistische Veröffentlichungen wie *Bungaku hyōron* (1909) oder *Kirinukijō yori* (1911) nicht in Kawajis Nachschlagewerk aufgeführt werden.

363 Das übergreifende Thema dieser Zeitschriftenausgabe lautet „sotei ni tsuite 装訂に就て (über Einbandgestaltung)“ und enthält neben dem Beitrag von Shimazaki Tōson unter anderem auch Texte von Wada Eisaku (*Betsu ni iken wa nai* 別に意見はない [„Keine besondere Meinung“]), Nakazawa Hiromitsu 中澤弘光 (1874–1964, *Jidai no nioi wo yō suru* 時代の匂を要する [„Der Duft der Zeit ist erforderlich“]), Nagahara Kōtarō 長原孝太郎 (1864–1930, *Tokugawa jidai no sōtei* 徳川時代の装訂 [„Die Einbandgestaltung in der Tokugawa-Zeit“]), Hashimoto Kunisuke 橋本邦助 (1884–1953, *Kantan ni chokusai ni* 簡単に直載に [„Einfach und direkt“]) oder von Hashiguchi Goyō (1881–1921, *Omoidashita kotodomo* 思ひ出した事ども [„Dinge, an die man sich erinnert“]). Dieses breite Autorenspektrum versammelt einige der wohl wichtigsten Künstler und Literaten der Zeit, gleichzeitig werden damit der Einband als künstlerische Fläche und das Buchdesign als Ausdruck von künstlerischem Schaffen gewürdigt. Ebenso wird nachdrücklich eine kunsthistorische Dimension zur Verortung der Einbandgestaltung der Vergangenheit und ein diskursiver Anstoß zur Gegenwart und Zukunft des Buchdesigns gegeben.

364 „Furui tokoro dewa ichiban hajime ‚Wakanashū‘ wo dashita toki wa Nakamura Fusetsu-kun ga, hone wo otte egaita kureta, jibun demo chūmon mo shita ga, Fusetsu-kun no jibun no kangae mo irete, egakō to, asa nanzo shasei ni dekakete kuretari shita. Nakamura-san no sōtei wa ‚Wakanashū‘ de, daibu shirarete kita yōna katachi mo atta. Nakamura-san wa jibun de sōga mo egaita ga, sono jibun ‚Nihon shinbun‘ ni mo egaita itaka tomo omou ga, hon no sōtei wa watashi no sishū no shojosaku ga, hajimetede, Fusetsu-kun mo shojosaku de attarō to omou. [...] ‚Rakubaishū‘ wa, Fusetsu-san ni onegahi shite, yahari hone otte, furui ni ume no hana wo ashiratta, hyōshi deshita 古い所では、一番初め『若菜集』を出した時は中村不折君が、骨を折って描いて呉れた、自分でも注文もしたが、不折君の自分の考えも入れて、描かうと、朝なんぞ寫生に出掛けて呉れたりした。中村さんの装訂は『若菜集』で、大分知られて来た様な形も有った。中村さんは自分で挿畫も描いたが、その時分『日本新聞』にも描いて居たかとも思ふが、本の装訂は私の詩集の處女作が、初めてで、不折君も處女作で有つたらうと思う。[...]『落梅集』は、不折さんにお願ひして、矢張骨折つて、古いに梅の花をあしらつた、表紙でした“, Shimazaki 1913, 14. Shimazaki Tōson arbeitet auch häufig mit Wada Eisaku oder Natori Shunsen zusammen, vgl. hierzu Kapitel 3.5 dieser Arbeit und weiterführend Holca 2018.

Masaoka Shiki³⁶⁵ spielt für Nakamura Fusetsu eine wichtige Rolle.³⁶⁶ So entwirft er Coverillustrationen und Illustrationen für *Hototogisu*, beginnend mit der Ausgabe 2.1 vom Oktober 1898. Außerdem schenkt er Shiki Utensilien für die Anfertigung von Aquarellen. Schlussendlich ist es dieser Kontakt, der dafür sorgt, dass Sōseki Fusetsu um Illustrationen für *Wagahai wa neko de aru* bittet.

1901 bis 1905, also noch vor dieser Zusammenarbeit, tritt Fusetsu seinen Auslandsaufenthalt in Frankreich an, nachdem er bereits auf der Pariser Weltausstellung im Jahr 1900 sein Werk *Momiji mura* 紅葉村 („Dorf der roten (Momiji-)Blätter“, 1900) mit Erfolg gezeigt hatte.³⁶⁷ Zunächst studiert er auf Vorstellung von Wada Eisaku bei Raphaël Collin (1850–1916), anschließend auf Vermittlung von Kanokogi Takeshirō 鹿子木孟郎 (1874–1941) an der L'Académie Julian unter Jean-Paul Laurens (1838–1921). Während seines Aufenthalts unternimmt er mehrere Reisen. So unter anderem eine Kunst- und Museumsreise nach England im Jahr 1904, die er gemeinsam mit dem Bildhauer Ogihara Moriye/Rokuzan 荻原守衛/碌山 (1879–1910) antritt, der zuvor aus Amerika nach Paris kam. Aus dieser Zeit sind allerlei Aktstudien in Kohle sowie Öl erhalten.³⁶⁸

³⁶⁵ Aufgrund Shikis schlechten Gesundheitszustands kann dieser nicht an der Verabschiedung Nakamuras vor dessen Reiseantritt ins Ausland am Hafen teilnehmen, er verfasst jedoch einen Essay, in dem er der Freundschaft zu Fusetsu und der Bewunderung für dessen Kunst Ausdruck verleiht. Um diese Verbindung, Shikis Kunstwertung und Zeitkritik verständlicher zu machen – insbesondere vor dem Hintergrund des prägenden Einflusses Shikis auf Sōseki –, wird nachfolgend ein Ausschnitt der Fortsetzungsepisode *Bokujū itteki* 墨汁一滴 („Ein Tropfen Tusche“, 1901) vom 25. Juni, veröffentlicht in *Nihon*, zitiert: „When I started working for the newspaper I had the greatest difficulty in finding a suitable artist. Some, like the students at the art schools of the time, were not what we needed. In fact, apart from the ukiyoe painters, there were hardly any artists worthy of the name, good or bad. This was the background of Mr. Asai's introduction of Fusetsu. When I think back to when I first saw Fusetsu, it seems like something in a dream; my opinions and tastes have been changed so often by what I learned from him. The same was true of him: from the day we met his whole life followed a course quite unlike what it had been a day earlier. A seemingly inconsequential meeting was in fact a great turning point for both of us. When I examined the four or five drawings that Fusetsu showed us, they were very small, about two inches long, sketches of famous places like the Kōdōkan in Mito, but the brushwork was strong and quite exceptional. I looked him over. His eyes were roundish, his face rather intimidating, and his clothes sloppier even than those worn by the average student. I knew at once from his face, his clothes, the strength of his brush he was no ordinary painter. I bought the pictures and published them in the newspaper. These were his first pictures to appear in a newspaper“, übers. v. und zit. n. Keene 2013²⁰¹⁶, 95f.; speziell in den darauffolgenden Episoden erörtert Shiki Themen zu Kunst und Fusetsu, vgl. Masaoka 1901, o. S. [48–52], NDL (Signatur: WB12-39) <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2532407>, 3. Dezember 2025.

³⁶⁶ So ist neben einer undatierten Bleistiftzeichnung von Fusetsu auch eine Zeitungsillustration aus der *Tōkyō Asahi shinbun* vom 15. Januar 1909 erhalten, die Shiki zeigt, vgl. Taitō-kuritsu shodō hakubutsukan 2013, 104 und 114; weiterführend auch das Porträt Shikis (1951) von Noda Kyūho 野田九浦 (1879–1971), vgl. Kapitel 3.7 dieser Arbeit.

³⁶⁷ Vgl. weiterführend und für eine Abbildung des Werks den Artikel des Kunstjournalisten und Hakubakai-Mitglieds Sakai Saisui 坂井犀水 (1871–1940) in *Bijutsu shinpō* 美術新報 10.12 (205) 1911, Sakai 1911. Ebenso nimmt Fusetsu im Jahr 1900 an der Abschiedsfeier für die Abreise von Asai Chū nach Frankreich im Shiki-an 子規庵, Masaoka Shikis Wohnhaus, teil. Fusetsu und Chū stellen beide auf der Weltausstellung in Paris aus, der Letztgenannte besucht sie (wie Sōseki) persönlich.

³⁶⁸ Vgl. Taitō-kuritsu shodō hakubutsukan 2013, 44–59.

Nach seiner Rückkehr im Jahr 1905 tritt Fusetsu in die Taihei-yō gakai 太平洋画会 („Pazifische Kunstgesellschaft“) ein, er wird zum 7. August desselben Jahres von Sōseki für Illustrationen per Brief angefragt:

Nun, ich möchte demnächst meine Texte, die in *Hototogisu* erschienen sind, über Ōkura shoten herausgeben. Bei dieser Gelegenheit besteht die Notwendigkeit, die Texte mit Illustrationen zu versehen. Sowohl ich als auch der Verlag hat den Wunsch, Sie damit zu beauftragen. Uns ist bewusst, dass Sie sehr beschäftigt sind und dass wir Sie dadurch stören würden. Dennoch bitte nehmen Sie unseren Auftrag an. Angesichts der Tatsache, dass der Verlag beabsichtigt, den Einband ziemlich schön zu gestalten und etwas Künstlerisches zu kreieren, wäre ich sehr dankbar, wenn Sie mit Ihrem Pinsel etwas geschmackvoll Humoristisches malen könnten.³⁶⁹

In seinem Brief formuliert Sōseki die Notwendigkeit für Illustrationen, aber auch den Wunsch, Fusetsu als Künstler zu gewinnen. Die Art der angefragten Bilder wird als geschmackvoll-humoristisch benannt und steht damit im Bezug zu den *haiga*. Ebenso geht aus dem Brief hervor, dass eine ästhetische wie künstlerische Buchgestaltung angestrebt wird. Nakamura Fusetsu setzt daraufhin sechs begleitende Illustrationen für *Wagahai wa neko de aru* (vgl. (58–59) Abbildung #3.2 [2]–[3]) und sieben ebenso textbegleitende Bebilderungen für den Sammelband *Yōkyoshū*,³⁷⁰ jeweils in Zusammenarbeit mit dem für das Buchdesign verantwortlichen Hashiguchi Goyō, um. Danach kommt es zunächst zum Bruch mit Sōseki, obwohl der Autor Fusetsus Werke für *Yōkyoshū* mehrfach in Briefen lobt. Sōseki schreibt jedoch am 11. November 1906 an Goyō: „Was hältst du von Asais Gemälden? Da Fusetsu immer wahnsinnig prahlt, ist es mir unangenehm geworden, ihn in letzter Zeit um Bilder zu bitten.“³⁷¹ Damit endet jegliche weitere künstlerische Kollaboration zwischen den beiden. Ersatzweise enthalten die Folgebände von *Wagahai wa neko de aru* nur textbegleitende Illustrationen von Asai Chū. Dennoch sind insgesamt zehn an Fusetsu gerichtete Briefe bis zu Sōsekis Todesjahr 1916 erhalten, daneben insgesamt 16 Erwähnungen in Schreiben an andere Adressaten.

369 „Sate konkai Hototogisu shosai no sekkō wo Ōkura shoten de shuppan itashi taku to mōsu ni tsuite wa sono uchi ni sashi-e wo ireru hitsuyō kore ari kore wo taikai ni negai takikoto shōsei mo shoshi mo ichiyō ni kibō ni tsuki gotabōchū hanahada gomeiwaku to wa zonji sōrō e domo ohikiuke kudasaremajiku ya jitsu wa seihon mo kanari utsukushiku itashi bijutsuteki no mono wo tsukuru shoten no kō ni tuki kimi no fude de gachi kokkeiteki no mono wo kaite kudasareba kōjin to zonji sōrō 偸今回ホト、ギス所載の拙稿を大倉書店で出版致し度と申すについては其内に挿画を入れる必要有之之を大兄に願ひ度事小生も書肆も一様に希望につき御多忙中甚だ御迷惑とは存じ候へども御引受け被下間敷や実は製本も可成美しく致し美術的のものを作る書店の考につき君の筆で雅致滑稽的のものをかいて下されば幸甚と存候“, TSZ Band 22 2019, 421 [477].

370 Vgl. Kapitel 4 dieser Arbeit zur Analyse der einzelnen Illustrationen.

371 „Asai no e wa dō desu ka. Fusetsu wa muyami ni hora wo fuku kara kinrai e wo tanomu no ga iya ni narimashita 浅井の画はどうですか。不折は無暗に法螺を吹くから近来絵をたのものがいやになりました“, TSZ Band 22 2019, 643 [736].

Besonders das Verständnis von Kunst und *shasei*, das sich im Austausch mit Shiki entwickelt hat, übte einen indirekten Einfluss auf Sōseki aus. Den Gedankenverlauf zu diesem Konzept analysiert Keene treffend:

The ideal of *shasei* as found in Shiki's haiku owed much to Nakamura Fusetsu, a mediocre painter who, after studying European paintings, had reached the conclusion that art of any kind must faithfully reflect whatever it portrays. This variety of realism contrasted markedly with the ideals of Japanese painters of the time, who made it their practice to imitate closely the works of their teachers, painting the same 'poetic' landscapes, not feeling any need to discover fresh scenes or viewpoints of their own. The paintings they produced – mountains in the mist, men crossing flimsy bridges over gorges, and so on – were pleasing to the eye but lacked both originality and fidelity to any actual landscape. During the discussions between Shiki and Fusetsu that began soon after they met in 1895, Shiki at first defended traditional Japanese painting, preferring its artistry to European realism; but Fusetsu eventually convinced Shiki that *shasei* was essential not only in painting but in the haiku. Once convinced, Shiki made up his mind that his haiku would treat the experiences of daily life, and he turned his back on cherry blossoms and colored autumn leaves, the hackneyed subjects of Japanese poetry. He would write instead about what he himself had seen or felt, regardless of whether or not it was conventionally beautiful.³⁷²

Keene arbeitet hier gleichzeitig heraus, dass erst durch diesen diskursiv intellektuellen Austausch zwischen Literaten und Künstler Shikis Modernisierungsbestrebungen vorangetrieben werden konnten. Dieses Metatext-Bild-Verhältnis ist ebenso Indikator für Sōsekis Austausch mit Künstlern und Freunden, der sich über Hashiguchi Mitsugu 橋口貢 (1872–1934), Goyō und Terada intensivieren und im Kontakt mit Tsuda Seifū seinen Höhepunkt finden sollte. In einem Vorwort Sōsekis für Fusetsus Publikation *Fusetsu haiga* 不折俳画 („Fusetsus Haiku-Bilder [haiga]“, 1910, 2 Bände)³⁷³ erörtert er unter anderem die Unterschiede zwischen *haiga* 俳画 („Haiku-Bilder“), Karikaturen („*karikachiyua* カリカチュア“) und der westlichen Skizze oder dem Sketch („*seiyō no suketsuchi* 西洋のスケッチ“). Er führt Vergleichsparameter wie ‚grotesk‘ („*gurotesku* グロテスク“) ein, um das Potenzial für (Miss-)Verständnisse aufzuzeigen.³⁷⁴ Neben den inhaltlichen Ausführungen ist die visuelle Umsetzung zu beachten: Das Vorwort Sōsekis ist als Nachdruck seiner handschriftlichen Ausarbeitung auf dem von Hashiguchi Goyō entworfenen *Sōseki sanbō*-Papiermusterbogen in leicht rot-brauner Farbe umgesetzt (vgl. (60) Abbildung #3.2 [4]).³⁷⁵ Dadurch werden der Handschrift und der

372 Keene 2013²⁰¹⁶, 2f.

373 Vgl. Fusetsu 1910, darüber hinaus NDL (Signatur: 213-487) <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/851566>, 3. Dezember 2025. Hier ist jedoch das Vorwort nicht mehr erhalten.

374 Vgl. Natsume 1910 und TSZ Band 16 2019, 320–322.

375 Vgl. weiterführend TSZ Band 16 2019, 828f.

Textproduktion selbst, also dem Prozess inklusive seiner Korrektur und Fehler sowie dem Papierdesign, ausdrücklich ästhetischer und künstlerischer Wert zugesprochen.

Die Rivalität der beiden Künstlergesellschaften für westliche Kunst – der Haku-bakai und der Taiheiyō gakai – spitzt sich 1907 weiter zu. Zwei Mitglieder wechseln zur letztgenannten Vereinigung. Zudem entstehen auf der Tōkyō kanyō hakurankai 東京勸業博覧会, der Industrieausstellung Tōkyōs, öffentliche Streitigkeiten infolge der Preisvergabe. Fusetsu belegt zwar mit seinem ausgestellten Werk *Kenkoku sōgyō* 建国勲業 („Staatsgründung“, 1907)³⁷⁶ den ersten Platz, gibt den Preis jedoch aufgrund der Vorfälle zurück. Im selben Jahr wird er zum Preisrichter bei der ersten Bunten 文展, einer Kunstaussstellung des Kultusministeriums, ernannt. Es handelt sich um ein Format, bei dem er nicht nur bei den Ausstellungen der Taiheiyō gakai selbst regelmäßig mit eigenen Werken, sondern auch als Preisrichter vertreten ist. Daneben übt Nakamura Fusetsu diverse Lehrtätigkeiten aus. Im Laufe seines Lebens sollte er auch bei weiteren Ausstellungsformaten wie Teiten 帝展 (ab 1919) oder Shinbunten 新文展 (ab 1937) als ausstellender Künstler sowie Preisrichter zugegen sein. Sein künstlerisches Motivrepertoire speist sich nicht allein aus den bereits erwähnten Landschafts- und Aktdarstellungen, sondern bedient sich immer wieder an Thematiken der chinesischen und japanischen Geschichte. Sōseki schreibt 1909 kritisch über Fusetsus Ölgemälde *Myōgisān* 妙義山 („Myōgi-Berg“), das auf der dritten Bunten ausgestellt und in *Bijutsu gahō* 美術画報 26.8 sowie als Bildpostkarte (vgl. (61) Abbildung #3.2 [5]) veröffentlicht wurde, an Terada:

Es gibt auch eine Ausstellung des Kultusministeriums. Kürzlich habe ich mir diese angeschaut und ja, die Japaner werden langsam geschickt. Es ist eine vielversprechende Zukunft. Fusetsu hat wie immer einen nackten alten Mann gemalt. Schrecklich, er trägt ein Lendentuch aus Tigerfell. Aber die Farbe der Haut ist außergewöhnlich gut. Der Hintergrund ist etwas, was an die Grenze der Ungeschicktheit reicht.³⁷⁷

Die männliche, mit Lendenschurz bekleidete Figur dominiert den Bildraum. Unterstützt wird dieses Hervortreten durch den flachen Hintergrund, der, ohne Tiefe zu erzeugen, als Felsformation mit wenigen Einzelheiten hinter die Gestalt gesetzt ist. Das Gemälde erfährt von Sōseki bis auf den Farbton der Haut keine positive Bewertung. Fast resignierend nimmt er zur Kenntnis, dass es sich wieder um eine Aktdarstellung eines älteren Mannes handelt. Weder die figürliche Motivik noch der Hintergrund

³⁷⁶ Das Ölgemälde fällt dem Kansai-Erdbeben von 1923 zum Opfer.

³⁷⁷ „Monbushō no tenraikai mo aru. Kono aida mi ni itta ga, nihonjin mo dandan umaku narune. Zentoyūbō da. Fusetsu wa aikawarazu jijii no hadaka wo kaita. Tora no kawa no fundoshi wo shite iru kara erai. Shikashi niku no iro wa hanahada yokatta. Haikei wa setsuaku kiwamaru mono da 文部省の展覧会もある。此間見に行つたが、日本人も段々旨くなるね。前途有望だ。不折は不相変ゾイの裸をかいた。虎の皮の犢鼻褌をしてゐるからえらい。然し肉の色は甚だ可かつた。背景は拙悪極まるものだ“, TSZ Band 23 2019, 316 [1297], Brief vom 28. November 1909 an Terada Torahiko, der zu dieser Zeit in Deutschland wohnt.

können ihn überzeugen. Dieses Urteil steht ganz entgegen der anfänglich positiven Einschätzung der *haiga*-Illustrationen Fusetsus.

In einem Fortsetzungsbeitrag mit zwölf Folgen, die allesamt die Autorenangabe Sōsekis und den Titel *Bunten to geijitsu* 文展と芸術 („Bunten und die Kunst“) tragen und die zwischen dem 15. und 28. Oktober 1912 in der *Tōkyō Asahi shinbun*³⁷⁸ erschienen sind, schreibt Sōseki über Fusetsu in Verbindung zu der im selben Monat eröffneten sechsten Bunten:

Und daneben gab es Fusetsu-kuns Riesen [*kyojin no ato* 巨人の跡 („Spuren des Riesen“, um 1912]. Ich möchte Fusetsu-kun sagen, dass dieser Riese kein Riese ist, sondern bloß ein Mann. Ich möchte sagen, es ist ein gewöhnlicher, schmutzig aussehender Mann. Die ausländischen Kinder von Hakutei-kun sind noch mächtiger als dieser japanische Riese, so möchte ich sagen.³⁷⁹

Erneut kritisiert Sōseki Fusetsus Gemälde. Er geht sogar noch weiter und stellt ihm in spöttischer Manier Darstellungen von Ishii Hakutei entgegen. Auch über die Kalligrafie-Gesellschaft Kenpitsukai 健筆会, die Nakamura Fusetsu unter anderem gemeinsam mit Maeda Mokuhō 前田黙鳳 (1853–1918) im Jahr 1908 gegründet hat und die zudem als Ausstellungsveranstalter agiert, kann sich Sōseki gegenüber Terada eines Kommentars nicht enthalten: „Kurz die Gruppe namens Kenpitsukai angeschaut [...]. Fusetsu stellt wie üblich die schwache künstlerische Leistung eines missratenen Jungen zur Schau.“³⁸⁰ Der Schaffung der Kenpitsukai folgt 1912 die Ryūminkai 龍眠会 („Gesellschaft des schlummernden Drachen“), die zwecks Forschung und Förderung einer neuen japanischen Kalligrafie ins Leben gerufen und bei der Fusetsu als Leiter fungiert.

Die Kalligrafie macht neben der Ölmalerei einen wichtigen Teil des künstlerischen Schaffens, Forschens und Vermächtnisses Fusetsus aus. Es folgt im Jahr 1936 die Eröffnung des Shodō hakubutsukan 書道博物館, eines Kalligrafie-Museums in Tōkyō, das im Jahr 1995 in den Besitz des Stadtbezirks Taitō übergegangen ist und das noch heute als Museum fortbesteht. Die Sammlung beherbergt vor allem Objekte, die Fusetsu im Laufe seines Lebens zusammengetragen hat. Neben einem regen Austausch mit Masaoka Shiki ist hier auch eine Korrespondenz mit Mori Ōgai erhalten, dessen Grabstein er nach testamentarischem Wunsch Ōgais kalligrafisch gestaltet. Außerdem ent-

378 Der Beitrag erschien zudem täglich vom 17. bis 28. Oktober 1912 in der *Ōsaka Asahi shinbun*.

379 „Shikamo sono tonari ni wa Fusetsu-kun no kyojin ga itano de aru. Jibun wa Fusetsu-kun ni, kono kyojin wa kyojin ja nai, tada no otoko da to tsugetai. kitanarashii tada no otoko da to tsugetai. kono nihon no kyojin yori, Hakutei-kun no gaikoku no kodomo no hō ga mada idai da to tsugetai しかも其隣りには不折君の巨人がゐたのである。自分は不折君に、比巨人は巨人ぢやない、たゞの男だと告げたい。きたならしい唯の男だと告げたい。この日本の巨人より、柏亭君の外国の子供の方がまだ偉大だと告げたい“, TSZ Band 16 2019, 556 [文展と芸術], urspr. 1912 veröffentlicht.

380 „Kenpitsukai to mōsu mono ichiran [...]. Fusetsu rei ni yotte furyōshōnen no warudassha wo hakki itashi isōrō 健筆会と申すもの一覧 [...]. 不折例によつて不良少年の悪達者を発揮致し居候“, TSZ Band 23 2019, 560 [1713], Brief vom 27. Mai 1912 an Terada Torahiko.

wirft Fusetsu den Grabstein des Malers Nakamura Tsune 中村彝 (1887–1924) und erarbeitet 1922 den Schriftzug der Gesamtausgabe von Ōgais Werken (vgl. (62) Abbildung #3.2 [6]). Letzteres geschieht, gemeinsam mit dem für die Covergestaltung verantwortlichen Maler Nagahara Shisui 長原止水 (1864–1930), auch bekannt unter seinem Geburtsnamen Nagahara Kōtarō 長原孝太郎. All dies muss als Wertschätzung des Schriftstellers Ōgai gegenüber Fusetsus kalligrafischer Kunst angesehen werden.³⁸¹

Zudem sollte der Künstler ab 1919 mehrfach den Posten eines Mitglieds der kaiserlichen Akademie der Künste innehaben und als erster Direktor der 1929 eröffneten Taiheiyō bijutsu gakkō 太平洋美術学校 („Pazifische Kunstschule“) fungieren.

Durch diese vielfältige und aktive Schaffensperiode als ausstellender Künstler sowie durch seine starke, dekadenübergreifende Präsenz in Gremien und Preisgerichten stellt Nakamura Fusetsu eine Künstlerpersönlichkeit dar, die ausgehend von der Meiji-Zeit prägend für die Entwicklung der Kunst in Japan war – und heute fast vollkommen vergessen zu sein scheint.³⁸²

3.3 Hashiguchi Goyō 橋口五葉 (1881–1921)³⁸³

Als Hashiguchi Kiyoshi 橋口清 und dritter Sohn von Hashiguchi Kanemitsu 橋口兼満 (1843–1901) und Yoshi(ko)よし (1852–1905) am 21. Dezember 1881 in Kagoshima geboren. Er verstirbt bereits am 24. Februar 1921 in Tōkyō.³⁸⁴ Seine Geschwister sind der Diplomat Hashiguchi Mitsugu³⁸⁵ und der Ingenieur Hashiguchi Hanjirō 橋口半次郎 (1876–1953), beide Absolventen der Kaiserlichen Universität Tōkyō, sowie Tomi(ko) とみ (1885–?). Hashiguchi Goyō zeigt bereits in früher Kindheit Interesse an Malerei und Kunst, das insbesondere vom Vater Kanemitsu gefördert wird, der selbst eine Vorliebe

³⁸¹ Fusetsus Schriftzüge sind teilweise sogar bis heute in Verwendung, beispielsweise auf Etiketten von Sakelasken, als Schriftzüge für die Nakamuraya 中村屋, eigentlich eine 1901 gegründete Bäckerei, die zum Künstlertreff und Salon avancierte, vgl. Taitō-kuritsu shodō hakubutsukan 2013, 90–92 und Nakamuraya saron bijutsukan 2014, insbesondere 32–37 sowie weiterführend 76–92.

³⁸² Eine adäquate Erforschung zu Nakamura Fusetsu steht allerdings noch aus, so im Speziellen die Untersuchung von Netzwerken und künstlerischen Einflüssen.

³⁸³ Vgl. Shirasaka 2014^{2015b}, 396–399 [NSSJ], Iwakiri 2011b, 184–192, Kagoshima-shiritsu bijutsukan 2014, Kagoshima-shiritsu bijutsukan 2015 und Kagoshima-shiritsu bijutsukan 2016 sowie Papist-Matsuo 2021 [AKL], weiterführend zu Goyō, seinem künstlerischen Schaffen und dessen Interpretation O. A. 1977, Iwakiri 1980, Tōkyō shinbun 1995, Tōkyō shinbun 2011 sowie Unno 1988, 20–45.

³⁸⁴ Goyōs Geburtsjahr wird insbesondere in englischsprachigen Publikationen oft als 1880 angegeben, wobei Iwakiri Shin'ichirō überzeugend für das Jahr 1881 als Geburtsjahr argumentiert, vgl. Iwakiri 2011b, 184. Außerdem liegt eine Datierung auf 1881 auch der hundertdreißigjährigen Jubiläumsausstellung des Kunstmuseums der Stadt Kagoshima zugrunde sowie den Publikationen des den Nachlass besitzenden Museums, den *Bulletin of Kagoshima City Museum of Art*, die sich hauptsächlich mit Goyō oder den Hashiguchi-Brüdern befassen, vgl. Kagoshima-shiritsu bijutsukan 2014, Kagoshima-shiritsu bijutsukan 2015 und Kagoshima-shiritsu bijutsukan 2016.

³⁸⁵ Die Lesung als Mitsugi findet sich, wenn auch weniger häufig, unter anderem in Iwakiri 2011. Ich orientiere mich nicht nur an der quantitativen Nutzung, sondern vor allem am Nachschlagewerk *Biographical Dictionary of Natsume Soseki and His Circle*, indem die Namenslesung als Mitsugu angegeben ist, vgl. Shirasaka 2014^{2015a} [NSSJ].

für Kalligrafie und Malerei hat, vorwiegend für den *shijōha* 四條派 („Shijō-Stil“).³⁸⁶ Im Todesjahr Goyōs wurde dieses Interesse durch den Kunstwissenschaftler Ueno Naoteru 上野直昭 (1882–1973) retrospektiv festgehalten.³⁸⁷

Im Jahr 1899 graduiert Goyō an der normalen Mittelschule der Präfektur Kagoshima³⁸⁸, auf die auch Fujishima Takeshi 藤島武二 (1867–1943), späterer Professor an der Kunstakademie Tōkyō, von 1882 bis 1884 ging. Danach zieht Goyō zu seinem Bruder Mitsugu nach Tōkyō, um zunächst unter Hashimoto Gahō 橋本雅邦 (1835–1908), einem der letzten Maler der Kanōha 狩野派 oder Kanō-Schule,³⁸⁹ zu studieren. Seit deren Eröffnungsjahr 1889 hat Hashimoto eine Stelle als Professor an der Tōkyō bijutsu gakkō im Fachbereich *nihonga*, dem japanischen Malstil, inne. Auf Anraten Kuroda Seikis 黒田清輝 (1866–1924) wechselt er zum Studium der *yōga*, der westlichen Malerei, und lernt am Hakubakai kenkyūjo 白馬会研究所, dem Hakubakai-Institut, um im darauffolgenden Jahr in den Vorbereitungskurs der Kunstakademie Tōkyō³⁹⁰ einzutreten. Seit diesem Zeitpunkt, dem Jahr 1900, arbeitet er unter dem Künstlernamen Goyō. Er wählt ihn in Reminiszenz an eine fünfnadlige Kiefer, an die *Goyō matsu* 五葉松 oder *Pinus parviflora*, die im Familiengarten in Kagoshima steht. 1901 belegt er dann den Hauptkurs für westliche Malerei an der Kunstakademie Tōkyō,³⁹¹ den er 1905 als Jahrgangsbester abschließt.³⁹² Im selben Jahr debütiert Goyō auch als Illustrator und Buchdesigner für Natsume Sōseki und entwirft für dessen Erstlingswerk *Wagahai wa neko de aru* zunächst drei textbegleitende Illustrationen, die 1905 in *Hototogisu* 8.4 erscheinen. Sein Buchdesign der erstveröffentlichten Prachtausgabe mit Schutzumschlag umfasst

386 Vgl. für die japanische Malschule des späten 18. und 19. Jahrhunderts, die nach einem Studio in der gleichnamigen Straße in Kyōto benannt ist und von Matsumura Gekkei/Goshun 松村月溪/呉春 (1752–1811) gegründet wurde, NBYJ 1990, 269.

387 Vgl. Ueno Naoteru 1921, zit. n. Iwakiri 2011b, 184.

388 Kagoshima-kenritsu Kagoshima jinjō chūgaku zōshikan 鹿児島県立鹿児島尋常中学造士館.

389 Sie ist eine der einflussreichsten japanischen Malschulen, die seit ihrer Gründung durch Kanō Masanobu 狩野正信 (1434–1530) unter der Patronage des Shōgunats stand und die als japanische Schule chinesischer Kunst (*kanga* 漢画) begann. Sie tradierte neben *kara-e* 唐絵 („chinesische Malerei und Malerei im chinesischen Stil“) unter anderem auch *yamato-e* やまと絵 („japanische Malerei und Malerei im japanischen Stil“). Die Schule bestand bis in die Meiji-Zeit und entwickelte über die Jahrhunderte vielfältige Ausdrucksformen, zum Beispiel in der Tusche- oder Stellschirmmalerei, vgl. auch für die begrifflichen Entwicklungen und Bezüge NBYJ 1990, 59, 112, 118, 126 und 632.

390 Tōkyō bijutsu gakkō yobikatei kōshu 東京美術学校予備課程甲種.

391 Tōkyō bijutsu gakkō seiyōgaka honka 東京美術学校西洋画科本科.

392 Die künstlerische Ausbildung setzte vor allem im Bereich des Zeichnens einen Fokus auf Reproduktion, das Kopieren von Meisterzeichnungen und antiken Vorbildern: „Au début ils dessinent au fusain d'après des reproductions de dessins de maîtres; plus tard on leur donne des moulages sur nature; enfin en 1^e année régulière, ils travaillent d'après l'antique“, Nihon bijutsuin 1899, 22. Dieses Vorgehen des Kopierens und Reproduzieren stellt eine gängige Praxis der künstlerischen Ausbildung dar, zugleich schafft sie Berührungspunkte mit einer historischen und imaginierten Vergangenheit beziehungsweise Antike, die zu dieser Zeit eine wichtige Projektionsfläche war und ebenso nachgeahmt wurde, vgl. weiterführend Kapitel 2.1.3 dieser Arbeit. Des Weiteren gibt Goyōs Ausbildung an der Kunstakademie Tōkyō Aufschluss über seinen weiteren Werdegang als Künstler und der damit einhergehenden Arbeitsweise, bei der die Reproduktion, Studie und zeitweise auch die eklektische Zusammensetzung von Motiven eine wichtige Rolle spielen, vgl. weiterführend Kapitel 4 dieser Arbeit als Fallstudie.

die äußere Gestaltung der Vor- und Rückseite, des Rückens und des Goldschnitts. Im Buchinneren kreiert er zu Beginn eine Exlibris-ähnliche Titelillustration, gefolgt von einer einseitigen Titel- und Autorenangabe, am Ende ergänzt er einen Textabschluss mit Verlagsmarke und Impressum. Betrachtet man diesen Band gemeinsam mit den beiden Folgebänden erweist sich das Katzenmotiv als bestimmendes Element. Auch die Buchdeckenprägung in Gold/Rot greift Variationen dessen auf (vgl. (63–64) Abbildung #3.3 [1]–[2]).³⁹³ Abwechslung wird insbesondere durch das Material, die Farbgebung des Umschlages und die Haptik der Buchdeckenprägungen erzeugt. Die textbegleitenden Illustrationen stammen im ersten Band noch von Nakamura Fusetsu, später, im zweiten und dritten von Asai Chū. Die Gesamtgestaltung obliegt in allen Fällen Goyō. Auch die bereits 1906 veröffentlichte Übersetzung Andō Kanichis 安藤貫一 (1878–1924) der Kapitel 1 und 2 von *Wagahai wa neko de aru* ins Englische wurde von Hashiguchi Goyō künstlerisch gestaltet (vgl. (65) Abbildung #3.3 [3]).³⁹⁴ Hierdurch entstand vor dem Hintergrund der Meiji-Zeit eine neue Art von Zusammenarbeit zwischen Literatur und Kunst, die Aoki Shigeru, ehemaliger Direktor des Internationalen Grafikmuseums der Stadt Machida (1993–2005), bereits im Hinblick auf *Wagahai wa neko de aru* andeutet: „[A]s Soseki himself, who was strongly attracted to art, participated in the project with his own suggestions and directions, we have a perfect example of a close relationship between literature and the visual arts“.³⁹⁵ Für den Sammelband *Yōkyoshū* von 1906 führt er sogar noch weiter aus:

It [Yōkyoshū] too was designed in the Art Nouveau as well as the Pre-Raphaelite style, but has a specifically Japanese atmosphere about it that differs from the medieval tastes of William Morris and his associates. Along with it, 'I am a Cat', it is a beautiful work that will be remembered in the history of early modern Japanese book design.³⁹⁶

Die Zusammenarbeit mit Natsume Sōseki sollte über Jahre hinweg bis zur Gestaltung von Sōsekis *Kōjin* 行人 („Der Wanderer“), 1914 bei Ōkura shoten erschienen, andauern. Der Austausch von künstlerischer Inspiration sowie von Vorlagen kann als gesichert gelten. So heißt es in der Ausstellung zu Sōseki und der Kunst: „The materials related to these arts that Sōseki brought with him back to Japan would become the inspiration for the book design by Hashiguchi Goyō.“³⁹⁷ Diese Arbeit wird insbesondere in Kapitel 4 darlegen, dass Goyō darüber hinaus in erster Linie die Publikation *The English Pre-Raphaelite Painters* (1899) von Percy Bate (1868–1913) als Vorlagenbuch

393 Vgl. für Abbildungen der gesamten künstlerischen Gestaltung KKB (Inv.-Nr.: Q66/UO1/023; ㊦/715-2; Po5///025) <https://www.kanabun.or.jp/souseki/list.html>, 3. Dezember 2025. Einzelne Motive wie der geschwungene Fisch sollten sich in späteren Buchgestaltungen wiederfinden.

394 Vgl. für ein Volldigitalisat der Übersetzung YUB (Signatur: Pollock 478) <https://collections.library.yale.edu/catalog/2109035>, 3. Dezember 2025.

395 Aoki 1996, 20.

396 Aoki 1996, 20, vgl. Kapitel 4 dieser Arbeit für eine ausführliche Analyse dieses Sammelbandes.

397 Tōkyō geijutsu daigaku daigaku bijutsukan/Tōkyō shinbun 2013, 246.

nutzte. Die Verbindung von Sōseki und Goyō wurde zunächst durch dessen Bruder Mitsugu geknüpft.

Mitsugu war ebenso wie sein jüngerer Bruder Hanjirō Schüler an der fünften Oberschule in Kumamoto und wurde dort ein Jahr von Sōseki in Englisch unterrichtet. Beide älteren Brüder Goyōs besuchen die Kaiserliche Universität Tōkyō: Mitsugu graduiert 1902 und spezialisiert sich auf Internationales Öffentliches Recht. Ein intensiver Schriftverkehr zwischen Mitsugu und Sōseki beginnt nach der Rückkehr des Letzteren von seinem Studienaufenthalt in Großbritannien im Jahre 1903. Die Korrespondenz der beiden enthält neben Briefen auch zahlreiche aquarellierte Postkarten. Shirasaka Kazuo weist dieser Verbindung eine starke Bedeutung zu: „[F]ür den Sōseki jener Zeit war die Beziehung zu Mitsugu besonders tief und die Existenz dieser von großer Bedeutung.“³⁹⁸ Der Austausch umfasst unter anderem Auseinandersetzungen und Bemerkungen über Kunst und Ästhetik, er kann zudem als eine Inspirationsquelle für die Kunsttheorie, die auch Sōsekis Debütroman *Wagahai wa neko de aru* zentral setzt, angesehen werden.

Im Schriftverkehr bittet Sōseki Mitsugu, als dieser diplomatisch in China stationiert ist, ihm einige Gegenstände zu senden. Darunter befinden sich Räuchergefäße, Tusche-reibesteine, Pinsel und mehr. Einer der im Nachlass Sōsekis verbleibenden *roken* mit einem dreibeinigen Trinkgefäß auf der Vorderseite und einem *sekkobun*-Design auf der Rückseite (vgl. (40–41) Abbildung #2.4.1 [14]–[15])³⁹⁹ könnte das von Mitsugu stammende Objekt sein. Es ist zugleich Inspirationsquelle für das Design Sōsekis für seinen eigenen Roman *Kokoro*. Dieses Buchdesign im prägnanten *sekkobun*-Stil⁴⁰⁰ diente bereits seit 1917 mehrfach zur Umschlaggestaltung der Sōseki-Gesamtausgaben im Iwanami shoten, Gleiches gilt für die aktuelle, zwischen 2016 und 2020 herausgegebene Ausgabe.⁴⁰¹ Auch die Korrespondenz zwischen Sōseki und Mitsugus jüngerem Bruder Goyō ist umfangreich. Sōseki verfasst mindestens dreißig Schriftstücke, die an den Künstler gerichtet sind, und weitere 27, in denen er ihn erwähnt; im Vergleich dazu liegen insgesamt 53 adressierte und zwanzig nennende Korrespondenzen des Schriftstellers an Mitsugu vor.

Zu Beginn des Jahres 1906 lobt Sōseki die Illustrationen für seine Anthologie, ausgeführt von Goyō und Fusetsu. Er schreibt am 2. März 1906 an Goyō: „Dank den Bildern von Ihnen beiden [Goyō und Fusetsu], wurde meine Sammlung von Geschichten ein außerordentliches Werk.“⁴⁰² Im Gegensatz dazu steht seine bereits oben zitierte Aussage, dass er Fusetsu nicht mehr um Illustrationen bitten möchte. Schließlich beendet

398 „Kono koro no Sōseki ni totte Mitsugu to no kankei wa, kiwamete fukaku, sono sonzai wa nani yori mo ōkina mono ga atta このころの漱石にとって貢との関係は、きわめて深く、その存在は何よりも大きなものがあった“, Shirasaka 2014^{2015a}, 240.

399 Vgl. KKB (Inv.-Nr.: 810/217) <https://www.kanabun.or.jp/souseki/list.html>, 3. Dezember 2025.

400 Vgl. Kapitel 2.5.1 dieser Arbeit und KKB (Inv.-Nr.: ナツコ25) <https://www.kanabun.or.jp/souseki/list.html>, 3. Dezember 2025.

401 Vgl. Shirasaka 2014^{2015a}, 239f. und Kumamoto daigaku gokō kinenkan 2016²⁰¹⁹, 16.

402 „Ryōkun no e ni yotte shōsei no bunshū mo erai mono ni ahinarimaushisafurafu 両君の画によつて小生の文集もえらい者に相成申候“, TSZ Band 22 2019, 502 [568].

Sōseki diese Zusammenarbeit, während sich die Kooperation mit Goyō intensiviert. Der Autor bittet ihn sogar, Manuskriptpapier zu entwerfen.⁴⁰³ Der Druckstock und die dazugehörigen Entwürfe sind auch heute noch erhalten (vgl. (66–67) Abbildung #3.3 [4]–[5]). Die Schrift ist in *tenshotai* 篆書体, einer chinesischen Siegelschrift, umgesetzt und von zwei Drachenköpfen flankiert. Das Manuskriptpapier gefällt Sōseki so sehr, dass er es seit den Fortsetzungsfolgen für *Sanshirō* bis zu seinem Tod im Jahr 1916 fast ausschließlich verwendet. Es finden sich auch noch die letzten Fortsetzungsfolgen des unvollendeten Werks *Meian* darauf ausgeführt, wie eine Reproduktion der Manuskriptseiten zeigt (vgl. (84) Abbildung #3.4 [12]).

Die in *Sanshirō* geschaffene Kunstwelt würdigt nicht nur wie zuvor erörtert Asai Chū, sondern auch Hashiguchi Goyō. Das Atelier des im Roman auftretenden Malers Haraguchi scheint nach dem Vorbild von Goyōs eigener Werkstatt entworfen zu sein: „Das Gefühl beim Betreten des Ateliers von Herrn Haraguchi ist genauso wie das Gefühl beim Betreten des Ateliers von Herrn Hashiguchi Goyō, es ist genau das gleiche Gefühl.“⁴⁰⁴

In Natsume Sōsekis Roman wird das Atelier, das in einer Gegend mit Kiefernäumen liegt, folgendermaßen beschrieben:

Sanshirō [betrat] den Atelierraum, ein großes Zimmer, das sich lang und schmal von Norden nach Süden erstreckte. Wie es sich für das Haus eines Künstlers gehört, herrschte überall auf dem Boden eine große Unordnung: Ein Teil war mit einem Teppich belegt, der so schlecht zur Größe des Zimmers passte, dass er eher einem in schönen Farben gemusterten, eleganten Stück Gewebe glich, das man hineingeworfen hatte, als einem wirklichen Bodenbelag. In gleicher Weise fiel es schwer, das große Tigerfell, das weiter hinten lag, für eine bloße Sitzgelegenheit zu halten. Der lange Schwanz des Fells zog sich im Winkel zum Teppich schräg über den Boden. Ebenfalls gab es da einen Topf, der aussah, als sei er aus geknetetem und erhärtetem Sand hergestellt. Zwei Pfeile standen darin, zwischen deren grauen Leitfedern es am Schaft hell von Blattgold glänzte. Daneben war eine japanische Ritterrüstung aufgestellt. Sanshirō vermutete, sie gehörte mit ihren grün-weißen Seidenapplikationen der Farbkombination ‚Deutzienblüte‘ an. In der der gegenüberliegenden Ecke war etwas, das sofort ins Auge fiel: Ein purpurner, wattierter Seidenkimono mit goldbesticktem Saum. Dieses Gewand hatte man aufgehängt, indem man eine Vorhangkordel durch bei Ärmel zog, ganz so, als wolle man es lüften. Sanshirō vermutete, dieser Kimono stamme aus der *Genroku*-Zeit. Außerdem gab es überall zahlreiche Bilder. Groß und klein hingen sie an den Wänden, und solche, die wohl Skizzen oder Studien waren

403 Ebenso bittet Sōseki Goyō am 23. Januar 1907 für ein Design für ein Tintenfass für rote und schwarze Tinte, bereits verbunden mit konkreten Hinweisen und Vorstellungen, vgl. TSZ Band 23 2019, 16 [803].

404 „Mochiron Haraguchi-san no gajitsu ni haitta toki no kanji wa, masa ni Hashiguchi Goyō-san no gajitsu ni haitta toki no kanji to, sokkuri sono mama no kanji de aru 勿論原口さんの画室に這入った時の感じは、正に橋口五葉さんの画室に這入った時の感じと、そっくりそのままの感じである“, TSZ Band 5 2017, 9 [Beiblatt].

und keine Rahmen hatten, lagen locker aufgerollt auf dem Boden, so dass die unordentlichen Ränder zu sehen waren. Inmitten all dieser verwirrenden Farbenpracht stand das im Entstehen begriffene Porträt.⁴⁰⁵

Elemente, die hier mit dem Atelier und Künstler in Verbindung gebracht werden, sind: „Unordnung“ und „Farbenpracht“, das Zusammenspiel von Objekten und deren Materialität, wie zum Beispiel das Tigerfell und die japanische Ritterrüstung, die aus verschiedenen Kulturkreisen und zeithistorischen Perioden stammen. Erst in diesem Zusammenwirken und der damit generierten Gesamtheit findet die Idee von Kunst und Ästhetik ihren Ausdruck und greift mit dieser Vielfalt auf eine zeittypische Künstleratelierkultur zurück.⁴⁰⁶

Im Jahr 1905, nach Goyōs Abschluss an der Kunstakademie Tōkyō, verbleibt er noch etwa drei Jahre am Institut, um die westliche Kunst zu erforschen; 1909 verlässt er das Lehrinstitut endgültig.⁴⁰⁷ In dieser Ausbildungs- und Forschungszeit trifft Hashiguchi

⁴⁰⁵ Natsume 1908²⁰⁰⁹, 206f., übers. v. Langemann.

⁴⁰⁶ Vgl. für einen Eindruck von Atelierkultur um 1900 die Fotoserie „Münchener Künstlerateliers“ des Fotografen Carl Teufel (1845–1912) aus den Jahren 1889–1900, die mit über 330 Aufnahmen zum Bestand des Bildarchiv Foto Marburg gehört sowie 1889 mit einer Auswahl von 100 Abzügen als dreibändiges Fotoalbum im Eigenverlag als *Ateliers Münchener Künstler* herausgegeben wurde; vgl. BKA [⁴⁰⁷ Vgl. Tōkyō geijutsu daigaku bijutsu gakubu kingendai bijutsushi daigakushi kenkyū sentā 2022, 19, GACMA <https://gacma.geidai.ac.jp/archives/GACMA-enrollment-list02.pdf>, 3. Dezember 2025, weiterführend können dieser Liste die Studierenden der Meiji- und Taishō-Zeit entnommen werden. Mit Anpassungen im April 1899 sah der Lehrplan der Kunstakademie eine Einteilung in einen einjährigen Vorbereitungskurs und einen vierjährigen regulären Kurs vor. Der Vorbereitungskurs wurde in die Fachbereiche A und B eingeteilt.](https://www.bildindex.de/bilder/gallery/encoded/ejzjYBJS52IvyEzWTczJERLwPrwnr7gk7UosSQ1JzO1SlrZoc9FibbkJ1uLQUgaoZAIObEoBoVSFiHJVpJampaKKm3MJQ6SLsjlL8lPLOosyEgtik_LzCJlRLiCQEr1FwRjTnksEpKm4NEM3uCQ_ORumQzoX6MzkjLzUIoVsNAcXIxsAAP7RCw und BSB (Signatur: BA/2 Bavar. 60 p-1/3) https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV019943288, jeweils 3. Dezember 2025. Die Aufnahmen zeigen eine Variation und Vielfalt an Objekten in den jeweiligen Ateliers, die in ähnlicher Weise wie in der zitierten Textpassage zusammenwirken und von Gemälden, Ritterrüstungen, japanischen Papierschirmen und Fächern über Palmenblätter, Musikinstrumente und Gegenständen jeglicher Art reichen. Exemplarisch sei die Aufnahme des Künstlerateliers Franz von Stuck (1863–1928) Bildarchiv Foto Marburg (Inv.-Nr.: fm121837), die den Künstler beim Betrachten einer Mappe auf einem Sofa zeigt. Im Raum finden sich unter anderem ein Pfau über dem Spiegel, ein Zebrafell zu Boden, ein dreiteiliger Stellschirm mit japanischen Motiven – vermutlich kaschierte <i>ukiyo-e</i> – und Schriftzeichen sowie eine Staffelei mit Gemälden. Einige Schriftzeichen, vermutlich von Stuck selbst ausgeführt, lassen sich identifizieren. Die Kanji oben auf dem linken Paraventflügel können als Kunisada 国貞, jene im mittleren Bereich des mittleren Flügels als Toyokuni 豊国 gelesen werden. (Die Zeichen auf dem linken Flügel mittig können nicht identifiziert werden; die im oberen Mittelflügel bleiben mit möglicher Lesung als 妃?好雪日 ebenfalls unidentifiziert). Die entzifferten Kanji verweisen damit mit hoher Wahrscheinlichkeit auf den Künstler Utagawa Kunisada 歌川国貞 (1786–1865), der auch unter dem Namen Toyokuni III 豊国 (3代) bekannt war; weniger wahrscheinlich ist eine Zuschreibung auf Utagawa Toyokuni 歌川豊国 (1769–1825). Zu rekonstruieren bleibt, wie die figürlichen <i>ukiyo-e</i>-Darstellungen Künstlern zugeordnet werden können. Die stilistische Ausführung erinnert jedoch an die Kunisada-Schule. Während die linken und rechten Flügel figürliche Kompositionen zeigen, enthält der mittlere Flügel Vogel- und Pflanzendarstellungen. Ergänzend vor dem Hintergrund von Verflechtungen zeigt eine Aufnahme von Julius Exters (1863–1939) Atelier, ebenfalls im Bildarchiv Foto Marburg (Inv.-Nr.: fm121618), den Maler bei der Arbeit, umringt von Gemälden und dem Porträt in Ganzfigur von Harada Naojirō 原田直次郎 (1863–1899) an der Wand. Harada spielt auch eine wichtige Rolle im Kontext von Bild-Text-Verhältnisse und war eng mit dem Schriftsteller Mori Ōgai verbunden, vgl. weiterführend Bunkyo-kuritsu Mori Ōgai kinenkan 2013 und Fußnote 79 dieser Arbeit.</p>
</div>
<div data-bbox=)

Goyō unter anderem auf Aoki Shigeru 青木繁 (1882–1911), der an der Akademie von 1900 bis 1904 studierte, und auf Wada Sanzō 和田三造 (1883–1967), der dort in den Jahren 1901 bis 1904 als Student der westlichen Malerei eingeschrieben war. Unter dem lehrenden Personal für westliche Kunst befinden sich *Professeur* Kuroda Seiki und Fujishima Takeshi, *Professeurs auxiliaires* – beide sind zuständig für Ölmalerei –, sowie Kume Keiichirō, *Professeur* für Zeichnen, Anatomie und okzidentale Archäologie.⁴⁰⁸

Im westlichen kunsthistorischen Diskurs wird der Künstler Goyō vornehmlich aufgrund seiner Holzschnitte sowie seiner *bijinga* 美人画 („Bilder schöner Menschen“), die allerdings überwiegend Darstellungen weiblicher Schönheiten in den Mittelpunkt stellen – so auch in seinem Œuvre –, rezipiert und geschätzt. Exemplarisch für eine solche Beurteilung ist die folgende Passage:

Hashiguchi Goyō (1880–1921) [sic] was by preference a Western-style painter and book illustrator/designer who turned slowly to the study of historic *ukiyo-e* prints. [...] He produced from 1915 to 1920 a small body of prints of beautiful women that have been compared to those of Utamaro but that are much closer to the Western-style images of real women he knew, just as in the work of Kiyokata and Yumeji; these acquired a similar iconic, fashionable status. Goyō did one print for Watanabe (*Bath*, 1915), which has claims to be the first true Shin Hanga production, but thereafter decided to produce his prints himself. He seems to have recognized that revival *ukiyo-e* was not a realistic option in these new circumstances, and his place as a pioneer of the Shin Hanga movement has often been overstated.⁴⁰⁹

Was Lawrence Smiths Aussage über die überschätzte Bewertung Goyōs als Pionier der Neuen Drucke betrifft, so stimme ich ihr zu. Oftmals wird er als einer der bedeutendsten Künstler der *shin-hanga* 新版画 („Neue Drucke“)-Bewegung dargestellt.⁴¹⁰ Eine solche Zuschreibung drängt einerseits sein künstlerisches und technisches Anliegen sowie sein Gesamtchaffen in den Hintergrund und verengt andererseits die Kategorisierung dieser Strömung. Goyōs entschleunigter Arbeitsprozess ist vielmehr das

Ersterer war für Studierende der Bereiche Malerei, Dekorative Kunst und Lack mit Unterrichtseinheiten zu Zeichnen, zu allgemeiner Geschichte, zu Kunstgeschichte, Fremdsprachen (Englisch oder Französisch), zu ideografischer Kalligrafie und Gymnastik. Fachbereich B richtete sich an Studierende der Bereiche Bildhauerei, des Gießens, Punzierens und Ziselierens, vorgesehen waren Einheiten zu Modellieren, Zeichnen, allgemeiner Geschichte, Kunstgeschichte, zu Fremdsprachen (Englisch oder Französisch), zu Kalligrafie und Gymnastik. Der reguläre Kurs umfasste die Studienrichtungen Malerei (*nihonga* oder *yōga*), Dekorative Kunst, Bildhauerei, Industriekunst (Ziselieren, Punzieren, Gießen oder Lack). Im Vergleich zu *yōga* werden bei *nihonga* drei Kernkompetenzen der Ausbildung definiert: Kopieren, Studien nach Naturvorbild und Komposition, vgl. Nihon bijutsuin 1899, 7–14 und 20–25.

⁴⁰⁸ 1899 zählen zur Belegschaft der Kunstakademie Tōkyō ein *Directeur*, 18 *Professeurs* (je *sōnin* 奏任) und 23 *Professeurs auxiliaires* sowie sechs administrative Stellen (je *hannin* 判任); insgesamt werden 66 Personen gelistet, vgl. Nihon bijutsuin 1899, 6 und 26–28.

⁴⁰⁹ Smith 2011²⁰¹², 374.

⁴¹⁰ Papist-Matsuo 2021 [AKL].

Ergebnis seiner gründlichen Recherche, seiner sorgfältigen Materialauswahl und seiner technischen Meisterschaft. Fest steht, dass der Korpus der entstandenen Drucke übersichtlich bleibt. Sieht man einmal von der Kooperation mit Watanabe Shōzaburō 渡邊庄三郎 (1885–1962) ab, der unter anderem auch mit Kawase Hasui gearbeitet und Goyōs *Yokugo ratai onna* 浴後裸体女 („Akt nach dem Bad“; auch bekannt als *Yuami no onna* 浴場の女 [„Frau in ihrem Bad“])⁴¹¹ 1915 verlegt hat (vgl. (68 Abbildung #3.3 [6]),⁴¹² hat Goyō insgesamt zu seinen Lebzeiten lediglich elf Blätter selbst veröffentlicht. Eine weitere Zusammenarbeit mit Watanabe kommt seitens Goyōs nicht mehr zustande. Vielmehr widmet sich der Künstler vom Entwurf über die Umsetzung und Drucklegung bis hin zur Herausgabe selbst dem gesamten Prozess. Weitere Drucke Goyōs wurden postum insbesondere von Hashiguchi Yasuo 橋口康雄 (1903–1973),⁴¹³ ebenfalls Maler und Neffe Goyōs, veröffentlicht. Darunter solche, deren Hauptplatte oder Holzschnittvorlage bereits ausgeführt waren. Es sind zusätzlich elf Drucke herausgegeben worden, sodass insgesamt 22 Motive erhalten sind, die nach der Zusammenarbeit mit Watanabe von Goyō entstanden: eine Vogeldarstellung, drei Landschaftsmotive und 18 *bijinga*.⁴¹⁴ Trotz der geringen Anzahl erzielten einige von Goyōs Drucken aufgrund der hohen Qualität ihrer Ausführung beträchtliche Preise.⁴¹⁵

Jenseits dessen ist Goyōs Œuvre sehr vielseitig und reicht von Malerei in westlicher Manier über solche im japanischen Stil bis hin zu Mischformen. Es umfasst Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Skizzen mit Graft sowie Tusche, Illustrationen und Designs für Buchgestaltungen sowie Poster und Lithografien, aber auch die genannten Holzschnitte.

411 Vgl. weiterführend zum Titel des Drucks Okamoto/Smith II 1993, 39, Fußnote 21.

412 Er gilt, wie aus dem vorangegangenen Zitat hervorgeht, gemeinhin als erster *shin-hanga*; der Zuordnung ist jedoch eine gewisse Problematik inhärent, da damit weder den vorangegangenen künstlerischen Prozessen anderer Künstler, der Intention des Verlegers noch der komplexen Entwicklung und der partiellen Vielfalt des *shin-hanga* Rechnung getragen wird. Vgl. für eine erste Einführung in die Thematik Uhlenbeck 2022, 8–25. Goyō selbst scheint mit diesem Druck und der Zusammenarbeit mit Watanabe nicht zufrieden gewesen zu sein, denn er bezeichnet Ersteren als *shisaku* 試作 („Versuch/Experiment“), vgl. Okamoto/Smith II 1993, 31.

413 Auch Hashiguchi Yasuo studierte seit 1922 bis zu seinem Abschluss im Jahr 1928 an der Kunstakademie Tōkyō westliche Kunst, vgl. Tōkyō geijutsu daigaku bijutsu gakubu kingendai bijutsushi daigakushi kenkyū sentā 2022, 84, GACMA <https://gacma.geidai.ac.jp/archives/GACMA-enrollment-list02.pdf>, 3. Dezember 2025.

414 Vgl. für Übersichten zu den Blättern, deren Entstehungsprozessen und Einzelbeschreibungen sowie für weitere Details Nishiyama 2014, 34–56.

415 Zum Beispiel lag der Preis für *Nagajuban no onna* 長襦袢の女 („Frau in langem Unterkleid“, 1920) laut Amy Reigle Stephens mit Verweis auf Watanabe Tadasu 渡辺規 (?–?, Sohn von Watanabe Shōzaburō) bei 15 Yen und stieg auf 35 Yen. Im Vergleich dazu lag der Durchschnittspreis zu dieser Zeit eines Kawase Hasui-Drucks bei zwei bis drei Yen, vgl. Reigle Stephens 1993, 129. Auch eine internationale *shin-hanga*-Ausstellung, die in Köln, Leiden und Brüssel gezeigt wird, reproduziert diese Zahlen im begleitenden Katalog (2022), vgl. Uhlenbeck/Dwinger/Ouweleen 2022, 46; hingegen zeigt eine durch neuere Forschung erschlossene Preisliste Goyōs für insgesamt acht Drucke bereits Preise zwischen 25,90 Yen und 46 Yen, vgl. Nishiyama 2014, 40f. mit Abbildung 22. Deutlich wird in jedem Fall, dass die Preise zur Zeit der Herausgabe hoch waren und damit ein exklusiver Korpus an Drucken entstand; Papist-Matsuo wertet die Ausführungen als „von höchster technischer Perfektion; ihre künstlerische Qualität ist geringer einzuschätzen (lifeless and dull, Roberts 1976)“, Papist-Matsuo 2021 [AKL].

Seine Werke werden beispielsweise auf Ausstellungen der Hakubakai in den Jahren 1901, 1902 und 1904 gezeigt.⁴¹⁶ Auf der im Jahr 1907 stattfindenden Schau, der Tōkyō kangyō tenrankai 東京勸業展覧会, präsentiert er seinen zweiteiligen Paravent *Kujaku to indo onna* 孔雀と印度女 („Pfau und indische Frau“), ausgeführt in Öl (vgl. (69) Abbildung #3.3 [7]), und gewinnt damit den zweiten Preis. Auf der ersten Buntten im Jahr 1907, einem nationalen Ausstellungsformat, bei dem Fusetsu als Preisrichter fungiert, hängt Goyōs Ölgemälde *Hagoromo* 羽衣 („Das Federkleid“), das ebenfalls eine indische Frau stehend im Halbprofil zeigt. Das Gemälde und die Vorstudien legen nahe, dass es zusammen mit dem Paravent einen gemeinsamen thematischen Komplex bildet. *Kujaku to indo onna* weist zudem starke motivische Parallelen zum Buchschmuck von Sōsekis *Yōkyōshū* (1906) auf: So ist die Frauengestalt⁴¹⁷ eine Abwandlung zum einleitenden Exlibris mit sich gleichender Haltung, entblößter Brust und Frisur. Evident wird dies besonders, wenn man eine Vorskizze des Paravents einbezieht, bei der die gesenkte Kopfhaltung wie auch der Oberarmreif sein Pendant finden.⁴¹⁸ Weitere Bezugnahmen lassen sich in den Motiven der Sitzkassette zum Frontispiz von *Maboroshi no tate* 幻影の盾 („Der Schild der Illusionen“, 1905), dem Pfau in der Abschlussmarke sowie den Lilien und der kompositorischen Zweiteilung im Frontispiz von *Kairokō* erkennen. Auch hier zeigt sich, dass Goyōs Arbeitsprozesse von motivischer Wiederholung, Anpassung und Einarbeitung geprägt sind.⁴¹⁹ Der Künstler selbst bettet sein Schaffen und seine Buchkunst in einen Aufsatz, der als *Omoidashita kotodomo* 思ひ出した事ども („Dinge, an die man sich erinnert“) in *Bijutsu shinpō* 12.5 (222), im Jahr 1913 erschienen ist, theoretisch ein und stellt einen monetären wie objektbezogenen Charakter her:

Rather than being viewed as a flat surface, the book is viewed as a single object with three faces – front, spine, and back – integral to its form. Book series, in particular, are often viewed as a standing line of spines [...]. Books must be seen as solid bodies; it will not do to see them as images sketched on paper. They must be seen as decorative forms. Com-

⁴¹⁶ Er stellt bei der sechsten Hakubakai-Ausstellung 1901 ein Werk in Öl aus. Insgesamt werden dort 356 Werke von 86 Künstlerinnen und Künstlern gezeigt. Während der siebten Ausstellung der Gruppe im Jahr 1902 präsentiert Goyō sieben Werke, darunter mindestens drei in Öl, wobei insgesamt 450 Werke von 64 Kunstschaffenden ausgestellt werden. Auf der neunten Ausstellung 1904 ist es wiederum nur ein Werk unter 281 Ausstellungsstücken von 88 Künstlern und Künstlerinnen, vgl. Ishibashi zaidan burijisuton bijutsukan/Kyōto-kokuritsu kindai bijutsukan/Ishibashi zaidan Ishibashi bijutsukan 1996, 158–252.

⁴¹⁷ Diese typisierte ‚indische Frauengestalt‘ ist in Goyōs Œuvre weit verbreitet; neben den Genannten findet sie sich zum Beispiel auch in anderen Skizzen und Gemälden wie Genredarstellungen (u. a. *Juka bijin* 樹下美人 [„Schönheit unter Baum“]), vgl. beispielsweise KDM http://www.digital-museum.jp/index.php?app=shiryo&mode=detail&list_id=3463133&data_id=1002705. Eine solche Genredarstellung schmückt auch das Cover von Sōsekis Roman *Higansugi made* 彼岸過迄 („Bis nach der Tag- und Nachtgleiche“, 1912), vgl. hierzu eine Skizze Goyōs unter KDM http://www.digital-museum.jp/index.php?app=shiryo&mode=detail&list_id=3463136&data_id=1002765, jeweils 20. Mai 2022.

⁴¹⁸ Vgl. KDM http://www.digital-museum.jp/index.php?app=shiryo&mode=detail&list_id=3463120&data_id=1002778, 20. Mai 2022.

⁴¹⁹ Siehe ausführlich hierzu im Folgekapitel 4 dieser Arbeit.

pared to magazines, they contain fewer elements of advertising, but conversely, they have more elements that can serve as decoration for a room. Book series, particularly, should be seen as objects of interior decoration.⁴²⁰

Neben dem Buchschmuck und den Illustrationen für Sōseki hat Goyō beispielsweise Werke von Izumi Kyōka 泉鏡花 (1873–1939), Nagai Kafū 永井荷風 (1879–1959), Morita Sōhei 森田草平 (1881–1949), Tanizaki Junichirō 谷崎潤一郎 (1886–1965) oder Übersetzungen ins Japanische von Koike Shūsō 小池秋草 (1878–1969) design und illustriert. Kawaji Mototaka zählt mindestens 81 Werke, die von Goyō gestaltet sind, wobei die Gesamtzahl höher liegt.⁴²¹ In Tabelle (6)⁴²² folgt der Aufzählung aller von ihm designten oder illustrierten Werke für Sōseki inklusive Taschenbuchausgaben und Übersetzungen eine Auswahl von Texten anderer Schriftsteller zum Vergleich.

Für Hashiguchi Goyō ist die Arbeit als Illustrator von großer Bedeutung, weshalb er sie auch kunsttheoretisch untermauert. Seine Umsetzungen orientieren sich zum einen am Text sowie zum anderen an den Vorlieben der Autoren und Autorinnen. Dies wird besonders im Verlauf der Zusammenarbeit mit Sōseki deutlich. Goyō versucht hier, ein ästhetisches Gesamtkonzept von Buch und Text sowie von Visualität und Idee umzusetzen: Er fasst dies selbst 1913, als er bereits erfolgreich als Buchdesigner tätig ist, in einem Essay zusammen:

When it comes to the relationship between bookbinding, book covers, and the text, for example, works of literature express the individual feelings of the author, and so the cover should express those individual feelings as well. It is not possible to create something with the exact same feeling, but there should be a connection between the book cover and the writing somewhere in the shadowy recesses of the work. If the difference between the two is too great, then it ruptures the harmony of the book as a whole. For a scientific text, an elegant design would be disharmonious, whereas a novel of delicate taste would be harmed if given a dark or vulgar design.⁴²³

Vorher, genauer gegen Ende April des Jahres 1907, gründet sich die Nihon sōshoku bijutsukai 日本装飾美術会 („Japanische Vereinigung für dekorative Kunst“) unter anderem unter der Beteiligung von Ishii Hakutei 石井柏亭 (1882–1958), Yamamoto Kanae 山本鼎 (1882–1946) und Goyō selbst. Im Jahr 1911 belegt Hashiguchi Goyō bei einem vom Kaufhaus Mitsukoshi ausgeschriebenem Wettbewerb mit seinem Ölgemälde *Seiyōgazu kono bijin* 西洋画図此美人 („Bild im westlichen Stil: Diese Schönheit“), kurz *Kono bijin* 此美人 („Diese Schönheit“), den ersten Platz und gewinnt damit ein Preis-

420 Hashiguchi 1913, 23, übers. v. Bassoe 2017/2019, 163.

421 Vgl. Kapitel 3.2, Fußnote 362 dieser Arbeit, zu Kawajis Studie und ihren Parametern.

422 Auswahl nach Kawaji 2007, 232f. und Kawaji 2018, 309, ergänzt durch eigene Recherchen, insbesondere Übersetzungen ins Japanische oder Englische.

423 Hashiguchi 1913, 24, übers. v. Bassoe 2017/2019, 163.

geld in Höhe von 1.000 Yen.⁴²⁴ Das Gemälde wurde als Lithografie (vgl. (70) Abbildung #3.3 [8]) umgesetzt und in Anspielung auf die enorme Preisgeldsumme *Senryōgaku* 千両額 („Bild der tausend Ryō“) genannt. Das Motiv wurde anschließend als Werbeplakat und Cover der hauseigenen Zeitschrift verwendet.⁴²⁵ Zu sehen ist eine sitzende, in einen Kimono gekleidete Frau, die aus dem Bild herausblickt und eine aufgeschlagene Publikation in der ringeschmückten Hand hält. Der Kimono, die Sitzbank sowie der Hintergrund sind mit Blätter-, Blüten und Rankenmotivik verziert, die eine Art Nouveau-Atmosphäre ausstrahlen. Flankiert wird die Darstellung oben rechts von dem vertikal herunterlaufenden Schriftzug *Mitsukoshi gofukuten* 三越呉服店 („Kleiderstoffgeschäft Mitsukoshi“). Ähnliche Werbedarstellungen führt der Künstler auch beispielsweise für die Reederei Nippon yūsen kaisha 日本郵船会社, Japan Mail Steamship Co. aus.

Im folgenden Jahr, 1912, präsentiert er Werke unter anderem auf der zwölften Ausstellung der Museikai 无声会 („Vereinigung der Stimmlosen“) und der ersten Yōga shōhin tenrankai 洋画小品展覧会 („Kleinere Kunstwerke in westlicher Manier-Ausstellung“), einer Ausstellung des Mitsukoshi-Kaufhauses. Es folgen weitere Ausstellungsformate in den kommenden Jahren, aber der Erfolg im Bereich der Ölmalerei

⁴²⁴ Vgl. weiterführend zur Rolle des Kaufhauses als kulturellem Ort des Austauschs und als Ausstellungsort Richter 2004 und Mitsukoshi honsha 2009, insbesondere für die abgehaltenen Ausstellungen ab 1907.

⁴²⁵ Die Erschließung von Postkarten, Zeitschriftencover und Postern als Marktanteil eines künstlerischen Ausdrucks entwickelt sich parallel zum Zugang der Allgemeinheit zu diesen Produkten. Dabei sind der gestalterische Ausdruck und der designtechnische Anspruch kein geringer, was sich auch in der Höhe des Preisgelds zeigt. Vgl. weiterführend zur Rolle der Poster und der Vermarktung bei Mitsukoshi Mitsukoshi honsha 2009 und Bunkyo-kuritsu Mori Ōgai kinenkan 2014, 20–33. Zwar setzt Goyō mit seinem Poster ein markantes Zeichen, jedoch ist die Zusammenarbeit des Mitsukoshi-Kaufhauses mit Sugiura Hisui 杉浦非水 (1876–1965) langfristig deutlich einflussreicher. Sugiura prägt mit seinen Posterdesigns und Zeitschriftencover ganze Dekaden der grafischen Gestaltung in Japan. Ebenfalls Alumnus der Kunstakademie Tōkyō, folgt er ab 1914 Goyō mit mehreren Designs für Mitsukoshi. Der Entwurf für das dessen Werbeplakat von 1914 *Mitsukoshi gofukuten haru no shingara chinretsukai* 三越呉服店春の新柄陳列会 („Ausstellung für neue Frühlingsmuster des Mitsukoshi-Kleiderstoffgeschäfts“) orientiert sich an Goyōs Ausführung von 1911 (vgl. (71) Abbildung #3.3 [9]). Die Darstellung wird auch als Titelbild für das im selben Jahr eingeführte PR Magazin *Mitsukoshi* verwendet (vgl. (72) Abbildung #3.3 [10]), eine Praktik, die mehrfach erprobt und auch für Goyōs Entwurf umgesetzt wird. Ebenso werden einige Male die Titelblätter der vergangenen Ausgaben als marketingstrategische Referenz genutzt. In Sugiura Hisuis Umsetzung sieht man eine sitzende Japanerin, die einen Kimono mit Schmetterlingsmuster trägt, das an Blütenblätter erinnert. Das Interieur im Mittelgrund sowie die Dekoration auf der Rückseite können als jugendstilähnlich bezeichnet werden. Die Frau hält eine Zeitschrift in der Hand, bei der es sich um die zuvor erschienene Ausgabe des Kaufhausmagazins vom März 1914 handelt, dessen Umschlag ebenfalls von Hisui gestaltet wurde, vgl. MOMAT (Inv.-Nr.: Gd0316-314) <https://www.momat.go.jp/craft-museum/collection/gd0316-314>, 3. Dezember 2025. Eine Anzeige in der Anzeige. Man kann also durchaus von einer (modernen) intertextuellen Bezugnahme sprechen. Die Zusammenarbeit kann unter Berücksichtigung der Kunstszene wie folgt charakterisiert werden: „In Japan’s still nascent commercial art field, this collaborative undertaking between Mitsukoshi and Hisui was the first to succeed in conveying the allure of that new ‘place’ called the department store as an institution best suited to evoking the hopes and longings of the Japanese public for a brand-new urban lifestyle. Hisui the ‘image collector’ also took on the role of the ‘image maker’, creating and shaping the image of both the company and its products through his design“, Nakao/Nomiyama 2019, 65. Nomiyama Sakura stellt dabei auch deutlich den Arbeitsprozess von zirkulierenden und reproduzierenden Bildern, ähnlich wie ich für Goyōs Arbeiten in dieser Studie zeige, heraus, vgl. Nomiyama 2019, ebenso Kapitel 4.3.1.1 dieser Arbeit.

bleibt aus. Der Künstler widmet sich sodann verstärkt der *ukiyo-e*-Forschung durch Originale sowie Nachdrucke und veröffentlicht auch vermehrt dazu, unter anderem in *Bijutsu shinpō* und *ukiyo-e*. Sein besonderes Interesse gilt Künstlern wie Suzuki Harunobu 鈴木春信 (1725–1770) und Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (1753–1806). Zudem gibt er unter anderem die zwölfbändige Reihe *Ukiyo fuzoku Yamato nishiki-e* 浮世風俗やまと錦絵 („Yamato Brokatbilder im Ukiyo Stil“) heraus, die Faksimiledrucke früherer Holzschnittmeister enthält.⁴²⁶

Sōseki schreibt in Briefen sogar zweimal über Goyōs Forschung, am 7. Juni 1915 an den Anglisten Noma Masatsuna 野間真綱 (1878–1945) und am 24. August desselben Jahres an Yamamoto Shōgetsu 山本笑月 (1873–1936).⁴²⁷ Neben der Forschung und den wenigen herausgegebenen eigenen Drucken zu seinen Lebzeiten sind von Goyō hauptsächlich Skizzen mit Frauen- und Aktdarstellungen erhalten. Dieser Teil seines künstlerischen Portfolios zeigt durch die Variation in der Ausführung in Gرافit und Tusche, durch den Wechsel zwischen experimenteller und definiert geschwungener Linie, Pose und Figur die Ausdrucksstärke des Künstlers im Arbeitsprozess. Wie auch bei den Drucken können hier einige weibliche Modelle identifiziert werden.⁴²⁸

3.4 Tsuda Seifū 津田青楓 (1880–1978)⁴²⁹

Tsuda Seifū wird am 13. September 1880 als Nishikawa Kamejirō 西川亀次郎 in Kyōto geboren. Sein Vater, Nishikawa Genbei, auch Ichiyō 西川源兵衛/一葉 (1849–1913), ist sechstes Oberhaupt, das heißt *Iemoto* 家元 der Kyōfuryū 去風流, einer Schule für Blumenkunst. Als Künstler nimmt er den Nachnamen mütterlicherseits, Tsuda, an und wählt auf Anraten seines Bruders ‚Seifū‘ als Künstlernamen.⁴³⁰ Tsuda Seifū illustriert spätere Werke Sōsekis, die im Format der Pracht- oder Taschenbuchausgabe erschienen sind, und ist ein wichtiger Ansprechpartner Sōsekis in Kunstbelangen. Sein älterer Bruder ist Nishikawa Issōtei 西川一草亭 (1878–1938), der als siebtes Oberhaupt der noch heute bestehenden Schule für Blumenkunst folgt. Auch ist er Verfasser des

⁴²⁶ Vgl. NDL (Signatur: 411-38) <https://ndlsearch.ndl.go.jp/books/R100000002-I000000581186#bib>, 3. Dezember 2025.

⁴²⁷ Vgl. TSZ Band 24 2019, 307 [2347] und 330f. [2378].

⁴²⁸ Vgl. Nishiyama 2014, 36, Tabelle 1, Spalte Modell, und Tōkyō shinbun 2011, insbesondere 111–160. Die Arbeit mit Modellen taucht ebenso auf einer Ausgabenliste Goyōs auf und bezieht sich nicht nur auf Zeichnungen, sondern auch auf die Technik der Fotografie zur Kompositions- und Figurenkonstruktion, vgl. Tōkyō shinbun 2011.

⁴²⁹ Vgl. Ishida 2014^{2015C}, 502–506 [NSSJJ], Kita 2020a, darin besonders Kita 2020b, 182–191, Shinjuku-kuritsu Sōseki sanbō kinenkan 2021 und Middendorf 2021 [AKL] sowie TBK <https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9663.html>, 3. Dezember 2025; zudem weiterführend und allgemein zu Tsuda Seifūs künstlerischem Schaffen Ichinomiya-chōritsu Seifū bijutsukan 2001, Fujii 2008, Kita 2020a und Ōtsuka 2023 sowie zu den frühen Publikationen von Musterbüchern Johnson 2020 und den Einbandgestaltungen Tsuda 1974.

⁴³⁰ Die Idee dahinter ergibt sich aus dem Wunsch, sich als *zuanka* selbstständig zu machen; die zugrunde liegende Bedeutung wurde von seinem Bruder vorgeschlagen: „Issōtei suggested ‚Seifū: 青楓‘ because the first character, ‚green‘ symbolizes the power of youth and newness, and because the leaves of the ‚maple tree‘, the second character, symbolize the ability to change“, Johnson 2020, 180.

1936 erschienenen Werks *Floral Art of Japan*. Tsuda Seifū wuchs in der Nähe der Verlage Unsōdō und Unkindō in Kyōto auf. Diese wurden von den konkurrierenden Brüdern Yamada Naosaburō 山田直三郎 (1866–1932) und Honda Ichijirō 本田市次郎 (1863–1944) gegründet, die sich jeweils an neuen Publikationsstilen versuchten, unter anderem an Kunstbüchern über Designideen, *zuan* 図案, zum Beispiel für Kimono-designs, und gleichzeitig visuelle Muster tradierten.⁴³¹

Eine künstlerische Ausbildung erhält Seifū zunächst im Bereich der japanischen Malerei unter Takekawa Tomohiro 竹川友廣 (1839–?) der Maruyama shijōha 円山四条派,⁴³² später unter Taniguchi Kōkyō 谷口香嶠 (1864–1915).⁴³³ Ab 1897, im Alter von 17 Jahren, studiert er an der Kyōto-shiritsu senshoku gakkō 京都市立染織学校, der Städtischen Färb- und Webschule Kyōtos, nur um bereits im Folgejahr nach Abschluss des Intensivkurses dort als hauseigener *zuanka* 図案家 („Designer“) mit einem Gehalt von etwa neun Yen angestellt zu werden. Den Hauptkurs der Schule bricht er zuvor wegen seiner leidlichen Englischkenntnisse ab. Ab diesem Zeitpunkt entwickelt Seifū auch ein großes Interesse – ebenso wie sein älterer Bruder und sein Freund Sugibayashi Kokō – für Kunst- und Literaturtheorie sowie für die zugehörigen Magazine wie *Myōjō* („Morgenstern“, 1900–1908) und *Hototogisu*. Im Jahr 1899 publiziert er *Aomomiji* 青もみぢ („Junger Ahorn“) in monatlichen Fortsetzungsfolgen beim Verlag Unkindō, in denen er spielerisch Art Nouveau-Entwürfe mit japanischen Motiven zusammen zeigt und verbindet. Damit formuliert er eine künstlerische Antwort auf Unsōdōs Serie *Chigusa* ち久佐 („Tausenderlei Kräuter“) des Künstlers Kamisaka Sekka 神坂雪佳 (1866–1942).⁴³⁴

Kaum als *zuanka* etabliert, wird er 1900 von der imperialen Armee eingezogen und leistet nach einer Zusatzausbildung als Feldmediziner seinen Dienst in Fukakusa in der Nähe Kyōtos ab. Diese Zeit nutzt er, um an einem mehrbändigen Buchprojekt mit dem Titel *Uzuragoromo* うづら衣 („Wachtelkleid“) zu arbeiten und um Zuschriften über die Übungen oder den Truppenalltag an Magazine wie das bereits genannte *Hototogisu* zu schicken. Im zweiten Band von *Uzuragoromo* findet sich eine Darstellung von Löwenzahn, die drei langgezogene samenreife Stängel vor zwei Blättern und braunem Hintergrund zeigt (vgl. (73) Abbildung #3.4 [1]). Diese Umsetzung lässt den Jugendstil anklingen und referiert auf ein Motiv, das auch in *Maboroshi no tate* bildnerisch prominent ist. Zwischenzeitlich, also bevor und nachdem er aktiven Militärdienst im Russisch-Japanischen Krieg geleistet hat, arbeitet Seifū ab Ende 1903 in der Designabteilung des Takashima-Kaufhauses in Kyōto.

431 Vgl. weiterführend Hayamitsu 2020.

432 Gemeinsame Nennung der Maruyama- und der Shijō-Schule, vgl. weiter Kapitel 2.5, Tabelle (4), Fußnote 317 dieser Arbeit, zu Maruyama Ōkyō 円山応挙 (1733–1795) und Kapitel 3.3, Fußnote 386 dieser Arbeit, zu *shijōha* 四条派.

433 Taniguchi Kōkyō ist Maler des japanischen Stils, stellt unter anderem auf der Pariser Weltausstellung 1900 und auf der ersten Bunten 1907 aus.

434 Vgl. beispielsweise für den zweiten Band dieser Serie PJB (Inv.-Nr.: FSC-GR-780.143.1-3) <https://pulverer.si.edu/node/659/title/2>, 3. Dezember 2025.

Zum Jahresbeginn 1904 folgt gemeinsam mit seinem älteren Bruder und Asano – später als Sugibayashi Kokō bekannt – die Gründung der Shōbijutsukai 小美術会 („Gesellschaft für Kleinkunst“), was mit der Herausgabe des Magazins *Shōbijutsu* 小美術 („Kleinkunst“) bei Unsōdō verbunden ist (vgl. (74) Abbildung #3.4 [2]). Es folgen weitere Publikationen wie *Natsugusa* ナツ草 („Sommergras“), ein Buchprojekt Seifūs, das noch im selben Jahr veröffentlicht wird und dreißig Fächerdesigns im Art Nouveau-Stil zeigt, oder die vierbändige Reihe *Senshoku zuan* 染織図案 („Muster fürs Färben und Weben“) von 1904, verlegt bei Unsōdō. Das visionäre und aufwendige Format des Magazins *Shōbijutsu* schaffte lediglich sechs Ausgaben, bevor es eingestellt wurde; diese beinhalten Designs im Farbholzschnitt, gepaart mit Kommentaren im Schriftdruck der beiden etablierten Künstler Taniguchi Kōkyō und Asai Chū, sowie theoretische Essays, die sich mit *zuan* beschäftigen.⁴³⁵ Die Ausgaben erschienen 1904 auch als *Shōbijutsu zufu* 小美術図譜 („Kleinkunst-Bilderlexikon“) in Buchform beziehungsweise als Bildsammlung.

Während seines aktiven Dienstes im Russisch-Japanischen Krieg zwischen 1904 und 1906 veröffentlicht Tsuda Seifū 1905 Illustrationen vom Kriegsschauplatz in der *Yomiuri shinbun* 読売新聞 und in *Hototogisu*, für die er neben anderen Periodika auch weitere Illustrationen entwerfen sollte. Später publiziert er auch Kriegserlebnisse in der Zeitschrift *Shirakaba* 白樺. Noch während des Krieges bekommt Tsuda durch seinen Bruder Ausschnitte von Sōsekis Roman *Wagahai wa neko de aru* zugeschickt, der zu dieser Zeit in *Hototogisu* in Serie veröffentlicht wird.

Nachdem Asai Chū 1902 westliche Kunst in Kyōto zu unterrichten begonnen hat, gründet er 1906 den Kansai bijutsuin 関西美術院, einen Studienort für etablierte Künstler. Seifū sollte ihn als einer der Ersten besuchen. Ebenso absolviert er ein Studium japanischer Malweise unter Taniguchi Kōkyō in dessen Privatschule. Nach Erweiterung der *Aomomiji*-Serie von 1899 um drei Ausgaben in 1906⁴³⁶ arbeitet er bereits zusammen mit Asano an einem neuen Buchprojekt mit dem Titel *Ochigaki* 落柿 („Fallende Kaki“).

Am 22. April 1907 verlässt er Japan gemeinsam mit Yasui Sōtarō 安井曾太郎 (1888–1955) über den Hafen Kobe, um als Student mit Regierungsstipendium unter Jean-Paul Laurens an der Académie Julian in Paris zu lernen. Seinerzeit sind auch Saitō Yori 齋藤與里 (1885–1959) und Ogihara Moriye/Rokuzan 荻原守衛/碌山 (1879–1910) in der französischen Hauptstadt, wobei Letztgenannter bereits Kontakt zu Nakamura Fusetsu während dessen Zeit im Ausland gepflegt hatte. Zu beiden baut Tsuda eine Verbindung auf und liest täglich gemeinsam mit ihnen Sōsekis Romane.⁴³⁷ Im Jahr 1908 verbringt er zusammen mit Yasui Sōtarō und Fujikawa Yūzō 藤川勇造 (1883–1935) den Sommer unter anderem in Grey, wo sie Landschafts- und Umgebungsstudien anfer-

⁴³⁵ Vgl. Johnson 2020, 179.

⁴³⁶ Unter den Designentwürfen befindet sich auch ein Blatt, das Pfauen mit aufgestellten Rädern zeigt und motivisch an eine zu dieser Zeit zirkulierende Darstellung erinnert, die auch bei Goyōs Abschlussillustration für *Wagahai wa neko de aru* (Band 1) eingesetzt wird, vgl. weiterführend Kapitel 4.0.4, Fußnote 550 dieser Arbeit.

⁴³⁷ Vgl. Kita 2020b, 189.

tigen. Ebenso reist er mit Yasui nach Barbizon, um zum Beispiel das Malzimmer von Théodore Rousseau (1912–1867) zu besuchen.⁴³⁸ Den Sommer 1909 weilt er mit seinen Künstlerkollegen in der Auvergne, in Südfrankreich. Eine wichtige Publikation, die aus diesem Auslandsaufenthalt hervorgeht, ist *Furansu dosan* 仏蘭西土産 („Mitbringsel aus Frankreich“) aus dem Jahr 1910, herausgegeben von Seifū selbst bei Unsōdō (vgl. (75) Abbildung #3.4 [3]). Sie versammelt vor allem antike griechische und römische Kunst, für die Seifū eine besondere Vorliebe hegt⁴³⁹ und deren Rezeption sich durchweg in seinem Kunstschaffen – wie beispielsweise in der Taschenbuchausgabe *Yōkyoshū* für Sōseki – wiederfindet.

Im Jahr 1911, kurz nach seiner Rückkehr aus Paris 1910,⁴⁴⁰ trifft er zusammen mit seinem Bruder Nishikawa Issōtei Natsume Sōseki in Tōkyō – und sollte alsbald integraler Bestandteil dessen Intellektuellenkreises werden. 1949 fasst Tsuda Seifū retrospektiv das Werk *Sōseki to jū deshi* 漱石と十弟子 („Sōseki und zehn Schüler“), das 1974 in Neuauflage sowie 2015 erneut erscheint und sich mit verschiedenen Aspekten des Intellektuellenkreises um Sōseki und mit den Mokuyōkai 木曜会 („Donnerstagstreffen“) beschäftigt, an denen Seifū ab 1911 regelmäßig teilnimmt. Fotografien des ersten Kokonokakai 九日会 („Treffen des neunten Tages“), das nach dem Tod Sōsekis als eine Art Folgetreffen etabliert wurde, sind erhalten. Sie bebildern die Atmosphäre in der Sōseki sanbō mit den anwesenden Hinterbliebenen, Schülern wie Tsuda Seifū und weiteren Bezugspersonen.⁴⁴¹ Zudem sind Zeichnungen Seifūs nachweisbar, die eine Auswahl der teilnehmenden Intellektuellen bildlich dokumentieren. Mindestens vier der *Sōseki to jū deshi*-Bilder⁴⁴² (vgl. (76) Abbildung #3.4 [4]) zeigen mit lediglich kleineren Abweichungen den Schriftsteller als *Sōseki daimyōjin* 漱石大明神 („Der große/strahlende/göttliche Sōseki“) neben elf weiteren Personen. Im Uhrzeigersinn, von Sōseki ausge-

438 Vgl. Kita 2020b, 189.

439 Vgl. Kita 2020a, 63.

440 In diesem Jahr tritt er auch der Kyōtoer Künstlergruppe Chat Noir oder Kuronekokai 黒猫会 (Lesung als: *sha noāru* しゃのある) um Tanaka Kisaku 田中喜作 (1885–1945), Tsuchida Bakusen 土田麦僊 (1887–1936) und Ono Chikkyō 小野竹喬 (1889–1979) bei, in der sowohl *yōga*- als auch *nihonga*-Künstler vertreten sind. Leider kommt es infolge eines Zerwürfnisses zu keiner Ausstellung, und die Gesellschaft löst sich bereits 1911 wieder auf. Das Kollektiv Le Masque auch bekannt unter Ru masuku folgt dann ohne Tsudas Mitgliedschaft. Die Künstler Tsuchida und Ono sollten auch 1918 Gründungsmitglieder der Kokuga sōsaku kyōkai 国画創作協会, der Gesellschaft für Nationale Bilder, sein, die sich kritisch gegen die staatliche Bunten und deren Auswahlprozess positioniert, vgl. weiterführend zu den Kollektiven Szostak 2013, insbesondere im Hinblick auf Tsudas Wirken 41–45.

441 Vgl. KKB (Inv.-Nr.: 720/149 und 720/150) <https://www.kanabun.or.jp/souseki/list.html>, 3. Dezember 2025.

442 Zunächst eine Ausführung, die im Sōseki sanbō kinenkan erhalten und auf 1976 datiert ist, vgl. Shinjuku-kuritsu Sōseki sanbō kinenkan 2021, 35; eine Umsetzung, die als einleitende Illustration zu *Sōseki to jū deshi* genutzt wird und aus einem *tesaibon* 手彩本 (alternative Lesung: *shusaibon*; „handkoloriertes Buch“) stammt, vgl. Tsuda 1949²⁰⁵, ii–iii; das *Sōseki sanbō to sono deshitachi* 漱石山房と其弟子達 („Die Schüler von Sōseki sanbō“, o. J.) aus der Sammlung des Museums für moderne japanische Literatur, vgl. Kita 2020a, 72 (das jedoch nicht im museumseigenpublizierten Inventar von 1982 zu finden ist, vgl. Nihon kindai bungakukan 1982), und eine weitere Zeichnung, vgl. Kōno 1980, 89. Ob die letztgenannte Variation mit einer im Literatur- und Geschichtsmuseum Kumamoto vorhandenen Ausführung übereinstimmt, konnte nicht verifiziert werden. Vgl. zur Existenz einer Illustration in Kumamoto Shinjuku-kuritsu Sōseki sanbō kinenkan 2021, 35.

hend, sind jeweils auf allen Ausführungen dargestellt: Terada Torahiko, Abe Yoshishige 安倍能成 (1883–1966), Matsune Tōyōjō 松根東洋城 (1878–1964), Nogami Toyochirō 野上豊一郎 (1883–1950), Suzuki Miekichi 鈴木三重吉 (1882–1936), Iwanami Shigeru 岩波茂雄 (1881–1946), Akagi Kōhei 赤木桁平 (1891–1949), Uchida Hyakken 内田百閒 (1889–1971), Morita Sōhei, Abe Jirō 阿部次郎 (1883–1959) und Komiya Toyotaka 小宮豊隆 (1884–1966). Ebenso kann ein vierteiliger Stellschirm mit gleicher Motivik (vgl. (77) Abbildung #3.4 [5])⁴⁴³ bestimmt werden, der gemeinsam mit einem korrespondierenden Beitrag – *Tsuda Seifū-ron* 津田青楓論 („Theorie des Tsuda Seifūs“) – in *Chūō bijutsu* 中央美術 7.7 1921 veröffentlicht wurde.

Scott Johnson analysiert anlässlich der im Jahr 2020 zum hundertvierzigjährigen Geburtsjahrjubiläum Tsudas stattgefundenen Ausstellung⁴⁴⁴ die Verbindung zu Sōseki: „Sōseki seemed to recognize him as a kindred spirit, and Seifū became known as a vital member of the Sōseki circle. [...] He supported himself in part by designing book covers for fiction, essays and poetry by Sōseki himself, and members of his circle, such as Yosano Akiko.“⁴⁴⁵ Um 1910, mit dem Eintritt in Sōsekis Intellektuellenkreis, nimmt Seifūs Tätigkeit als Illustrator für das Magazin *Hototogisu* zu. Im Jahr 1911 präsentiert er auch erstmals auf der fünften Bunten. Er zeigt sein Werk *Gogatsu no inkurain* 五月のインクライン („Wassergefälle im Mai“) in Öl, das jedoch nicht mehr erhalten ist.⁴⁴⁶ Es folgen zahlreiche Teilnahmen an weiteren Ausstellungen, unter anderem an der zweiten und vierten Yōga shōhin tenrankai des Mistukoshi-Kaufhauses in den Jahren 1912 und 1913. Seifū ist neben Yamashita Shintarō 山下新太郎 (1881–1966), Arishima Ikuma 有島生馬 (1882–1974), Ishii Hakutei 石井柏亭 (1882–1958), Sakamoto Hanjirō 坂本繁二郎 (1882–1969), Umehara Ryūzaburō 梅原龍三郎 (1888–1986) und Yasui Sōtarō 安井曾太郎 (1888–1955)⁴⁴⁷ Gründungsmitglied der 1914 als Gegenposition zur offiziellen Bunten gegründeten und noch heute bestehenden Nikakai 二科会 („Vereinigung zweite Sektion“). Bis zu seinem Austritt 1933 nimmt er an 18 von zwanzig bis dahin abgehaltenen Ausstellungen teil beziehungsweise stellt selbst aus. Ebenso ist er in diesem Kontext auch als Juror tätig. Zugleich etabliert er 1926 die Tsuda Seifū yōga juku 津田青楓洋画塾

⁴⁴³ Der heutige Verbleib ist ungesichert, vgl. Shinjuku-kuritsu Sōseki sanbō kinenkan 2021, 35. Zuvor, im Jahr 1917, erschafft Tsuda Seifū das *Kutake sōdō enikki* 九竹草堂絵日記 („Bildtagebuch Neun Bambus Strohütte“), das sich im Besitz des Bildungsausschusses der Stadt Fuefuki befindet und neben Sōseki unter anderem auch Terada Torahiko und Nogami Toyochirō 野上豊一郎 (1883–1950) in Alltagsszenen mit Kunst und Büchern zeigt, vgl. weiterführend und für die einzelnen Blätter Shinjuku-kuritsu Sōseki sanbō kinenkan 2021, 32–33.

⁴⁴⁴ Vgl. zu dieser Werkschau mit dem englischen Titel *The 140th Anniversary of Disobedient Painter Tsuda Seifū Following His Footsteps throughout Meiji, Taishō and Shōwa* im Kunstmuseum des Stadtbezirks Nerima (21. Februar bis 12. April 2020) Kita 2020a; Kita gibt den Auftakt zu einer künstlerischen Neuevaluierung Tsuda Seifūs in Form von Ausstellungen; 2021 folgt die Sonderausstellung *Der Tsuda Seifū von Sōseki sanbō* (26. Januar bis 21. März 2021) im Sōseki sanbō-Gedenkmuseum, vgl. Shinjuku-kuritsu Sōseki sanbō kinenkan 2021 sowie 2022 die Ausstellung *Tsuda Seifū: The Designs, the Time and ...* im Shōtō-Kunstmuseum des Stadtbezirks Shibuya (18. Juni bis 14. August 2022), vgl. SSB <https://shoto-museum.jp/exhibitions/196tsuda/>, 3. Dezember 2025.

⁴⁴⁵ Johnson 2020, 177.

⁴⁴⁶ Reproduziert als schwarz-weiße Abbildung in *Bijutsu shinpō* 14.12 (253), vgl. Natsume 2015, 3.

⁴⁴⁷ Zu den drei erstgenannten Mitbegründern hatte Sōseki ebenfalls aktiven oder passiven Korrespondenzkontakt, vgl. Tabelle (10).

(„Tsuda Seifū Privatschule für Kunst im westlichen Stil“) in Kyōto, die von 1928 bis 1933 sechs Ausstellungen abhält, die Tsuda Seifū *gajukuten* 津田青楓画塾展. Zunächst eröffnet Seifū im Jahr 1931 in Tōkyō, dann im darauffolgenden Jahr in Nagoya jeweils korrespondierende Schulen. Unter anderem besucht Sōsekis vierte Tochter Natsume Aiko 夏目愛子, später Nakachi Aiko 仲地愛子 (1905–1981),⁴⁴⁸ diese Malschule und wird im selben Jahr auch von Tsuda Seifū als *Shōjo* (*Natsume Aiko zō*) 少女 (夏目愛子像) („Mädchen [Bildnis von Natsume Aiko]“) porträtiert (vgl. (78) Abbildung #3.4 [6]). Aus dieser Schaffensperiode ist auch eine Vielzahl von Aktdarstellungen in Öl, in Tusche und mit Aquarellfarben erhalten.⁴⁴⁹

Seifū politisiert sich zunehmend und sympathisiert mit der 1931 gegründeten *Sobueto tomo no kai* ソブエト友の会 („Vereinigung der Sowjet-Freunde“) und der proletarischen Bewegung. Durch seine Bilder übt er Kritik am Regime. Bei der 18. Folgeausstellung 1931 zeigt er seine im selben Jahr entstandene Studie *Burujowa gikai to minshū seikatsu* ブルジョワ議会と民衆の生活 („Bourgeoiser Reichstag und Volksleben“), die auf Anordnung der Behörden zunächst in *Shingikai* 新議会 („Neuer Reichstag“) ⁴⁵⁰ umbenannt wird. 1933 entsteht dann das Werk *Giseisha* 犠牲者 („Opfer“) (vgl. (79) Abbildung #3.4 [7]), das den im selben Jahr festgenommenen und zu Tode gefolterten Schriftsteller Kobayashi Takiji 小林多喜二 (1903–1933) aufgehängt in seiner Zelle zeigt⁴⁵¹ – und das Anlass zu einer kurzzeitigen Inhaftierung Seifūs wird.

Nach diesem Vorfall bricht er mit der *Nikakai* und der Ölmalerei und wendet sich japanischen Techniken und Maltraditionen wie dem *literati*-Stil, auch als *bunjinga* 文人画⁴⁵² bekannt, sowie der Kalligrafie zu. Insgesamt muss Tsudas Œuvre als enorm fluid und experimentell bezeichnet werden; es weckt multiplexe Assoziationen, wie auch im AKL-Beitrag von Ulrike Middendorf deutlich wird:

T. gehört zu den vielseitigsten jap. Künstlern des 20. Jahrhunderts. Das Frühwerk mit großartigen Design- und Dekor-Entwürfen kann sich mit Kamisaka Sekka messen. Seine Malerei im westlichen Stil, Porträts (u. a. Kenkyūshitsu ni okeru Kawakami Hajime zō/ Bildnis des Kawakami Hajime im Arbeitszimmer, 1926; Kyōto, NMMA), Selbstporträts, Frauenakten, Einzelfiguren und Figurengruppen, Interieurs, Lsch., Stadt- und Gartenansichten sowie Stillleben zeigen die Auseinandersetzung mit Postimpressionismus, Fauves, Symbolisten und neusachlichem Stil. Flachräumlich-frontale Menschenbilder wie *Izumozaki no jo* (Mädchen aus Izumozaki [Akt], 1923; Tokio-Chiyoda, NMMA) und *Natsu no hi* (Sommertag [Mehrfigurenbild], alle Öl/Lw., 1929; Fuefuki, Seifū Mus.) in kräftigen Farben und mit schwarzen Umrisslinien, die Formen und Tektonik klar definieren, stehen in der Nähe Ernst Ludwig Kirchners, Henri Matisse und Paul Gauguins.⁴⁵³

448 Vgl. TSZ Band 29 2018, 633.

449 Vgl. insbesondere für die Aktdarstellungen Koike 1976¹⁹⁷⁹.

450 Vgl. MOMAT (Inv.-Nr.: Ooo276) <https://www.momat.go.jp/collection/ooo276>, 3. Dezember 2025.

451 Vgl. weiterführend Kita 2020a, 114 und 118f.

452 Vgl. für eine kurze Anmerkung hierzu Kapitel 2.5 dieser Arbeit.

453 Middendorf 2021a [AKL].

Zudem ist er als *zuanka* oder Designer aktiv, den man stilistisch im Bereich der *yōga*-Malerei mit Verknüpfungen Überschnidungen zu verschiedenen Stilen und Künstlern verorten kann und der, wie Middendorf herausstellt, einen Wandel zum *literati*-Stil mit Einflüssen der *nihonga* und Kalligrafie durchläuft. Die nach dem Bruch nach den 1930er Jahren angefertigten Werke erinnern insbesondere an seine Entwürfe und Illustrationen als Buchgestalter sowie an die Schaffensperiode während des Austauschs mit Sōseki:

Der intellektuelle Austausch mit Natsume und seinem Kr. [...] über Lit., Dichtung, Kunst und Ästhetik regt T. zu vertiefter Beschäftigung mit den expressiven, individualistischen Spielarten der jap. Malerei (nanga, Zenga, haiga), Kalligr. (bes. Ryōkan [1758–1831]), sōsaku hanga und Keramik an.⁴⁵⁴

Für Sōseki illustriert Tsuda Seifū einige spätere Buchausgaben, auch das unvollendete letzte Werk *Meian* (vgl. (80–85) Abbildung #3.4 [8]–[13]), das erst nach Sōsekis Tod veröffentlicht werden sollte: Die Bindung weist eine Vielzahl von gestalterischen Momenten auf. Der Schuber zeigt den Titel auf der Vorderseite, ergänzt durch die Autorenangabe auf dem Rücken. Geschmückt ist dieser vorne wie hinten durch eine Pflanzenornamentik, gerahmt in einer Blattform. Die Materialität ist haptisch grob und durch einen festen Stoff definiert. Der Deckel zeigt eine Frauenfigur mit Krone, die schlank, in ein gelbes Unterkleid und einen roten Umhang gehüllt ist. Ihre Hände sind verschränkt, der Blick nach unten gerichtet. Gerahmt wird die Figur von unten nach oben durch Gräser, Blumen, Vögel und Wolken, die in verschiedenen Farbpaletten – unter anderem in Grün, Rot, Silber, Gelb, Violett – ausgeführt sind. Rechts finden sich Kamelien, links weitere Blumen, die ebenso die Titel- und Autorenangabe auf der Rückenmitte unterbrechen sowie als stilisiertes und repetitives Blüten-Blätter-Muster auf dem festen Satz zu Beginn und Ende wiederholt werden. Im Buchinneren folgt die Titelseite mit einer kleinen rechteckigen Illustration, die Architektur in Landschaft darstellt, darunter finden sich der Titel und die Autorenangabe.⁴⁵⁵ Es schließt sich eine Fotografie des Autors sowie eine Abbildung zweier Manuskriptseiten des Werks an, die auf Goyōs Papierbögen niedergeschrieben sind. Zuletzt wird das Buch noch mit dem Blattrahmen des Impressums ausgestattet, der in dieser Form auch durch Sōseki in der Erstausgabe von *Kokoro* verwendet wurde.

Zum Verfassen des Fortsetzungsromans *Meian* nutzt Sōseki also weiterhin das von Goyō entworfene Papier. Wie wichtig ihm der ästhetische Aspekt, aber auch die eigene künstlerische Befähigung ist, wird in einem Brief vom 8. Dezember 1913 an Seifū deutlich, in dem er schreibt: „Ich möchte zumindest einmal in meinem Leben ein Bild

454 Middendorf 2021a [AKL].

455 Vergleicht man die Umsetzung der kleinen Illustration mit denen in der Taschenbuchausgabe von *Yōkyōshū*, so lässt sich eine stilistische Nähe erkennen, die die Zuschreibung der künstlerischen Umsetzung des letztgenannten Werks auf Tsuda stützt, vgl. hierzu auch Kapitel 4.8 dieser Arbeit.

malen, das bei den Betrachtern ein willkommenes Gefühl auslöst.“⁴⁵⁶ Er fährt fort: „It doesn't matter if it is a landscape or a picture of animals or birds and flowers. I want to die painting something that could have such sublime, thankful feelings. Even if I were capable, I wouldn't want to paint something that could be displayed in the Bunten.“⁴⁵⁷

Insgesamt sind 50 Briefe aus der Zeit zwischen 1911 und 1916 von Natsume Sōseki an Tsuda Seifū sowie 23 Nennungen des Künstlers in der Korrespondenz mit anderen Empfängern erhalten. Auch der Kontakt zu Tsudas Bruder war aus kunstästhetischer Sicht von Bedeutung; es sind 13 Briefe und sieben Nennungen von Nishikawa Issōtei dokumentiert.

In einer aktuellen englischsprachigen Biografie zu Sōseki aus dem Jahr 2018⁴⁵⁸ analysiert der Verfasser John Nathan Sōsekis Verhältnis zu Kunst und Seifū folgendermaßen:

He tried to find a measure of balance by devoting time every day to painting with his friend and painting teacher, Tsuda Seifū. He had tried oil painting briefly but had given that up by the end of September and was concentrating on watercolor and traditional sumi-ink on rice paper. He appears to have been obsessed, assuring himself and everyone in the vicinity that he was, after all, 'quite a painter' and would someday create something of genuine value.⁴⁵⁹

Laut Kawaji liegen mindestens 71 Einbandgestaltungen von Tsuda Seifū vor.⁴⁶⁰ Johnson stellt die These auf, dass die Annahme und Wertschätzung ebendieser durch die Leserschaft weitestgehend ausblieben:

Covers that graced many important Japanese works of literature. Most book lovers are ardent readers, and unfortunately give little thought to who designed the covers. This lack of awareness prevented even Tokyo art lovers from an appreciation of Seifū's ability to create the detailed and colorful images that reflect the content and style of books by members of Natsume Sōseki's circle.⁴⁶¹

An dieser Stelle ist eine klare Entwicklung von und eine Unterscheidung zum Illustrator und Designer Hashiguchi Goyō zu erkennen. Seine mosaikhaften Designs, insbeson-

456 „Watashi wa shōgai ni ichimai de ii kara hito ga mite arigatai kokoromochi no suru e wo kaite mitai 私は生涯に一枚でいいから人が見て難有い心持のする絵を描いて見たい“, TSZ Band 24 2019, 107 [2023].

457 „[S]ansui demo dōbutsu demo kachō demo kamawanai tada sūkō de arigatai kimochi no suru yatsu wo kaite shinitai to omoimasu bunten ni deru nihonga no yōna mono wa kaketemo kaki taku wa arimasen [...] 山水でも動物でも花鳥でも構はない只崇高で難有い気持のする奴をかいて死にたいと思ひます文展に出る日本画のやうなものはかけてもかきたくはありません [...]“, TSZ Band 24 2019, 107 [2023], übers. v. Tōkyō geijutsu daigaku daigaku bijutsukan/Tōkyō shinbun 2013, 254.

458 Wenngleich die Biografie insbesondere für die späteren Jahre und das Verhältnis zu Tsuda Seifū aufschlussreich ist, so ist dennoch keiner der Hashiguchi-Brüder darin erwähnt.

459 Nathan 2018, 230.

460 Kawaji 2007, 192f. und Kawaji 2018.

461 Johnson 2020, 176.

dere in den frühen Illustrationen, nehmen einzelne Textpassagen zum Ausgangspunkt, um visuelle durchkomponierte Gegenparte zu schaffen, die oftmals durch motivische Anleihen konstruiert sind, so zum Beispiel bei *Maboroshi no tate*. Hingegen sind Tsuda Seifūs Illustrationen, die sich auch von Sōsekis eigenem Kunstschaffen nähren, von Einfachheit, Wiederholung und Musterhaftigkeit geprägt, was nicht zuletzt Resultat seiner Ausbildung und Arbeit als *zuanka* ist. Eine Auswahl seiner Illustrationstätigkeit unter Auflistung aller für Sōseki ausgeführten Gestaltungen bis 1919⁴⁶² ist der Tabelle (7) zu entnehmen.

Es ergibt sich folgendes Bild: Ab 1913/1914 werden die verkleinerten Buchausgaben, die zu Sōsekis Werken publiziert sind – als Erstaufgabe einer bereits erschienenen Prachtausgabe im Taschenbuchformat, aber auch als Neuordnung einer Anthologie oder als Entnahme aus einer solchen – von Tsuda Seifū gestaltet und illustriert. Sie erscheinen meist im Shunyōdō. Es folgen die Prachtausgaben von *Michikusa* und *Meian* im Iwanami shoten.

1915 schreibt Sōseki über Tsuda Seifū und dessen Kunst in einem Aufsatz mit dem Titel *Tsuda Seifū shi* 津田青楓氏 („Herr Tsuda Seifū“) in der *Bijutsu shinpō* 14.12 (253):

Tsuda-kuns Gemälde kennen keine technische Fertigkeit. Gleichzeitig lässt sich auch nirgends solch eine Einstellung von ihm erkennen, Meinungen anderer abzuholen oder der Welt schmeicheln zu wollen. Er arbeitet einfach geradlinig, dem Befehl seines künstlerischen Gewissens folgend. Deshalb, aus der Nähe betrachtet, sieht es auch so aus, als ob er es aus Verzweiflung eilig hätte. Und es kommt dann auch zu einer schlampigen Art und Weise der Gleichgültigkeit. Negativ formuliert ist er wie ein treuer Diener der vernunftlosen Kunst. Er attackiert und besiegt den anderen, ohne Kommandos abzuwarten. Daraus erschließt es sich, er ist vernünftig. [...] Er ist frei von jeglichen weltlichen Sorgen oder Geschehen wie dem Gedanken über Vor- und Nachteile oder dem Leid von Lob und Tadel. Und Tsuda-kun ist sich dieser charakterlichen Stärke bewusst.⁴⁶³

⁴⁶² Nicht enthalten sind lediglich die Titel *Sunaga no hanashi* 須永の話 (1914), eine Teilerzählung aus *Higansugi made*, und *Rondontō* 倫敦塔 („Der London Tower“)*, die in der Reihe *Gendai meisaku shū* 現代名作集 („Sammlung gegenwärtiger Meisterwerke“) erschienen sind sowie die Anthologie-Ausgabe *Rondontō hoka nihen* 倫敦塔外二編 (1918).

⁴⁶³ „Tsuda-kun no e ni wa gikō ga nai to tomo ni, hito no i wo mukaetari, yo ni kobitari suru tido ga doko ni mo miemasen. Ichokusen ni jibun no geijutsuteki ryōshin ni meirei sareta tōri hataraita iku dake desu. Dakara katawara kara miru to, jibō ni isoeide iru yō ni mo miemasu. Mata dō nattatte kamau mono ka to iu nageyari no kokoromochi mo dete kuru no desu. Waruku ieba chie no tarinai geijutsu no chūboku no yō na mono desu. Meirei ga kudaru ka kudaranai uchi ni, mō te wo dashite aite wo yattsukete shimatte iru no desu. Shitagatte matomo de arimasu. [...] Rigai no nen da no kiyohōhen no kutsū da no to iu, issai no jinrōzokurui ga konnyū shite inai no desu. Sōshite sono kōsho wo Tsuda-kun wa jikaku shite iru no desu 津田君の画には技巧がないと共に、人の意を迎えたり、世に媚びたりする態度がどこにも見えません。一直線に自分の芸術的良心に命令された通り働いて行くだけです。だから傍から見ると、自暴に急いであるやうにも見えます。又何うなつたって構ふものかといふ投げ遣りの心持も出て来るのです。悪く云へば智慧の足りない芸術の忠僕をやうなものです。命令が下るか下らないうちに、もう手を出して相手を遣つ付けてしまつてゐるのです。従つてまともでありませう。[...] 利害の念だの毀誉褒貶の苦痛だのといふ、一切の塵勞俗累が混入してゐないのです。さうして其好所を津田君は自覺してゐるのです“, Natsume 1915, zit. n. Kita 2020a, 6.

Natsume Sōseki lobt in diesem Artikel in subtiler Weise die ästhetische und künstlerische Autonomie, die Seifū eigen ist. Insbesondere scheint dieser von Meinungen und Kritik frei zu sein und folgt deshalb lediglich dem eigenen Kunstverständnis. Praktisch setzt er damit den *l'art-pour-l'art*-Gedanken um. Allerdings, wie auch in seinem Lebensabriss durchscheint, politisiert er seine Kunst. Vor diesem Hintergrund lässt sich das wechselhafte und vielseitige Œuvre Seifūs erklären. Die tiefe Verbindung von Literaten und Künstler wird auf dem Sterbebett Sōsekis deutlich, wie Nathan in einer eindringlichen Beschreibung der Szene darlegt:

Later that morning, Sōseki was writhing on his mattress. The doctors gave him one last saline injection, and he sat up abruptly, tore open his kimono and cried, clawing at his chest, 'Water! Splash water on me, I can't be dying now!' The nurse sprayed a mist of water in his face from her mouth, and Sōseki fell back on the pillow and lay still. 'Call everyone in quickly', Dr. Manabe ordered. Friends, disciples, and colleagues from the newspaper who had been waiting in the parlor filed silently into the study. Kyōko passed around a writing brush soaked in water to those who wished to enact the ritual of the 'final water'. Tsuda Seifū moistened Sōseki's lips with the brush and collapsed on the bed in tears.⁴⁶⁴

Tsuda Seifū selbst stirbt am 31. August 1978 im Alter von 97 Jahren in Suginami, Tōkyō. Wenige Jahre vor seinem Tod, im Jahr 1974, eröffnet auf Initiative von Koike Tadanori 小池唯則 (?–?) das Seifū bijutsukan 青楓美術館, ein dem Künstler gewidmetes Museum, das 1984 der Stadt Ichinomiya geschenkt wurde und heute als Teil der Stadt Fufuki weiterbesteht.⁴⁶⁵

3.5 Natori Shunsen 名取春仙 (1886–1960)⁴⁶⁶

Natori Shunsen wird am 7. Februar 1886 als Natori Yoshinosuke 名取芳之助 in der Präfektur Yamanashi geboren. Nach einem Umzug besucht Natori von 1892 bis 1896 eine Grundschule in Tōkyō und erhält bereits im Jahr 1897 *nihonga*-Unterricht im Bereich Grundlagen und Kolorierungstechniken bei Ayaoka (Ikeda) Yūshin 綾岡(池田)有真 (1846–1910). Im Jahr 1900 wird er an Kubota Beisens 久保田米僊 (1852–1906) privater Kunstschule Shibagajiku 司馬画塾 vor allem in den chinesischen Klassikern und in Kunstgeschichte unterrichtet. Seinen Künstlernamen Shunsen wählt er als Reminiszenz

⁴⁶⁴ Nathan 2018, 269f.

⁴⁶⁵ Vgl. Ichinomiya-chōritsu Seifū bijutsukan 2001.

⁴⁶⁶ Vgl. zu biografischen Angaben Minami Arupusu-shiritsu bijutsukan/Yano 2016, 203–209, Kushigata-chōritsu Shunsen bijutsukan 2002, 160–167, Trinh 2017, 212–215 und Middendorf 2021b [AKL] sowie TBK <https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9060.html?hilitte=名取春仙> und MAB <https://www.city.minami-alps.yamanashi.jp/docs/1584.html>, jeweils 3. Dezember 2025, vgl. zum Werk und Œuvre weiterführend Minami Arupusu-shiritsu bijutsukan/Yano 2016, Kushigata-chōritsu Shunsen bijutsukan 2002 und Yamanashi-kenritsu bijutsukan 1981.

auf die Verbundenheit mit dieser Schule und deren Tradition.⁴⁶⁷ Zwei Jahre später debütiert er in der 13. Ausstellung der Nihon kaiga kyōkai 日本絵画協会 mit seinen Werken *Shūshoku* 秋色 („Herbstliche Stimmung“) und *Shimoyo* 霜夜 („Frostrnacht“); noch im selben Jahr stellt er auf der achten Nihon bijutsuin 日本美術院-Ausstellung sein Werk *Tsumikusa* 摘草 („Gräser pflücken“) und bei Shinbikai 真美会 seine Arbeit *Bokugyū zu* 牧牛図 („Bild von weidendem Vieh“) aus. Für Letztgenanntes wird Natori Shunsen ausgezeichnet, woraufhin er im folgenden Jahr dort sein Werk *Haru* 春 („Frühling“) präsentiert. Es folgt 1904 bis 1905 ein kurzes Studium an der Kunstakademie Tōkyō im Bereich *nihonga*, das er noch während des laufenden Semesters abbricht.⁴⁶⁸ Der Maler Hirafuku Hyakusui 平福百穂 (1877–1933) wird ihm zum Vorbild, und er erhält eine Einführung in die westliche Malerei durch Fukui Kōtei 福井江亭 (1866–1937).

Zum Juni 1907, also in dem Jahr, in dem auch Natsume Sōseki als Autor bei der *Asahi shinbun* in Tōkyō zu arbeiten beginnt, wird Natori Shunsen dort zunächst Auftragsillustrator, 1909 dann Angestellter der Firma. Die nächsten zehn Jahre produziert er Skizzen und Illustrationen für mindestens 21 Fortsetzungsromane; darunter befinden sich Shimazaki Tōsons 島崎藤村 (1872–1943) *Haru* 春 („Frühling“, 1908), Morita Sōheis *Baien* 煤煙 („Ruß und Rauch“, 1909),⁴⁶⁹ Nagai Kafūs *Reishō* 冷笑 („Höhnisches Lächeln“, 1909–1910), Tayama Katais 田山花袋 (1872–1930) *Zansetsu* 残雪 („Restschnee“, 1917–1918) und *Atarashii me* 新しい芽 („Neue Knospe“, 1919). Alle erscheinen in Fortsetzungsfolgen in der Tageszeitung. Natoris Debutillustrationen begleiten Natsume Sōsekis ersten Fortsetzungsroman in der *Tōkyō Asahi shinbun* mit dem Titel *Gubijinsō* 虞美人草 („Der Klatschmohn“). Insgesamt arbeitet Natori Shunsen an den Illustrationen von mindestens sechs Romanen Sōsekis, darunter nicht nur an Titelillustrationen, die den Textbeginn einleiten, sondern auch aufwendigere Illustrationen, die textbegleitend sind. Tabelle (8) gibt Aufschluss über diese illustrierten Werke, deren Zahl an Fortsetzungsfolgen mit Laufzeit sowie über die Anzahl der titel- und textbegleitenden Illustrationen.⁴⁷⁰

Speziell die kleineren, einleitenden Titelillustrationen weisen oft keine Signatur auf, können aber unter anderem durch das 1910 von Natori selbst herausgegebene *Demo gashū: Bo no maki* デモ画集: 戊の巻 („Vorführ-Künstleralbum: 5. Band“) identifiziert und zugeordnet werden. Zwar ist von Sōseki keine Brief- oder Postkartenkorrespondenz mit dem Künstler bekannt, wohl aber von Shunsen ausgehend. Dieser teilt ihm

⁴⁶⁷ Vgl. Trinh 2017, 212.

⁴⁶⁸ Vgl. Minami Arupusu-shiritsu bijutsukan/Yano 2016, 203, jedoch findet sich kein Eintrag auf der Immatrikulationsliste der Kunstakademie Tōkyō, vgl. Tōkyō geijutsu daigaku bijutsu gakubu kingendai bijutsushi daigakushi kenkyū sentā 2022, GACMA <https://gacma.geidai.ac.jp/archives/GACMA-enrollment-list02.pdf>, 3. Dezember 2025; wobei in mehreren Biogrammen sogar eine längere Studienzeit angegeben ist, vgl. zum Beispiel Trinh 2017, 212.

⁴⁶⁹ Für diese Erzählung schrieb Sōseki ein Vorwort, vgl. TSZ Band 16 2019, 301–304.

⁴⁷⁰ Hierbei ist die Anzahl der Titelillustrationen, welche die Anzahl der verschiedenen Motive angibt, nicht diejenige der illustrierten Fortsetzungsfolgen. Meist wurde eine Illustration für mehrere Fortsetzungsfolgen nacheinander benutzt, manchmal sogar werkübergreifend.

darin seine Überlegungen über den Wert und die Funktion von Illustrationen mit. Im Hinblick auf das Verhältnis von Bild und Text äußert er sich 1910 wie folgt: „Je nach Roman ist es leichter, die Illusion des Lesers zu brechen als sie zu stimulieren. Deshalb versuche ich, das Gefühl eines Kapitels und den Eindruck eines Satzes so leicht wie möglich einzufangen.“⁴⁷¹ Deutlich wird an dieser Stelle die unterstützende Funktion der Illustrationen, die laut dem Künstler ein harmonisches Verhältnis zum Text und zur Imagination des Lesers haben sollten.

Betrachtet man exemplarisch nun die ausgeführten Titelillustrationen für *Gubijinsō*,⁴⁷² lassen sich 19 verschiedene Motive erkennen, die zwischen zweimal (17. Motiv für Folge 119 und 120, oberkörperfreie, in Mohnpflanze sitzende Frauenfigur) und 15-mal (erstes Motiv für Folge 1 bis 15, Mohnpflanze mit Titel) wiederholt werden. Darin offenbart sich eine stringente Bildsprache. Zunächst wird wörtlich der Titel *Gubijinsō*, also „Klatschmohn“ aufgegriffen und die Mohnblume in verschiedenster Form eingearbeitet (vgl. (86–91) Abbildung #3.5 [1]–[6]). Es finden sich Darstellungen von Blumen, die teilweise allein, mit Menschen oder Tieren zusammenstehen und die eine zeitliche wie kulturell vielseitige Variation präsentieren. Frauendarstellungen, die archaisch-ägyptische, chinesische und traditionelle indisch-inspirierte Bildsprachen aufweisen, sind ebenso vorhanden wie westlich zeitaktuell gekleidete Figuren; Pfauendarstellungen, Schmetterlings- und Gartenszenen, freie, runde, (recht-)eckige, ovale und anders geformte Objekte mit Linienschwung und floral-überzeichneter Ästhetik, mit Ornamentik oder Flächigkeit konstruierte, variierende Illustrationen. Es entstehen Visualisierungen, die „modernistisch mit origineller, neuer Sensibilität im künstlerischen Stil [ausgeführt sind], dem die Intentionen des Autors gut vertraut sind und positive Kritik geerntet haben“.⁴⁷³ Teilweise ist den künstlerischen Ausführungen eine visuelle Nähe zu Alphonse Mucha (1860–1939) oder Fujishima Takeshi eigen. Prämisse ist dabei eine (Jugendstil-)Ästhetik, gepaart mit der Idee von (weiblicher) Schönheit.

Diese frühen Illustrationen von 1907 zeigen eine visuelle und experimentierfreudige Vielfalt, sie können als Spiegel der Kunstwelt im Ganzen gedeutet werden und besitzen ebenso wie die Buchillustrationen in *Yōkyōshū* eine mosaikhafte Ästhetik. Die Bebilderungen für *Sanshirō* führen dieses Moment fort und vereinen textnahe wie allego-

471 „Shōsetsu no sashi-e to iu mono wa dōsuru to, dokusha no iryūjon wo tasukeru yori mo, kaette sore wo kowasu yōna kekka ni nari yasui. Sore dakara naru beku kantan ni isshō no kanji, ikku no inshō wo toraete egaku toitta yō ni shiteiru 小説の挿絵というものは如何すると、読者のイリュージョンを扶けるよりも、却ってそれを壊すような結果に成り易い。それだから成るべく簡単に一章の感じ、一句の印象を捉えて描くといった様になっている“, Morita Sōhei gibt eine Aussage Natori Shunsens in seinem Vorwort für *Demo gashū: Bo no maki* von 1910 wieder, zit. n. einer E-Mail von Yano Haruyo 矢野晴代 (?-), Kuratorin am Kunstmuseum der Stadt Minami Alps, an den Verfasser vom 4. August 2019.

472 Vgl. *Tōkyō Asahi shinbun* 1907. Die 127 Fortsetzungsfolgen wurden im Zeitraum vom 23. Juni bis 29. Oktober 1907 veröffentlicht, vgl. Tabelle (2); für einen Überblick der Titel- und begleitenden Illustrationen insgesamt NSI Zusatzband 1980, 50–69.

473 „Modanizumu teki de zanshinna atarashii kansei ni afureta sakuhū wa sakka no ito ni yoku najimi, kōhyō wo hakushite ita モダニズム的で斬新な新しい感性にあふれた作風は作家の意図によく馴染み、好評を博していた“, Mukōyama 2016, 10.

rische Umsetzungen. Kapitel 3.1 und 3.3 haben verdeutlicht, dass die Darstellung der Kunstwelt im Roman eine besondere Rolle einnimmt, dies lässt sich auch für Shunsens Illustrationen festhalten (vgl. (92–95) Abbildung #3.5 [7]–[10]). Dargestellt sind zum Beispiel zwei Frauen, eine davon an einer Blume riechend und in einen Kimono gekleidet und daneben eine Frau in westlichem Gewand (Folge 12), das Gemälde einer Meerjungfrau (Folge 43), eine Gruppe, die eine Kunstausstellung besucht (Folge 83), sowie Kunstgegenstände wie eine Büste, ein Holzschnitt, Pfeile in einem Gefäß und vermutlich eine Rüstung (Folge 99). Diese letzte Illustration scheint sich auf den Ate-lierraum des Malers Haraguchi zu beziehen, der vermutlich Goyōs Arbeitsplatz nachempfunden ist.⁴⁷⁴

Hingegen entwickeln sich die späteren Titelillustrationen bei Sōseki ab 1909/1910 weg von figürlichen Darstellungen hin zu einer objekthaften Ornamentik, die teilweise zwar noch – insbesondere bei *Mon* – die Titelthematik aufgreifen, aber universaler, vom Text und Inhalt losgelöster erscheinen (vgl. (96–97) Abbildung #3.5 [11]–[12]). Ob diese Titelillustrationen von Natori Shunsen stammen, bedarf weiterer Untersuchungen und kann auf Basis der derzeitigen Quellenlage nicht beantwortet werden. Dieser Umbruch schlägt sich für Shunsen in der Anfertigung von textbegleitenden Illustrationen nieder, wie er sie beispielsweise für Tōsons *Haru* (1908) herstellt. Dabei korrespondieren die visuellen Begleiter auf mehreren Ebenen mit dem Text: (1) veranschaulichend oder stilisierend für Textpassagen, Ereignisse, Situationen sowie Orte und (2) symbolisch oder idealtypisch für Ideen, Konzepte und Zitate.⁴⁷⁵

Diese künstlerisch freie Herangehensweise kann auch bei den Illustrationen für Sōsekis letzten Fortsetzungsroman *Meian* beobachtet werden. Jede in der *Tōkyō Asahi shinbun*⁴⁷⁶ veröffentlichte Folge verfügt über eine begleitende Illustration, das heißt, es gibt insgesamt 188 in der Zahl sowie gesamtübergreifend neun verschiedene kleine Titelillustrationen. Hierbei werden konkrete Textmomente und Details visualisiert (vgl. (98–99) Abbildung #3.5 [13]–[14]), zum Beispiel am 12. Juli 1916 in Folge 45 eine Rikschafahrt oder am 9. November 1916, Folge 156, die Darstellung einer Restaurant-szene. Zudem werden Konzepte, Gefühle und Atmosphären allegorisch umgesetzt (vgl. (100–101) Abbildung #3.5 [15]–[16]), beispielsweise wird am 13. August 1916 in Folge 75 eine textinterne Diskussion über das Verhältnis von Frau und Mann und deren Anziehung begleitet von der bildlichen Darstellung einer männlichen und einer weiblichen Gestalt, die an *haniwa* 埴輪 („Haniwa-Figuren“), Terrakottafiguren aus der Kofun-Zeit 古墳時代 (ca. 250–600), erinnern. Am 25. Oktober 1916, Folge 142, wird das Bild eines

474 Vgl. Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

475 Vgl. weiterführend Holca 2018, 24–46; Irina Holca argumentiert überzeugend für einen Wendepunkt bei dem Fortsetzungsroman *Haru* und legt auf Basis des Bild-Text-Verhältnisses bei diesem Roman die vielfältigen Ebenen der Illustrationstätigkeit Shunsens frei. Hierbei können Illustrationen zur Außenwelt wie auch zu Zitationen oder Erwähnungen gleichermaßen auf einen emotional evozierten Zustand verweisen, der den textlich vermittelten Emotionszustand visuell untermauert oder interpretiert. Ebenso nennt sie Vergleichsbeispiele und Referenzen zur Art nouveau und den Präraffaeliten.

476 Im Gegensatz zur *Ōsaka Asahi shinbun* finden sich hier lediglich sechs kleine Titelillustrationen.

Pfaus mit Frauenkopf ergänzt, als es um eine Charakterkritik von O-Nobu durch die Figur Madam geht. Charakteristisch für diese Form des Bild-Text-Verhältnisses ist das Evozieren und Visualisieren von Emotionen durch Bildmotivik und Komposition. Oftmals ist die Illustration in einen Rahmen gesetzt, der jedoch nicht selten vom Bild heraus durchbrochen wird. Stilistisch variieren die Umsetzungen stark, teils werden auch Textzitate in die Bebilderung eingebaut, die damit eine Nähe zu den Bild-Text-Verhältnissen der Edo-Zeit 江戸時代 (1603–1868) herstellen.

Neben seinen Illustrationen für die *Asahi shinbun* geht Shunsen vielfältigen Tätigkeiten als Buchdesigner und Illustrator nach.⁴⁷⁷ Unter anderem fertigt er Buchdesigns und Illustrationen für Tayama Katais 田山花袋 (1872–1930) *Mura no hito* 村の人 („Menschen aus dem Dorf“, 1908), Shibukawa Genjis 渋川玄耳 (1872–1926) *Nihon no kamisama* 日本乃神様 („Die Götter Japans“, 1911) und Shimazaki Tōsons 島崎藤村 (1872–1943) *Megane* 眼鏡 („Brille“, 1913) an sowie für Zeitschriften wie *Shinkokumin* 新國民 („Neues Volk“, 1905–1907/1941?)⁴⁷⁸ oder *Engei gahō* 演芸画報 („Illustrierte Aufführungen“, 1907–1943), einem Magazin für Unterhaltungskunst wie Theater, Tanz und Rakugo 落語 („Geschichten die von einem professionellen Erzähler vorgetragen werden“). Im Jahr 1924 wird Natori Shunsen ferner Leiter des Ressorts Bild der Tageszeitung *Yorozu chōhō*.

Shunsen ist Gründungsmitglied der 1915 formierten Sangokai 珊瑚会 („Korallen-Gesellschaft“), die auch bereits im selben Jahr ihre erste Ausstellung veranstaltet. Im Laufe seines Lebens weist er ein reges Ausstellungsportfolio mit Gruppen- und Einzelausstellungen auf, die ihm vermehrt Bekanntheit und Kontakte beschieren. Auch arbeitet er als Künstler mit Kaufhäusern zusammen. Die Darstellungen von Persönlichkeiten, insbesondere deren Porträts, stechen in seinem vielfältigen Œuvre als technik- und dekadeneübergreifend heraus; sie zeigen vor allem Schauspieler und deren Charakterdarstellungen. Sein Stil zeichnet sich zum einen durch eine prägnante Linienführung und zum anderen durch einen starken Ausdruck aus, der bereits früh in den Blättern für *Shin nigao* 新似顔 („Neue Porträts“, 1915 [fünf Ausgaben])⁴⁷⁹ zutage tritt und sich in seinen Illustrationen für Zeitschriften wie *Engei gahō* fortsetzt. Exemplarisch lässt

477 Vgl. Kawaji 2007, 222, Kawaji 2018, 300f. und Minami Arupusu-shiritsu bijutsukan/Yano 2016, 203–209; Kawaji trägt insgesamt 27 Werke zusammen, deren Einband von Shunsen gestaltet wurde.

478 Die ersten Ausgaben von *Shinkokumin* zeigen auf dem Cover ein im Kreis gefasstes Frauenprofil in Art Nouveau-Atmosphäre mit Kamelien von Ishii Hakutei, vgl. NDL (Signatur: 雑52-14) <https://dl.ndl.go.jp/pid/1617152>. Die NDL gibt die Laufzeit der Zeitschrift bis 1907 an, wobei sich Gestaltungen von Shunsen für 1915 finden, vgl. Kushigata-chōritsu Shunsen bijutsukan 2002, 145. Der OPAC-Bestand der Tōkyō daigaku toshokan 東京大学図書館 („Tōkyō-Universitätsbibliothek“) zeigt hingegen Ausgaben bis 1941, vgl. in Übersicht mit anderen Bibliotheken CINII <https://ci.nii.ac.jp/ncid/AN00084620#anc-library>, jeweils 3. Dezember 2025. Beide Publikationen besitzen denselben Titel und werden von derselben Gesellschaft, der Dainihon kokumin chū gakkai 大日本國民中學會 („Gesellschaft für das Volk in Großjapan“), verlegt.

479 Dies referiert auf *yakusha nigao-e* 役者似顔絵 („Porträt Bildnisse von Schauspielern“), einem etablierten Darstellungsmodus in *ukiyo-e*; weitere PorträtDarstellungen stammen unter anderem von Ishii Hakutei 石井柏亭 (1882–1958), Matsuda Seifū 松田青風 (1892–1941) und Yamamura Kōka 山村耕花 (1885–1942), vgl. weiterführend für Abbildungen aus Band 3 dieser Publikation TBM (Inv.-Nr.: 1991,1112,0.193.3) <https://www.>

sich hier eine Darstellung aus der Ausgabe 4.10 aus dem Jahr 1917 (vgl. (102) Abbildung #3.5 [17]) heranziehen, die den Schauspieler Kawai Takeo 河合武雄 (1877–1942) als Kurtisane Miyoji und Ii Yōhō 伊井蓉峰 (1871–1932) als Segawa Kōtarō aus dem Stück *Mitsugumi sakazuki* 三組盃 („Drei Sakeschalen“) zeigt. Das Doppelporträt bedient sich bei der Charakterdarstellung einer einfachen Linienführung und reduzierter Muster.

Für seinen Arbeitsprozess kann die Nutzung verschiedener künstlerischer und technischer Medien rekonstruiert werden: „Natori based his designs on photographs of theatre and movie stars“.⁴⁸⁰ Dadurch erschafft Shunsen nicht nur einen realitätsnahen Ausdruck und eine entsprechende Komposition, vielmehr findet auch der technische Fortschritt in der Umsetzung seiner Holzschnitte seinen Widerhall. Die Zusammenarbeit mit dem Verleger Watanabe Shōzaburō ist für die Festigung seiner Stellung als (inter-)national anerkannter Künstler von immenser Bedeutung. Watanabe hat mit Kawase Hasui und Itō Shinsui 伊東深水 (1898–1972) zusammengearbeitet sowie 1915 Goyōs *Yokugo ratai onna*⁴⁸¹ verlegt – ein Druck, der als erster *shin-hanga* gilt.⁴⁸²

Während der Kooperation zwischen Watanabe und Natori Shunsen entstehen die Serien *Sōsaku-hanga: Shunsen nigao-e shū* 創作版画: 春仙似顔絵集 („Kreative Drucke: Shunsens Porträtsammlung“, 1925–1928/1929) mit 36 Blättern⁴⁸³ und einer Ergänzung um 15 Blätter in den Jahren 1929 bis 1934 sowie *Shinpan butai no sugata-e* 新版舞台之姿絵 („Neue Bildnisse von der Bühne“, 1951–1954) mit 25 Drucken. Im Jahr 1960, im Alter von 74 Jahren, wählt Shunsen zusammen mit seiner Ehefrau nach dem frühen Tod ihrer Tochter den Freitod am Familiengrab in Tōkyō.

3.6 Kobayashi Mango 小林萬吾 (1870–1947)⁴⁸⁴

Kobayashi Mango wird am 31. Mai 1970 (Meiji 3, 5. Monat, 2. Tag) in Sakuki in der Präfektur Kagawa geboren.⁴⁸⁵ Er durchläuft ein Studium der Malerei im westlichen Stil, unter

britishmuseum.org/collection/object/A_1991-1112-0-193-3, 3. Dezember 2025; wenngleich die Zahl der Schauspielerdarstellungen überwiegt, halte ich aufgrund der sino-japanischen Lesung an der Übersetzung „Porträts“ fest. Beide Möglichkeiten scheinen durch die Doppeldeutigkeit bei Erstpublikation angesprochen.

⁴⁸⁰ Trinh 2017, 214.

⁴⁸¹ Vgl. zum Titel des Drucks Okamoto/Smith II 1993, 39, Fußnote 21.

⁴⁸² Vgl. Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

⁴⁸³ Vgl. für die ersten Blätter der Serie NDL (Signatur: 420-93) <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/8311045> und (Signatur: 寄別7-8-2-7) <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2610692>, jeweils 3. Dezember 2025; alle 36 Blätter der Serie sind in Minami Arupusu-shiritsu bijutsukan/Yano 2016, 20–55 zu finden. Laut Trinh wurden die luxuriös gestalteten und mit technischem Geschick umgesetzten Blätter in einer Auflage von 150 Exemplaren gedruckt; „um Natori als den neuen Star im Bereich von Schauspielerporträts zu vermarkten, verzichtete Watanabe sogar darauf, seinen Namen und sein Siegel auf die Drucke zu setzen“, Trinh 2017, 213.

⁴⁸⁴ Die Schreibweise als 小林万吾 findet ebenfalls Verwendung. Vgl. zu biografischen Angaben Shimada 1996, 150, O. A. 2021 [AKL], Kubomi 2020 sowie TBK <https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/8692.html?hilit=小林万吾>, 3. Dezember 2025 und zu einem beispielhaften Werksüberblick Kagawa-kenritsu myūjiamu/Kurumeshi bijutsukan/Takahashi-shi Nariwa bijutsukan 2020.

⁴⁸⁵ Das Geburtsdatum variiert je nach Quelle. Zuweilen wird Meiji 3, 5. Monat, 10. Tag angegeben, was dem 9. Juni 1870 entspricht, vgl. Shimada 1996, 150. Andernorts wird das Geburtsjahr mit 1868 sowie dem 5. Monat, 2. Tag angegeben, vgl. Kagawa-kenritsu myūjiamu/Kurumeshi bijutsukan/Takahashi-shi Nariwa bijutsukan 2020, 140.

anderem unter Harada Naojirō 原田直次郎 (1863–1899), mit dem er durch Verbindungen aus der Schulzeit in Matsuyama erstmals in Kontakt kommt, und Kuroda Seiki. Im Jahr 1890 präsentiert er auf der dritten Nationalen Industrieausstellung⁴⁸⁶ sein Werk *Shiba Tōshōgū zu* 芝東照宮図 („Bild vom Shiba Tōshōgū [Schrein]“), wofür er ein Belobigungsschreiben erhält. Ebenso stellt er unter anderem auf der Weltausstellung in Chicago 1893 – neben dem Bildhauer Fujita Bunzō 藤田文蔵 (1861–1934) und Andō Chūtārō 安藤仲太郎 (1861–1912) – für die Kunst im westlichen Stil aus.⁴⁸⁷ Nachdem er als Sekretär auf der vierten Nationalen Industrieausstellung 1895 gearbeitet hat, bei der auch Kuroda Seiki sein umstrittenes und bereits vorgestelltes Werk *Chōshō*⁴⁸⁸ (vgl. (3) Abbildung #2.1.1.2 [1]) der Kunstwelt präsentierte, nimmt Kobayashi dies zum Anlass, dem ein Jahr zuvor von Kuroda und Kume Keiichirō 久米桂一郎 gegründeten Tenshin Dōjō 天真道場 beizutreten. Im Jahr 1896 schreibt er sich an der Kunstakademie Tōkyō ein, von der er bereits zwei Jahre später graduiert. Außerdem ist er Mitglied der Hakubakai und nimmt als solches an allen 13 Ausstellungen zwischen 1886 und 1910 teil. Diese durchgehende Teilnahme wird lediglich von drei weiteren Mitgliedern der Vereinigung erreicht: Kuroda Seiki, Nakamura Katsujirō 中村勝治郎 (1866–1922) und Nagahara Kōtarō 長原孝太郎 (1864–1930). Bei der ersten Bunten 1907 gewinnt Kobayashi Mango mit dem im selben Jahr entstandenen Gemälde *Mono omoi* 物思い („Nachdenken/Tagträumerei“) (vgl. (103) Abbildung #3.6 [1]), das er auch 1911 auf der Weltausstellung in Italien in Turin zeigt, zahlreiche Preise. Im Auftrag des Bildungsministeriums studiert er ab 1911 in Frankreich und bereist England, Deutschland, Italien und andere europäische Länder, bevor er 1914 nach Japan zurückkehrt. Zwei Jahre später wird er Mitglied der 1912 gegründeten und bis heute bestehenden Kōfūkai 光風会 („Gesellschaft für den Stil des Lichts“). Wenige Jahre später, nämlich im Jahr 1918, beruft man ihn zum Professor an der Kunstakademie Tōkyō, an der er bis 1944 unterrichtet. Er war hier zuvor bereits als Dozent und Assistenzprofessor tätig gewesen und hatte ferner an der Tōkyō kōshi 東京高師 gelehrt. Parallel zu seiner akademischen Laufbahn an der Hochschule setzt Kobayashi seine Karriere als Ausstellungskünstler der Regierung fort und fungiert als Jurymitglied bei der Teiten und Shinbunten; er wird 1940/1941 zum Mitglied der Teikoku geijutsuin 帝国芸術院 („Kaiserlichen Akademie der Künste“) ernannt. Kobayashi stirbt am 6. Dezember 1947 im Alter von 78 Jahren.

Zu seinen Werken gehören *Kadozuke* 門付 („Straßenmusikanten“) aus dem Jahr 1900 (vgl. (104) Abbildung #3.6 [2]), ein Ölgemälde mit starken sozialkritischen

⁴⁸⁶ Naikoku kanyō hakurankai 内国勲業博覧会, vgl. weiterführend zu den Ausstellungen NDL <https://www.ndl.go.jp/exposition/s1/index.html>, 3. Dezember 2025 und Kunaichō Sannomaru Shōzōkan 2012.

⁴⁸⁷ Conant 2006b, 269, vgl. zum Zweifel an der Ausstellungstätigkeit dort auch Pickhardt 2012, 52. Conant gibt 安藤仲太郎 jedoch als Nakatarō an.

⁴⁸⁸ Das Gemälde ist nicht mehr erhalten, es wurde 1945 nach einem Luftangriff durch Feuer zerstört. Das Werk ist Teil der sogenannten *ratai mondai* 裸体画問 („Aktbildfrage“), vgl. weiterführend Tōkyō-kokuritsu hakubutsukan et al. 2016, insbesondere 206f. sowie Kapitel 2.1.1 dieser Arbeit.

Aspekten⁴⁸⁹ und Isonazuke 磯菜摘 („See gras ernten“, 1915).⁴⁹⁰ Für Sōseki *Kusamakura* 草枕 (1906; dt. Übers.: „Das Graskissen-Buch“, 1996/2020)* entwirft Kobayashi Mango ein *nakatobira-e* 中扉絵, ein Frontispiz im Inneren einer Publikation, das am Beginn einer Erzählung oder eines Kapitels positioniert wird. Dieses begleitet die Erstveröffentlichung des Werks in *Shinshōsetsu* 新小説 11.09 im Jahr 1906 in Form einer doppelseitigen, aufklappbaren Illustration (vgl. (105) Abbildung #3.6 [3]). Zu sehen ist eine Frauengestalt im Kimono, die von einer männlichen Figur gen linken Bildrand geführt wird. Im oberen linken Eck ist dazu noch ein Pferdekopf angeschnitten dargestellt. Das Pferd wird von einer weiteren männlichen Figur gehalten. Die Szene spielt sich vor einer ländlichen Bergkulisse mit Haus und blühenden Kirschbäumen ab. Die Illustration bebildert eine Rückblende in *Kusamakura*, bei der die Tochter der Familie Shioda Onami während der Kirschblütenzeit mit einem Pferd von Herrn Gen aus Nakoi über den Bergpass in die Stadt geführt wird. Eine konkrete Textpassage für Kobayashis Illustration ist nicht zu identifizieren. Hingegen gibt es beschreibende Elemente vor und nach der motivisch festgehaltenen Szene: „Mit ihrem am Saum verzierten, langärmeligen Kimono und der aufgetürmten Frisur hoch zu Roß“ und „[a]ls das Pferd mit der Braut unter jenem Kirschbaum stehenblieb, fielen die Blüten wie Schneeflocken herunter und verunzierten die Frisur“.⁴⁹¹ Die grobe technische Ausführung verdeutlicht eine Nähe zur zeitgenössischen westlichen Malerei, verwoben mit der japanischen Thematik der Erzählung und der darin erzeugten Atmosphäre des ländlichen Japans. Die Entstehung des Bildes betreffend, ist keine Korrespondenz von Sōseki mit Kobayashi Mango oder eine explizite Nennung des Künstlers in der TSZ erhalten, sodass davon auszugehen ist, dass die Ausführung wahrscheinlich ohne Abstimmung mit dem Literaten erfolgt ist.

3.7 Noda Kyūho 野田九浦 (1879–1971)⁴⁹²

Noda Kyūho wurde als Noda Dōsan 野田道三 am 22. Dezember 1879 in Tōkyō geboren und ist ein Maler des japanischen Stils, der von der Meiji- bis in die Shōwa-Zeit 昭和時代 (1926–1989) aktiv war. Er lernt zunächst *nanga* bei Konishi Kaiun 小西皆雲

⁴⁸⁹ Vgl. Reiner 2010, 150.

⁴⁹⁰ Vgl. weiterführend zu Mangos Frauendarstellungen im Vergleich mit anderen Künstlern und im Kontext eines Otherings, unter anderem im Hinblick auf die Darstellung von Frauen in chinesischen Gewändern, Ikeda 2008, besonders 361–363; diese Aspekte in Verbindung mit den Frauendarstellungen lassen sich ebenso ins Œuvre von Noda Kyūho übertragen, vgl. Musashino-shi bunka jigyōdan 1989.

⁴⁹¹ Natsume 1906¹⁹⁹⁶, 31, übers. v. Langemann; bereits während dieser Szene streift der namenlose Künstler in Gedanken John Everett Millais' (1829–1896) *Ophelia* (1851/1852). Er imaginiert deren Antlitz für sein Porträt der Braut auf dem Pferd. Diese literarische Szene der Braut auf dem Pferd im Bergpass ihrerseits scheint bereits eine künstlerische Vorlage zu besitzen, und zwar Hirafuku Hyakusuis 平福百穂 (1877–1933) Werk *Inaka yomeiri* 田舎嫁入 („Hochzeitsfeier auf dem Land“) von 1899, vgl. Tōkyō geijutsu daigaku daigaku bijutsukan/ Tōkyō shinbun 2013, 94.

⁴⁹² Vgl. zu biografischen Angaben Musashino-shi bunka jigyōdan 1989, o. S. [野田九浦の歩み] und TBK <https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9340.html?hilite=野田九浦>, 3. Dezember 2025.

(1828–1900) und wird später ein Schüler Terasaki Kōgyōs 寺崎広業 (1866–1919). Das Studium an der Kunstakademie Tōkyō, an der er sich zunächst 1897 im Bereich *nihonga* einschreibt, verlässt er noch im selben Jahr wieder, um ab 1898 am Hakubakai-Institut für westliche Kunst und am Nihon bijutsuin zu lernen. Zu dieser Zeit wird Noda zudem im Französischen und in der Haiku-Dichtung von Masaoka Shiki unterwiesen. Dem Dichter gedenkt er post mortem im Jahr 1951 mit einem Werk namens *Dassai shooku* (Masaoka Shiki) 獺祭書屋 (正岡子規) („Otterhöhle [Masaoka Shiki]“) (vgl. (106) Abbildung #3.7 [1]).⁴⁹³ Insbesondere das *shasei*-Moment, das stark von Shiki geprägt ist, sollte ein wichtiges Charakteristikum für Nodas Werke werden.⁴⁹⁴ Im Jahr 1907 tritt der Künstler in die *Ōsaka Asahi shinbun* 大阪朝日新聞 ein, für die er Illustrationen für Natsume Sōsekis *Kōfu* 坑夫 (1908; dt. Übers.: „Der Bergmann“, 2016)* und andere Werke entwirft. Zehn Jahre, also bis 1917, arbeitet er bei dieser Zeitung.

Sōsekis Fortsetzungsroman wird im Jahr 1908 vom 1. Januar bis zum 6. April 1908 in insgesamt 91 Folgen sowohl in der *Tōkyō Asahi shinbun* als auch in der *Ōsaka Asahi shinbun* (hier in 96 Fortsetzungsfolgen) veröffentlicht. In der Tōkyō-Ausgabe finden sich insgesamt 13 unterschiedliche einleitende Titelillustrationen, die vermutlich nicht von Noda Kyūho stammen, aber die allesamt die Thematik der Erzählung aufgreifen. So finden sich hier die Darstellung eines Bergmanns mit Pike oder bei der Arbeit im Stollen, eine Illustration der topografischen Situierung und des Eingangs eines Bergwerks, die Abbildung von Arbeitsutensilien oder -vorgängen oder gar von einer Detonation. Die dargestellten Figuren variieren scheinbar in Ethnie und Hautfarbe. Lediglich die erste, zugleich am differenziertesten ausgearbeitete Titelillustration, genutzt für Folge 1 bis 6, besitzt eine Signatur: Sie lässt sich dem Künstler Natori Shunsen zuordnen.⁴⁹⁵

Hingegen finden sich in der Ōsaka-Ausgabe insgesamt 56 größere, textbegleitende Illustrationen, die bei den ersten 56 Folgen eingesetzt werden und allesamt von Noda Kyūho ausgeführt wurden. Um die methodische und künstlerische Umsetzung aufzuzeigen, seien exemplarisch vier Illustrationen des Künstlers herausgegriffen (vgl. (107–110) Abbildung #3.7 [2]–[5]). Sie korrespondieren mit dem Text und verbildlichen zumeist konkrete Szenen aus der Erzählung, zuweilen setzen sie das Geschriebene aber auch allegorisch um. Die Ausführung erfolgt in variierender Form, teilweise mit Rahmung, teilweise diese durchbrechend, teilweise frei. Die zweite Folge⁴⁹⁶ zeigt den

⁴⁹³ Damit wird auf einen Zustand beim Verfassen von Gedichten oder Ähnlichem Bezug genommen, bei dem viele Referenzwerke ausgebreitet sind; Shiki benannte sein Studierzimmer danach und wurde auch als *Dassai shooku shujin* 獺祭書屋主人 („Herr der Otterhöhle“) bekannt; er verfasste bereits 1892 eine Reihe von Haiku-Kritiken unter dem Titel *Dassai shooku haiwa* 獺祭書屋俳話 („Unterhaltungen über Haikus aus der Otterhöhle“), vgl. Keene 2013²⁰¹⁶, 77.

⁴⁹⁴ Vgl. weiterführend für die Verbindung beider Kagiwada 1989, o. S.

⁴⁹⁵ Diese Signatur kann unter Berücksichtigung von Vergleichsillustrationen Natori Shunsen zugeordnet werden, vgl. Natori 1910, insbesondere 18, 20 und 22; aus dieser Publikation leitet sich auch die Autorschaft von Shunsen für drei weitere einleitende Titelillustrationen für Sōseki ab: (1) Folge 35 bis 42 (Figur an *haniwa* erinnernd), (2) Folge 64 bis 72 (im Stollen sitzend arbeitende Figur) und (3) Folge 73 bis 78 (sitzend, sich die Ohren zuhaltende Figur bei Detonation), vgl. Natori 1910, insbesondere 102 und 182.

⁴⁹⁶ Vgl. TSZ Band 5 2017, 6–9.

Protagonisten auf der Reise, nachdem er Tōkyō den Rücken gekehrt hat; die Illustration zur zehnten Folge präsentiert eine allegorische Umsetzung des Schicksals in Gestalt von Gott mit hellem wallenden Haar und Flügeln, gerahmt durch einen Rundbogen mit Bergmann und Wagenmuster. Die Illustration hat eine Beschriftung, die dem Leser die Bildsymbolik dechiffriert. Sie lautet: „koga unmei no kami 古画 運命の神 („altes Bild: Gott des Schicksals“)“. In dieser Fortsetzungsfolge fasst die Hauptfigur den Entschluss, Bergmann zu werden. Es wird jedoch nicht das Wort *unmei* 運命 („Schicksal“) verwendet, sondern *tenshoku* 天職 („Berufung“).⁴⁹⁷ Folge 45⁴⁹⁸ ist eine Landschaftsdarstellung mit Bergwerk klein im Vordergrund und wolkenbehangenen Bergen im Hintergrund. Auch in diesem Fall entspricht die Szene den Geschehnissen der Fortsetzungsfolge. Die nächste Episode wird von einer Illustration flankiert, die zwei Männer – einer stehend mit Pike, einer sitzend mit Korb – zeigt. Durch die Beschriftung wird ersichtlich, dass es sich bei der stehenden Figur um einen Bergmann, *kōfu* 坑夫, bei der sitzenden um einen Klauber, *horiko* 堀子, handelt. Die Darstellung bebildert zwei in der entsprechenden Folge vorgestellten Arbeitsbereiche, daneben werden noch Schlepper und Stollenbauer erwähnt.⁴⁹⁹ Nach den 56 Textillustrationen finden sich insgesamt zwanzig unterschiedliche Titelillustrationen für die restlichen Folgen. Hiervon sind sechs eindeutig der Tōkyō-Ausgabe für *Kofū* entnommen, eine Frauendarstellung entstammt sogar *Gubijinsō*.⁵⁰⁰

Während der Ausarbeitung der Illustrationen für Sōsekis Fortsetzungsroman kommt es zu einer kurzen Korrespondenz zwischen diesem und Noda Kyūho. Erhalten sind drei Briefe in naher zeitlicher Folge, die der Schriftsteller an den Künstler adressiert, und zwar vom Dienstag, den 14. Januar [1056], Sonntag, den 19. Januar [1058], und vom Montag, den 17. Februar 1908 [1077]. Diesen Briefen geht ein Schriftverkehr mit Komiya Toyotaka 小宮豊隆 (1884–1966) vom 8. und 10. Januar [1053 und 1055] voraus, in dem er einen inhaltlichen Fehler nach dem Gespräch mit einem Bergmann aufdeckt und diesen verbessern möchte. In den Briefen an Kyūho bedankt sich Sōseki unter anderem für die Zusendung zweier Bögen, freut sich über die interessanten sowie gelungenen Bilder und informiert den Künstler über die Drucklegung.⁵⁰¹

Bereits ein Jahr vor der Veröffentlichung *Kofūs*, 1907, gewinnt Kyūho den zweiten Preis der ersten Bunten für sein Werk *Tsuji Seppō* 辻説法 („Straßenpredigt“, vgl. (111) Abbildung #3.7 [6]). Nach seinem Eintritt in die *Ōsaka Asahi shinbun* bemüht er sich tatkräftig um die Förderung hiesiger Künstlerkreise. Er übt insbesondere durch seine

⁴⁹⁷ Vgl. TSZ Band 5 2017, 29–31.

⁴⁹⁸ Vgl. TSZ Band 5 2017, 124–127.

⁴⁹⁹ Vgl. TSZ Band 5 2017, 128–130.

⁵⁰⁰ Es handelt sich um eine Titelillustration, die vom 1. bis zum 8. März 1908 abgedruckt wurde und eine elegant mit Schmuck gekleidete Frauenfigur im Seitenprofil vor einem Bogenausschnitt zeigt, deren Haar von zwei Mohnblüten überspannt wird; diese Illustration entstand ursprünglich für Sōsekis *Klatschmohn* – wie auch die motivische Umsetzung nahe legt – und wurde im Zeitraum vom 1. bis 6. August als Titelillustration der Folgen in der *Tōkyō Asahi shinbun* veröffentlicht, nicht jedoch in der Ōsaka-Ausgabe.

⁵⁰¹ TSZ Band 26 2019, 168–171 und 183.

Tätigkeit als Preisrichter bei Ausstellungsformaten dekadentübergreifend Einfluss auf die Kunstszene aus, unter anderem auf die Teiten, ein Ausstellungsformat der Kaiserlichen Kunstakademie, die zwischen 1919 und 1937 abgehalten wurde und bei der er seit 1925 mehrmals als Richter fungierte. 1947 wird er Mitglied der Kaiserlichen Akademie der Künste und engagiert sich im 1946 gegründeten Nachfolgeformat der Teiten, der Nitten 日展 („Japanische Kunstausstellung“). Noda Kyūho ist ebenso Gründungsmitglied des im Jahr 1941 entstandenen Nihongain 日本画院. Zwischen 1950 und 1954 lehrt er zudem an der Kanazawa bijutsu kōgei daigaku 金沢美術工芸大学. Sein Œuvre weist eine vielfältige Umsetzung von historischen Figuren, Szenen sowie Porträts auf.

Noda Kyūho verstirbt am 2. November 1971 im Alter von 91 Jahren in Tōkyō. Zu seinen bekanntesten Werken gehören das bereits erwähnte Gemälde *Tsuji Seppō* aus dem Jahr 1907 und das für die elfte Bunten ausgewählte Werk *Myōken mōde* 妙見詣 („Myōken Tempelbesuch“) aus dem Jahr 1917. Beide sind im Bereich einer romantisierend-historisierenden und religiösen Darstellung von Alltagsszenen zu verorten und gleichzeitig als exemplarisch für Nodas Schaffen zu begreifen. Ebenso wie Kobayashi Mango ist Noda eher in Vergessenheit geraten; beide werden aber in den letzten Jahren wiederentdeckt.⁵⁰²

502 Vgl. Ausstellungen und deren Kataloge, so unter anderem Kagawa-kenritsu myūjiamu/Kurume-shi bijutsukan/Takahashi-shi Nariwa bijutsukan 2020 für Kobayashi Mango und für Noda die Ausstellungen *Botsugo 50 nen Noda Kyūho ten* 没後50年野田九浦展 („Noda Kyūho Ausstellung: 50 Jahre nach dem Tod“) im Musashino-Heimatgeschichtsmuseum der Stadt Musashino (24. Oktober bis 25. November 2021), vgl. MFR https://www.city.musashino.lg.jp/heiwa_bunka_sports/furusatorekishikan/oshirase_r3/1034124.html sowie *Noda Kyūho: „shizen‘ naru koto* 野田九浦:〈自然〉なること („Noda Kyūho: zum ‚natürlich-sein‘ werden“) im Kichijōji-Kunstmuseum der Stadt Musashino (16. April bis 5. Juni 2022), vgl. MKB <https://www.musashino.or.jp/museum/1002006/1002258/1002259/1003669/1003372.html>, jeweils 3. Dezember 2025.

3.8 Abbildungen und Tabellen

3.8.1 Abbildungen (49) bis (111)



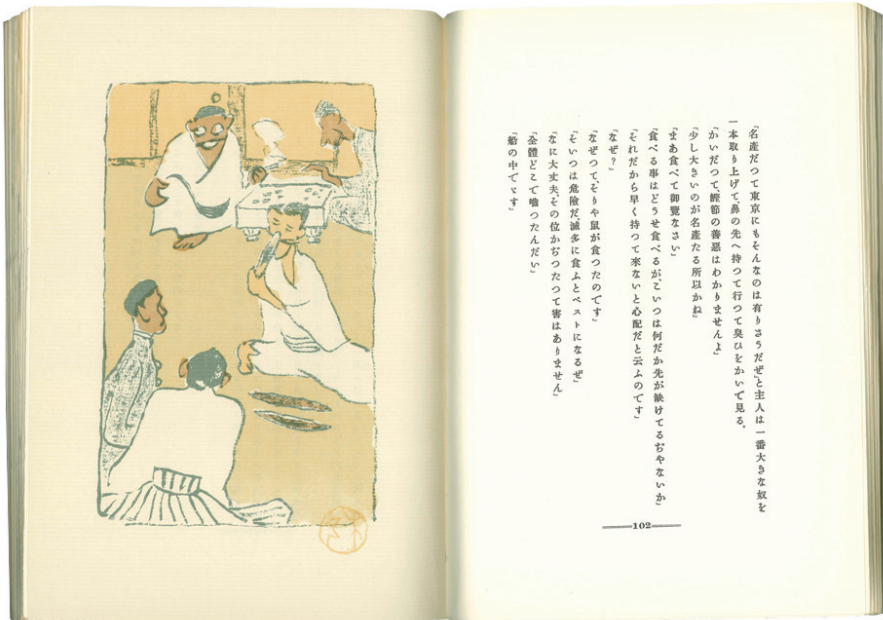
(49) Abbildung #3.1 [1]



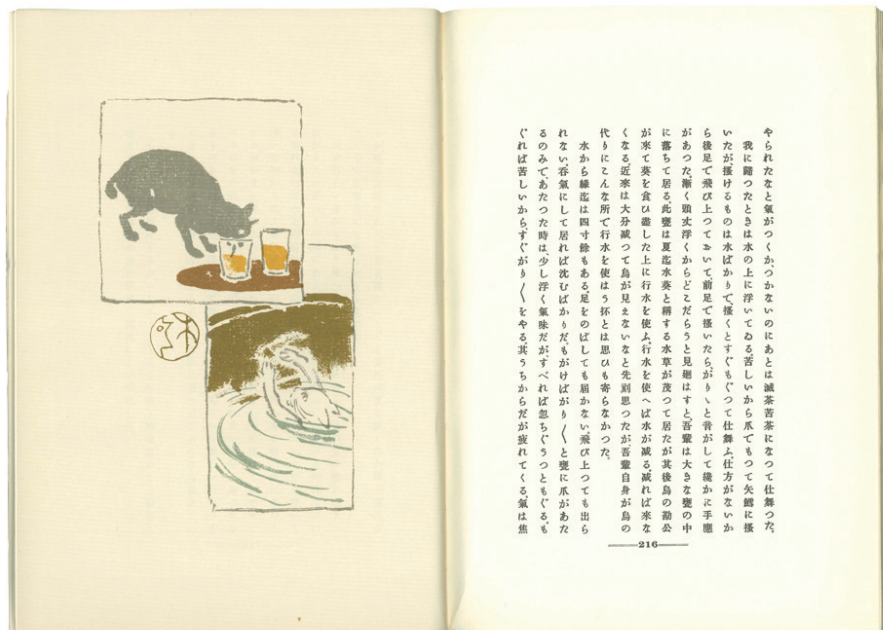
(50) Abbildung #3.1 [2]



(51) Abbildung #3.1 [3]



(52) Abbildung #3.1 [4]



(53) Abbildung #3.1 [5]



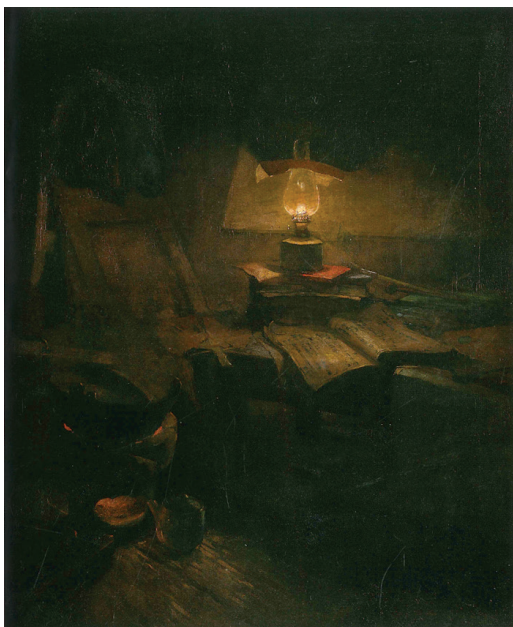
(54) Abbildung #3.1 [6]



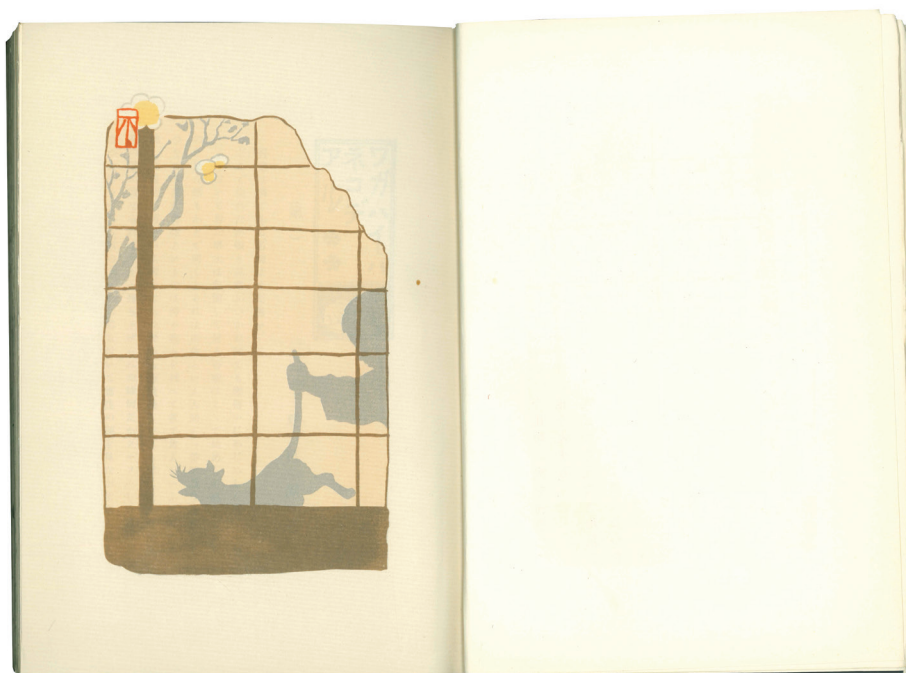
(55) Abbildung #3.1 [7]



(56) Abbildung #3.1 [8]



(57) Abbildung #3.2 [1]



(58) Abbildung #3.2 [2]



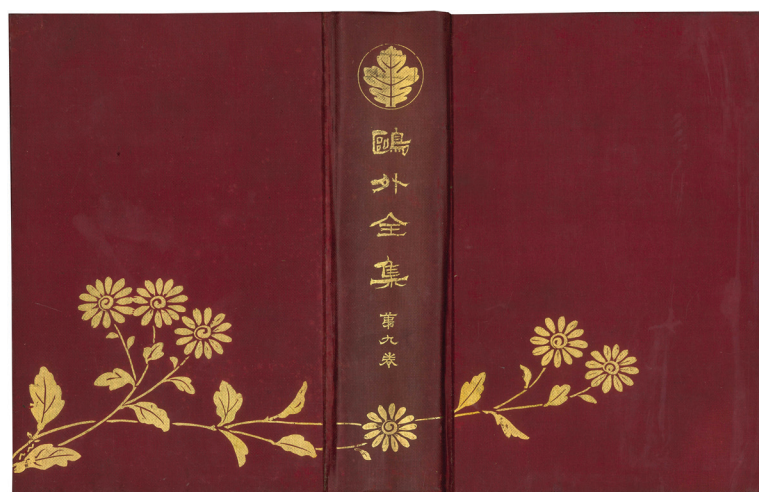
(59) Abbildung #3.2 [3]



(60) Abbildung #3.2 [4]



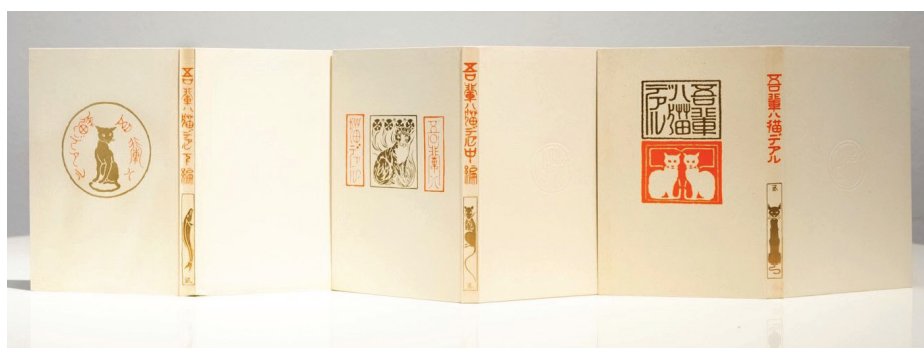
(61) Abbildung #3.2 [5]



(62) Abbildung #3.2 [6]



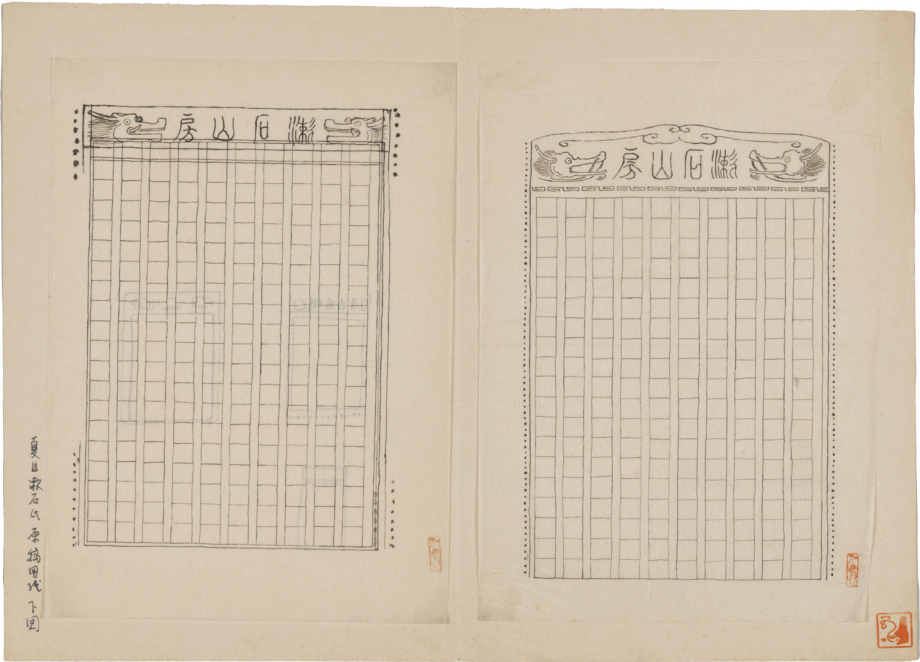
(63) Abbildung #3.3 [1]



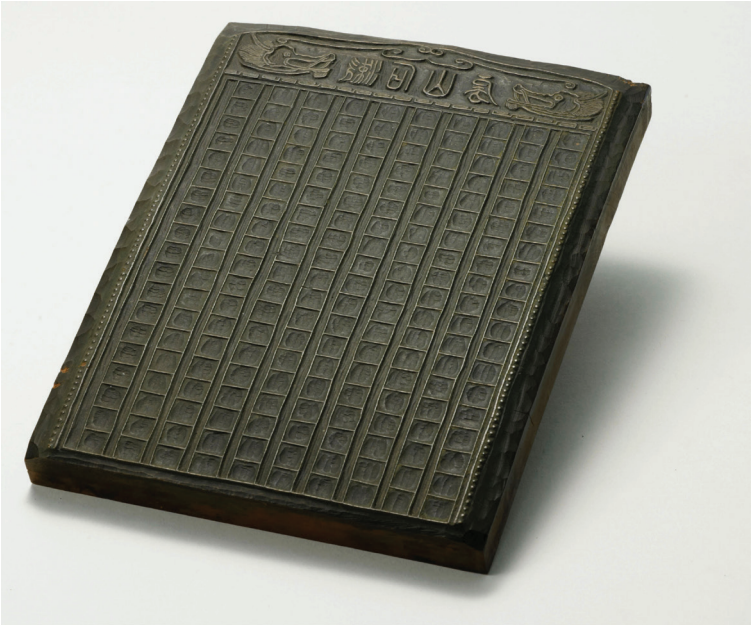
(64) Abbildung #3.3 [2]



(65) Abbildung #3.3 [3]



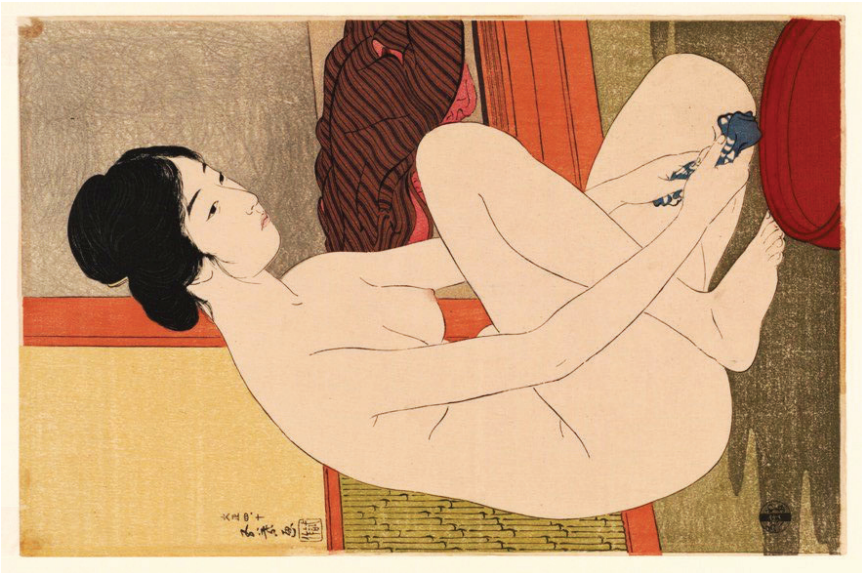
(66) Abbildung #3.3 [4]



(67) Abbildung #3.3 [5]



(69) Abbildung #3.3 [7]



(68) Abbildung #3.3 [6]



(70) Abbildung #3.3 [8]



(72) Abbildung #3.3 [10]



(71) Abbildung #3.3 [9]



(73) Abbildung #3.4 [1]



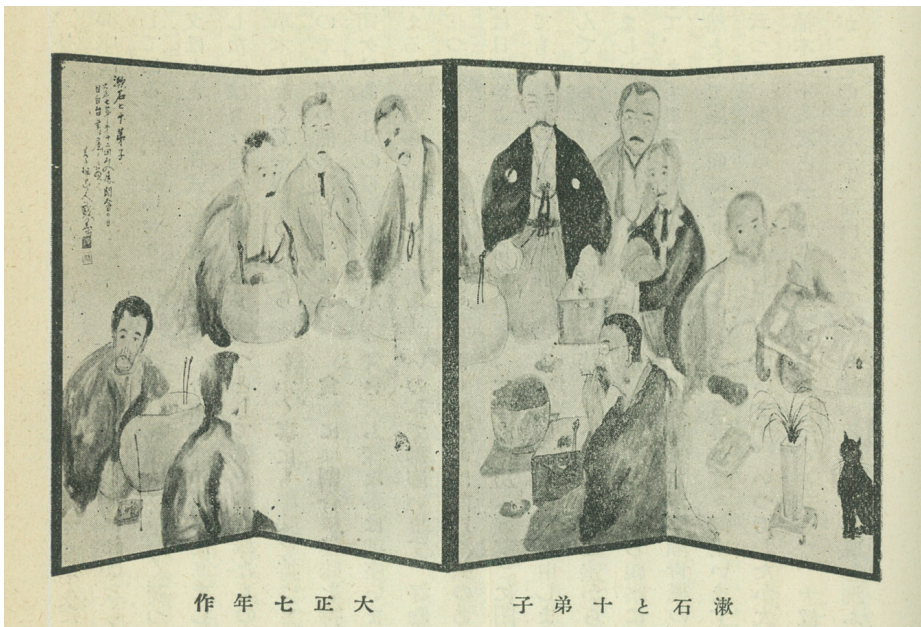
(74) Abbildung #3.4 [2]



(75) Abbildung #3.4 [3]



(76) Abbildung #3.4 [4]



(77) Abbildung #3.4 [5]



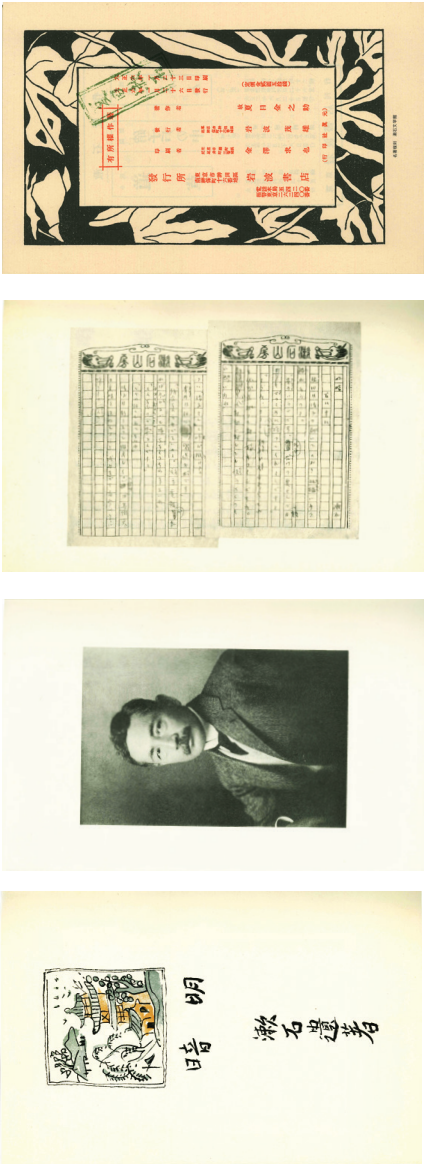
(79) Abbildung #3.4 [7]



(78) Abbildung #3.4 [6]



(80–81) Abbildung #3.4 [8]–[9]



(82–85) Abbildung #3.4 [10]–[13]



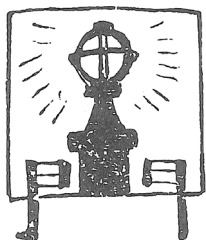
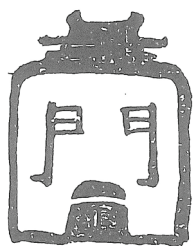
(86-91) Abbildung #3.5 [1]-[6]



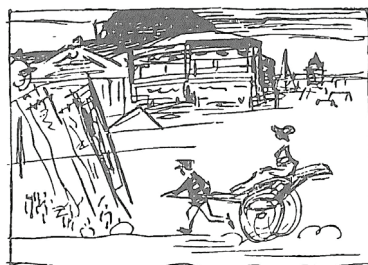
(92-93) Abbildung #3.5 [7]-[8]



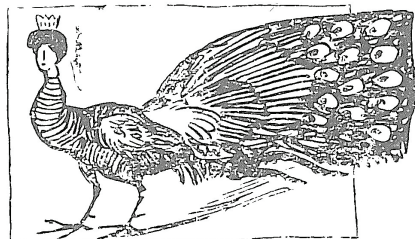
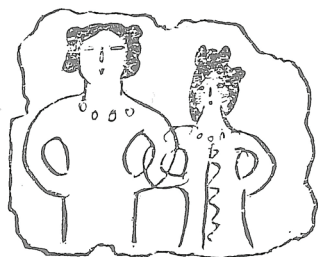
(94–95) Abbildung #3.5 [9]–[10]



(96–97) Abbildung #3.5 [11]–[12]



(98–99) Abbildung #3.5 [13]–[14]



(100–101) Abbildung #3.5 [15]–[16]



(102) Abbildung #3.5 [17]



(104) Abbildung #3.6 [2]



(103) Abbildung #3.6 [1]



(105) Abbildung #3.6 [3]



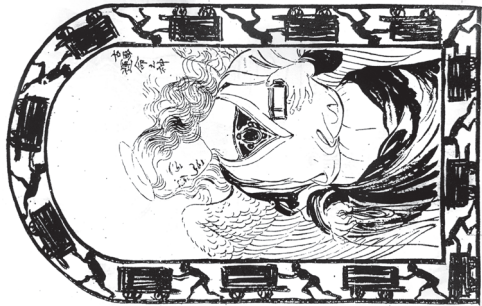
(106) Abbildung #3.7 [1]



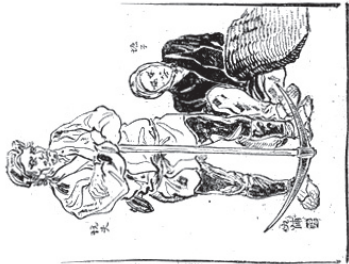
(107) Abbildung #3.7 [2]



(109) Abbildung #3.7 [4]



(108) Abbildung #3.7 [3]



(110) Abbildung #3.7 [5]



法説辻 誓浦 九田野
Nichiren's Preachment. By Kikaku Noda.

(111) Abbildung #3.7 [6]

3.8.2 Tabellen (6) bis (10)

Tabelle (6) zur Angabe der von Hashiguchi Goyō illustrierten Werke Sōseki im Vergleich zu einer Auswahl an Designs für andere Schriftsteller bis 1919

Autor/Übersetzer/Hg.	Titel	Jahr	Verlag	Anmerkung/ Ausgabe ⁵⁰³
Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916)	<i>Wagahai wa neko de aru 1</i> 吾輩ハ猫デアル [上編]	1905	Ōkura shoten/ Hattori shoten	<i>shokanbon</i> 初刊本 („Buch-Erstaussage“)
Natsume Sōseki	<i>Yōkyoshū</i> 漾虚集	1906	Ōkura shoten/ Hattori shoten	<i>shokanbon</i>
Natsume Sōseki	<i>Wagahai wa neko de aru 2</i> 吾輩ハ猫デアル [中編]	1906	Ōkura shoten/ Hattori shoten	<i>shokanbon</i>
Natsume Sōseki/ Andō Kanichi 安藤寛一 (1878–1924)	<i>I am a Cat, Chapters I and II</i>	1906	Ōkura shoten/ Hattori shoten	Übersetzung ins Englische
Natsume Sōseki	<i>Uzurakago</i> 鶺鴒籠	1907	Shunyōdō	<i>shokanbon</i>
Natsume Sōseki	<i>Wagahai wa neko de aru 3</i> 吾輩ハ猫デアル [下編]	1907	Ōkura shoten/ Hattori shoten	<i>shokanbon</i>
Natsume Sōseki	<i>Gubijinsō</i> 虞美人草	1908	Shunyōdō	<i>shokanbon</i>
Natsume Sōseki	<i>Kusaawase</i> 草合	1908	Shunyōdō	<i>shokanbon</i>
Natsume Sōseki	<i>Bungaku hyōron</i> 文学評論	1909	Shunyōdō	<i>shokanbon</i> ; Zuschrei- bung unsicher ⁵⁰⁴
Natsume Sōseki	<i>Sanshirō</i> 三四郎	1909	Shunyōdō	<i>shokanbon</i>
Natsume Sōseki	<i>Sore kara</i> それから	1910	Shunyōdō	<i>shokanbon</i>
Natsume Sōseki	<i>Shihen</i> 四編	1910	Shunyōdō	<i>shokanbon</i>
Natsume Sōseki	<i>Mon</i> 門	1911	Shunyōdō	<i>shokanbon</i>
Natsume Sōseki	<i>Wagahai wa neko de aru</i> 吾輩ハ猫デアル	1911	Ōkura shoten	<i>shukusatsubon</i> 縮刷本 („Buchdruck in verkleinerter Größe“)
Natsume Sōseki	<i>Kirinukijō yori</i> 切抜帖より	1911	Shunyōdō	<i>shokanbon</i>
Natsume Sōseki	<i>Higansugi made</i> 彼岸過迄	1912	Shunyōdō	<i>shokanbon</i>
Natsume Sōseki	<i>Kōjin</i> 行人	1914	Ōkura shoten	<i>shokanbon</i>
Masamune Hakuchō 正宗白鳥 (1879–1962)	<i>Nikazoku</i> 二家族	1909	Shinchōsha	
Izumi Kyōka 泉鏡花 (1873–1939)	<i>Shamisen bori</i> 三味線掘	1911	Momiyama shoten	

⁵⁰³ Vgl. wie bei Tabelle (7) über die Angaben zur Ausgabe von *shokanbon* und *shukusatsubon* hinaus Kawaji 2007 und Kawaji 2018.

⁵⁰⁴ Vgl. TSZ Band 27 2020, 462.

Autor/Übersetzer/Hg.	Titel	Jahr	Verlag	Anmerkung/ Ausgabe ²⁰³
Nagai Kafū 永井荷風 (1879–1959)	<i>Sumidagawa</i> すみだ川	1911	Momiyama shoten	<i>kochōban</i> 胡蝶版 („Schmetterlings- druck“)
Nagai Kafū	<i>Kōcha no ato</i> 紅茶の後	1911	Momiyama shoten	
Nagai Kafū	<i>Kōcha no ato</i> 紅茶の後	1911	Momiyama shoten	<i>kochōban</i>
Morita Sōhei 森田草平 (1881–1949)	<i>Shōsetsu jijoden</i> 小説自叙伝	1911	Shunyōdō	
Morita Sōhei	<i>Hastukoi</i> 初恋	1912	Shunyōdō	
Izumi Kyōka	<i>Uta andon</i> 歌行燈	1912	Shunyōdō	
Izumi Kyōka	<i>Kunisada egaku</i> 国貞ゑかく	1912	Shunyōdō	
Arthur Schnitzler アルトゥール・ シュニッツラー (1862–1931)/ Mori Ōgai 森鷗外 (1862–1922)	<i>Miren</i> みれん	1912	Momiyama shoten	Übersetzung ins Japanische
Izumi Kyōka	<i>Koinyōbō</i> 恋女房	1913	Hōmeisha	
Tanizaki Junichirō 谷崎潤一郎 (1886–1965)	<i>Akuma</i> 悪魔	1913	Momiyama shoten	
Tanizaki Junichirō	<i>Atsumono</i> 羹	1913	Shunyōdō	
Tanizaki Junichirō	<i>Koi wo shiru koro</i> 恋を知る頃	1913	Uetake shoin	
Hermann Sudermann ヘルマン・ズウデルマン (1857–1928)/ Koike Shūsō 小池秋草 (1878–1969)	<i>Frau Sorge</i> <i>Furau Soruge/Usahime</i> フラウ・ゾルゲ: 憂姫	1914	Ōkura shoten	Übersetzung ins Japanische
Nagai Kafū	<i>Sumidagawa</i> すみだ川	1915	Momiyama shoten	<i>ippenbon</i> 一篇本 („Ein-Band-Ausgabe“)
Nagai Kafū	<i>Shinpen furansu monogatari</i> 新編ふらんす物語	1915	Hakubunkan	<i>shinpen</i> 新編 („Neuedition“)
Johann Wolfgang von Goethe ゲエテ (1749–1832)/ Koike Shūsō	<i>Egmont</i> <i>Egumonto</i> エグモント	1915	Nankōdō shoten	Übersetzung ins Japanische
Friedrich Schiller シュルレル (1759–1805)/ Koike Shūsō	<i>Maria Stuart</i> <i>Maria Suchuaruto</i> マリア・スチュアルト	1915	Nankōdō shoten	Übersetzung ins Japanische
Nagai Kafū	<i>Sumidagawa</i> すみだ川	1916	Momiyama shoten	<i>shukusatsubon</i>

Tabelle (7) zur Angabe der von Tsuda Seifū illustrierten Werke Sōseki im Vergleich zu einer Auswahl an Designs für andere Schriftsteller bis 1919

Autor/Übersetzer/Hg.	Titel	Jahr	Verlag	Anmerkung/Ausgabe ⁵⁰⁵
Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916)	<i>Uzurakago</i> 鶉籠/ <i>Gubijinsō</i> 虞美人草	1913	Shunyōdō	Anthologie; <i>shukusatsubon</i> 縮刷本 („Buchdruck in verkleinerter Größe“)
Natsume Sōseki	<i>Sanshirō</i> 三十四郎/ <i>Sore kara</i> それから/ <i>Mon</i> 門	1914	Shunyōdō	Anthologie; <i>shukusatsubon</i>
Natsume Sōseki	<i>Botchan</i> 坊ちゃん	1914	Shunyōdō	<i>shukusatsubon</i>
Natsume Sōseki	<i>Kusamakura</i> 艸枕 [草枕]	1914	Shunyōdō	<i>shukusatsubon</i>
Natsume Sōseki	<i>Higansugi made</i> 彼岸過迄/ <i>Shihen</i> 四編	1915	Shunyōdō	Anthologie; <i>shukusatsubon</i>
Natsume Sōseki	<i>Bungaku hyōron</i> 文学評論	1915	Shunyōdō	<i>shukusatsubon</i>
Natsume Sōseki	<i>Yume jūya</i> 夢十夜	1915	Shunyōdō	<i>shukusatsubon</i>
Natsume Sōseki	<i>Mankan tokorodokoro</i> 満韓ところどころ	1915	Shunyōdō	<i>shukusatsubon</i>
Natsume Sōseki	<i>Irodori</i> 色鳥	1915	Shinchōsha	Anthologie
Natsume Sōseki	<i>Omoidasu koto nado</i> 思ひ出す事など	1915	Shunyōdō	<i>shukusatsubon</i>
Natsume Sōseki	<i>Michikusa</i> 道草	1915	Iwanami shoten	<i>shokanbon</i> 初刊本 („Buch-Erstaussgabe“)
Natsume Sōseki	<i>Sanshirō</i> 三十四郎	1915	Shunyōdō	<i>shukusatsubon</i>
Natsume Sōseki	<i>Shakai to jibun</i> 社会と自分	1915	Shunyōdō	<i>shukusatsubon</i>
Natsume Sōseki	<i>Sore kara</i> それから	1915	Shunyōdō	<i>shukusatsubon</i>
Natsume Sōseki	<i>Kongōsō</i> 金剛草	1915	Shiseidō shoten	Anthologie
Natsume Sōseki	<i>Mon</i> 門	1915	Shunyōdō	<i>shukusatsubon</i>
Natsume Sōseki	<i>Gubijinsō</i> 虞美人草	1916	Shunyōdō	<i>shukusatsubon</i>
Natsume Sōseki	<i>Kōjin</i> 行人	1916	Ōkura shoten	<i>shukusatsubon</i>
Natsume Sōseki	<i>Meian</i> 明暗	1917	Iwanami shoten	<i>shokanbon</i>
Natsume Sōseki	<i>Kusaawase</i> 草合	1917	Shunyōdō	<i>shukusatsubon</i>
Natsume Sōseki	<i>Michikusa</i> 道草	1917	Iwanami shoten	<i>shukusatsubon</i>
Natsume Sōseki	<i>Uzurakago</i> 鶉籠	1917	Shunyōdō	<i>shukusatsubon</i>
Natsume Sōseki	<i>Yōkyoshū</i> 漾虚集	1917	Ōkura shoten	<i>shukusatsubon</i> ; Zuschreibung unsicher ⁵⁰⁶
Natsume Sōseki	<i>Higansugi made</i> 彼岸過迄	1917	Shunyōdō	<i>shukusatsubon</i>
Natsume Sōseki	<i>Meian</i> 明暗	1918	Iwanami shoten	<i>shukusatsubon</i>
Morita Sōhei 森田草平 (1881–1949)	<i>Jūjigai</i> 十字街	1912	Shunyōdō	

⁵⁰⁵ Vgl. wie bei Tabelle (6) über die Angaben zur Ausgabe von *shokanbon* und *shukusatsubon* hinaus Kawaji 2007 und Kawaji 2018.

⁵⁰⁶ Vgl. Kapitel 4.8 dieser Arbeit zur Zuschreibung der Taschenbuchausgabe von *Yōkyoshū*.

Autor/Übersetzer/Hg.	Titel	Jahr	Verlag	Anmerkung/Ausgabe ⁵⁰⁵
Ida Gensei 井田絃声 (1886–?)	<i>Kyôto shôsetsu</i> 京都小説	1912	Mimizukusha	
Suzuki Miekichi 鈴木三重吉 (1882–1936)	<i>Tomebari</i> 留針	1914	Shunyôdô	
Suzuki Miekichi	<i>Kuwa no mi</i> 桑の実	1914	Shunyôdô	
Ogawa Mimei 小川未明 (1882–1961)	<i>Murasaki no dariya</i> 紫のダリヤ	1915	Suzuki Miekichi	
Iwano Hômei 岩野泡鳴 (1873–1920)	<i>Dokuyaku wo nomu onna</i> 毒薬を飲む女 [上編/下編]	1914/ 1915	Suzuki Miekichi	
Yosano Akiko 与謝野晶子 (1878–1942)	<i>Akarumi e</i> 明るみへ	1916	Kanaobunendô	
Tayama Katai 田山花袋 (1871–1930)	<i>Mizuumi no hotori</i> 湖のほとり	1918	Tenyûsha	
Nobori Shomu 昇曙夢 (1878–1959)	<i>Pêtoru</i> ベートル	1918	Jitsugyô no nihonsha	zur russischen Geschichte
Takasu Yoshijirô 高須芳次郎 (1880–1948)	<i>Furansu kakumei yawa</i> ふらんす革命夜話	1919	Tenyûsha	

Tabelle (8) zur Angabe der von Natori Shunsen illustrierten Werke Sôsekis in der *Tôkyô Asahi shinbun*

Werk- nr.	Titel	Titelüber- setzung	Fol- gen	Anzahl unter- schiedlicher Titelillustra- tionen	Anzahl unterschied- licher Illustrationen (im Text)	Laufzeit
5	<i>Gubijinsô</i> 虞美人草	<i>Der Klatschmohn</i>	127	19	keine	1907 23. Juni–29. Oktober
6.2	<i>Kôfu</i> 坑夫	<i>Der Bergmann*</i>	91	13	keine	1909 1. Januar–6. April
7	<i>Sanshirô</i> 三四郎	<i>Sanshirôs Wege*</i>	117	21	92	1908 1. September– 29. Dezember
9	<i>Sore kara</i> それから	<i>Und dann</i>	110	13	keine	1909 27. Juni–14. Oktober
14	<i>Kôjin</i> 行人	<i>Der Wanderer</i>	167	9	17	1912–1913 6. Dezember– 15. November
19	<i>Meian</i> 明暗	<i>Licht und Schatten</i>	188	9	188	1916 26. Mai–14. Dezember

Tabelle (9) zur Angabe der Korrespondenz mit und über illustrierende Künstler⁵⁰⁷

Empfänger/ Nennung (Künstler)	Nummer TSZ/ Empfänger	Nummer TSZ/ Nennung	Datum/Jahr	Medium
Asai Chū 浅井忠 (1856–1907)	Natsume Kyōko 夏目鏡子 (1877–1963)	270	Mittwoch, 2. Juli 1902	
Asai Chū	Hashiguchi Goyō 橋口五葉 (1881–1921)	420	Sonntag, 12. Februar 1905	Bildpostkarte
Asai Chū	Terada Torahiko 寺田寅彦 (1878–1935)	422	Montag, 13. Februar 1905	Bildpostkarte
Asai Chū	Hashiguchi Goyō	736	Sonntag, 11. November 1906	
Asai Chū	Shōno Sōnosuke 庄野宗之助 (1876–1958)	812	Samstag, 2. Februar 1907	
Asai Chū	Watanabe Watarō 渡辺和太郎 (1878–1922)	1059	Montag, 20. Januar 1908	
Anzahl (insgesamt)	0	6		
Hashiguchi Goyō	347		Juli 1904	Bildpostkarte
Hashiguchi Goyō	406		Mittwoch, 18. Januar 1905	Bildpostkarte
Hashiguchi Goyō	420		Sonntag, 12. Februar 1905	Bildpostkarte
Hashiguchi Goyō	461	(a)	Samstag, 10. Juni 1905	Bildpostkarte
Hashiguchi Goyō	479		Mittwoch, 9. August 1905	Postkarte
Hashiguchi Goyō	491	(a)	Mittwoch, 4. Oktober 1905	Bildpostkarte
Hashiguchi Goyō	531	(a)	Montag, 25. Dezember 1905	Bildpostkarte
Hashiguchi Goyō	568		Freitag, 2. März 1906	
Hashiguchi Goyō	587		Donnerstag, 19. April 1906	
Hashiguchi Goyō	591	(a)	Montag, 30. April 1906	Bildpostkarte
Hashiguchi Goyō	608		Mittwoch, 30. Mai 1906	
Hashiguchi Goyō	617	(a)	Samstag, 16. Juni 1906	Bildpostkarte
Hashiguchi Goyō	681		Samstag, 22. September 1906	
Hashiguchi Goyō	736		Sonntag, 11. November 1906	
Hashiguchi Goyō	803		Mittwoch, 23. Januar 1907	
Hashiguchi Goyō	836		Mittwoch, 27. März 1907	
Hashiguchi Goyō	986		Samstag, 14. September 1907	
Hashiguchi Goyō	992		Samstag, 28. September 1907	Postkarte
Hashiguchi Goyō	1043		Montag, 2. Dezember 1907	

⁵⁰⁷ Die zuvor kurz vorgestellten, aufgeschlüsselten von Sōseki ausgehenden Korrespondenzen mit den illustrierenden Künstlern und über ebendiese sind dieser Tabelle nach der aktuellen *Sōseki-Gesamtausgabe* (2016–2020), der TSZ, zu entnehmen. Angemerkt sei, dass aufgrund der Quellenlagen bzw. deren Erhaltungszustände und deren Zugänglichkeit hier nur Sōsekis Korrespondenz berücksichtigt ist; andere Optionen, die zu einem Austausch zwischen den genannten Persönlichkeiten oder über diese beigetragen haben, finden hier zwar keine Beachtung, nichtsdestotrotz zeugt allein Sōsekis Bestreben bereits insgesamt von der Intensität des Kontakts.

Empfänger/ Nennung (Künstler)	Nummer TSZ/ Empfänger	Nummer TSZ/ Nennung	Datum/Jahr	Medium
Hashiguchi Goyō	1158		Mittwoch, 16. September 1908	
Hashiguchi Goyō	1242		Dienstag, 25. Mai 1909	
Hashiguchi Goyō	1413		Dienstag, 2. August 1910	Postkarte
Hashiguchi Goyō	1531		Donnerstag, 30. März 1911	
Hashiguchi Goyō	1701		Donnerstag, 25. April 1912	
Hashiguchi Goyō	1709		Sonntag, 19. Mai 1912	
Hashiguchi Goyō	1922		Mittwoch, 14. Mai 1913	
Hashiguchi Goyō	1927		Donnerstag, 29. Mai 1913	
Hashiguchi Goyō	2078		Dienstag, 24. Februar 1914	
Hashiguchi Goyō	2205		Dienstag, 20. Oktober 1914	
Hashiguchi Goyō	2390		Mittwoch, 15. September 1915	Postkarte
Hashiguchi Goyō	Hashiguchi Mitsugu 橋口貢 (1872–1934)	363	Samstag, 24. September 1904	Bildpostkarte
Hashiguchi Goyō	Hashiguchi Mitsugu	365	Freitag, 30. September 1904	Bildpostkarte
Hashiguchi Goyō	Noma Masatsuna 野間真綱 (1878–1945)	399	Mittwoch, 4. Januar 1905	
Hashiguchi Goyō	Nomura Denshi 野村伝四 (1880–1848)	400	Mittwoch, 4. Januar 1905	
Hashiguchi Goyō	Terada Torahiko	422	Montag, 13. Februar 1905	Bildpostkarte
Hashiguchi Goyō	Uchida Roan 内田魯庵 (1868–1929)	503	Sonntag, 29. Oktober 1905	
Hashiguchi Goyō	Uchida Roan	607	Dienstag, 29. Mai 1906	
Hashiguchi Goyō	Takahama Kyoshi 高浜虚子 (1874–1959)	673	Montag, 10. September 1906	
Hashiguchi Goyō	Noma Masatsuna	1120	Sonntag, 14. Juni 1908	
Hashiguchi Goyō	Hashiguchi Mitsugu	1360	Samstag, 9. April 1910	
Hashiguchi Goyō	Komiya Toyotaka 小宮豊隆 (1884–1966)	1549	Freitag, 28. April 1911	Postkarte
Hashiguchi Goyō	Hashiguchi Mitsugu	1583	Samstag, 24. Juni 1911	
Hashiguchi Goyō	Hashiguchi Mitsugu	1692	Sonntag, 14. April 1912	
Hashiguchi Goyō	Yasuta Hidejirō 安田秀次郎 (1878–1925)	1700	Donnerstag, 25. April 1912	
Hashiguchi Goyō	Yasuta Hidejirō	1703	Sonntag, 28. April 1912	Postkarte
Hashiguchi Goyō	Hashiguchi Mitsugu	1720	Donnerstag, 30. Mai 1912	
Hashiguchi Goyō	Hashiguchi Mitsugu	1735	Mittwoch, 3. Juli 1912	
Hashiguchi Goyō	Noma Masatsuna	1742	Donnerstag, 25. Juli 1912	
Hashiguchi Goyō	Hashiguchi Mitsugu	1744	Donnerstag, 25. Juli 1912	
Hashiguchi Goyō	Hashiguchi Mitsugu	1868	Montag, 30. Dezember 1912	

Empfänger/ Nennung (Künstler)	Nummer TSZ/ Empfänger	Nummer TSZ/ Nennung	Datum/Jahr	Medium
Hashiguchi Goyō	Hashiguchi Mitsugu	1949	Donnerstag, 3. Juli 1913	
Hashiguchi Goyō	Nomura Denshi	1977	Freitag, 29. August 1913	
Hashiguchi Goyō	Yuasa Renson 湯浅廉孫 (1873–1941)	1992	Sonntag, 5. Oktober 1913	
Hashiguchi Goyō	Murakami Seigetsu 村上霽月 (1869–1946)	1994	Donnerstag, 9. Oktober 1913	
Hashiguchi Goyō	Hashiguchi Mitsugu	2120	Dienstag, 2. Juni 1914	
Hashiguchi Goyō	Noma Masatsuna	2347	Montag, 7. Juni 1915	
Hashiguchi Goyō	Yamamoto Shōgetsu 山本笑月 (1873–1936)	2378	Dienstag, 24. August 1915	
Anzahl (insgesamt)	30	27		
Nakamura Fusetsu 中村不折 (1866–1943)	477		Montag, 7. August 1905	
Nakamura Fusetsu	502		Sonntag, 29. Oktober 1905	
Nakamura Fusetsu	563		Montag, 19. Februar 1906	
Nakamura Fusetsu	567		Freitag, 2. März 1906	
Nakamura Fusetsu	611		Dienstag, 5. Juni 1906	
Nakamura Fusetsu	752		Sonntag, 2. Dezember 1906	
Nakamura Fusetsu	1098		Sonntag, 5. April 1908	
Nakamura Fusetsu	1792		Montag, 9. September 1912	
Nakamura Fusetsu	1797		Sonntag, 15. September 1912	
Nakamura Fusetsu	2573		Samstag, 28. Oktober 1916	
Nakamura Fusetsu	Noma Masatsuna	483	Dienstag, 5. September 1905	Postkarte
Nakamura Fusetsu	Uchida Roan	607	Dienstag, 29. Mai 1906	
Nakamura Fusetsu	Morita Sōhei 森田草平 (1881–1949)	728	Dienstag, 6. November 1906	
Nakamura Fusetsu	Hashiguchi Goyō	736	Sonntag, 11. November 1906	
Nakamura Fusetsu	Shōno Sōnosuke	812	Samstag, 2. Februar 1907	
Nakamura Fusetsu	Watanabe Watarō	1059	Montag, 20. Januar 1908	
Nakamura Fusetsu	Watanabe Watarō	1255	Donnerstag, 1. Juli 1909	
Nakamura Fusetsu	Terada Torahiko	1297	Sonntag, 28. November 1909	
Nakamura Fusetsu	Mori Engetsu 森円月 (1870–1955)	1541	Samstag, 15. April 1911	
Nakamura Fusetsu	Togawa Shūkotsu 戸川秋骨 (1871–1939)	1712	Sonntag, 26. Mai 1912	
Nakamura Fusetsu	Terada Torahiko	1713	Montag, 27. Mai 1912	
Nakamura Fusetsu	Ihara[?] Ichijirō 井原市次郎 (1867–?)	1798	Sonntag, 15. September 1912	

Empfänger/ Nennung (Künstler)	Nummer TSZ/ Empfänger	Nummer TSZ/ Nennung	Datum/Jahr	Medium
Nakamura Fusetsu	Ihara Ichijirō	1804	Sonntag, 22. Oktober 1912	
Nakamura Fusetsu	Hashiguchi Mitsugu	1904	Samstag, 1. März 1913	
Nakamura Fusetsu	Tsuda Seifū	1996	Mittwoch, 15. Oktober 1913	
Nakamura Fusetsu	Tsuda Seifū	2118	Samstag, 30. Mai 1914	
Anzahl (insgesamt)	10	16		
Noda Kyūho 野田九浦 (1879–1971)	1056		Dienstag, 14. Januar 1908	
Noda Kyūho	1058		Sonntag, 19. Januar 1908	
Noda Kyūho	1077		Montag, 17. Februar 1908	
Noda Kyūho	Komiya Toyotaka	1053	Mittwoch, 8. Januar 1908	Postkarte
Noda Kyūho	Komiya Toyotaka	1055	Freitag, 10. Januar 1908	Postkarte
Anzahl (insgesamt)	3	2		
Tsuda Seifū 津田青楓 (1880–1978)	1582		Samstag, 24. Juni 1911	
Tsuda Seifū	1615		Mittwoch, 27. September 1911	
Tsuda Seifū	1655		Montag, 1. Januar 1912	Postkarte
Tsuda Seifū	1678		Donnerstag, 14. März 1912	
Tsuda Seifū	1681		Sonntag, 17. März 1912	
Tsuda Seifū	1683		Montag, 18. März 1912	
Tsuda Seifū	1801		Samstag, 21. September 1912	
Tsuda Seifū	1816		Mittwoch, 9. Oktober 1912	
Tsuda Seifū	1827		Donnerstag, 24. Oktober 1912	Postkarte
Tsuda Seifū	1834		Samstag, 9. November 1912	
Tsuda Seifū	1841		Mittwoch, 13. November 1912	
Tsuda Seifū	1848		Montag, 18. November 1912	
Tsuda Seifū	1856		Montag, 2. Dezember 1912	
Tsuda Seifū	1859		Mittwoch, 4. Dezember 1912	
Tsuda Seifū	1873		Mittwoch, 8. Januar 1913	
Tsuda Seifū	1881		Montag, 13. Januar 1913	
Tsuda Seifū	1916		Mittwoch, 19. März 1913	
Tsuda Seifū	1942		Mittwoch, 11. Juni 1913	
Tsuda Seifū	1944		Mittwoch, 18. Juni 1913	

Empfänger/ Nennung (Künstler)	Nummer TSZ/ Empfänger	Nummer TSZ/ Nennung	Datum/Jahr	Medium
Tsuda Seifū	1948		Mittwoch, 2. Juli 1913	
Tsuda Seifū	1958		Sonntag, 20. Juli 1913	
Tsuda Seifū	1961		Freitag, 25. Juli 1913	
Tsuda Seifū	1965		Dienstag, 5. August 1913	
Tsuda Seifū	1972		Mittwoch, 13. August 1913	
Tsuda Seifū	1975		Sonntag, 24. August 1913	
Tsuda Seifū	1980		Dienstag, 2. September 1913	
Tsuda Seifū	1987		Freitag, 26. September 1913	
Tsuda Seifū	1988		Montag, 29. September 1913	
Tsuda Seifū	1996		Mittwoch, 15. Oktober 1913	
Tsuda Seifū	2023		Montag, 8. Dezember 1913	
Tsuda Seifū	2079		Donnerstag, 26. Februar 1914	Postkarte
Tsuda Seifū	2094		Sonntag, 29. März 1914	
Tsuda Seifū	2099		Freitag, 10. April 1914	
Tsuda Seifū	2109		Sonntag, 26. April 1914	
Tsuda Seifū	2114		Mittwoch, 20. Mai 1914	Postkarte
Tsuda Seifū	2118		Samstag, 30. Mai 1914	
Tsuda Seifū	2137		Samstag, 11. Juli 1914	
Tsuda Seifū	2178		Samstag, 22. August 1914	
Tsuda Seifū	2189		Freitag, 4. September 1914	
Tsuda Seifū	2256		Montag, 21. Dezember 1914	
Tsuda Seifū	2306		Dienstag, 9. März 1915	
Tsuda Seifū	2310		Mittwoch, 24. März 1915	Postkarte
Tsuda Seifū	2326		Freitag, 23. April 1915	
Tsuda Seifū	2333		Montag, 3. Mai 1915	
Tsuda Seifū	2356		Montag, 28. Juni 1915	
Tsuda Seifū	2408		Montag, 4. Oktober 1915	Postkarte
Tsuda Seifū	2447		Samstag, 11. Dezember 1915	
Tsuda Seifū	2484		Samstag, 26. Februar 1916	
Tsuda Seifū	2488		Freitag, 3. März 1916	
Tsuda Seifū	2529		Dienstag, 4. Juli 1916	
Tsuda Seifū	Komiya Toyotaka	1640	Mittwoch, 25. Oktober 1911	
Tsuda Seifū	Watanabe Watarō	1679	Donnerstag, 14. März 1912	
Tsuda Seifū	Terada Torahiko	1912	Montag, 10. März 1913	
Tsuda Seifū	Arishima Ikuma 有島生馬 (1882–1974)	1959	Montag, 21. Juli 1913	
Tsuda Seifū	Murakami Seigetsu	1989	Donnerstag, 2. Oktober 1913	
Tsuda Seifū	Yuasa Renson	1992	Sonntag, 5. Oktober 1913	

Empfänger/ Nennung (Künstler)	Nummer TSZ/ Empfänger	Nummer TSZ/ Nennung	Datum/Jahr	Medium
Tsuda Seifū	Murakami Seigetsu	1994	Donnerstag, 9. Oktober 1913	
Tsuda Seifū	Komiya Toyotaka	2008	Montag, 23. November 1913	
Tsuda Seifū	Watanabe Denemon 渡辺伝右衛門 (1879–1958)	2087	Mittwoch, 3. März 1914	
Tsuda Seifū	Yamamoto Shōgetsu	2186	Freitag, 28. August 1914	
Tsuda Seifū	Nishikawa Issōtei 西川一草亭 (1878–1938)	2214	Mittwoch, 28. Oktober 1914	
Tsuda Seifū	Nishikawa Issōtei	2291	Sonntag, 7. Februar 1915	
Tsuda Seifū	Nishikawa Issōtei	2295	Samstag, 13. Februar 1915	
Tsuda Seifū	Suzuki Miekichi 鈴木三重吉 (1882–1936)	2307	Dienstag, 9. März 1915	
Tsuda Seifū	Natsume Kyōko	2311	Sonntag, 28. März 1915	Postkarte
Tsuda Seifū	Nishikawa Issōtei	2318	Sonntag, 18. April 1915	
Tsuda Seifū	Nishikawa Issōtei	2335	Dienstag, 4. Mai 1915	
Tsuda Seifū	Aoki Getto 青木月斗 (1879–1949)	2355	Freitag, 25. Juni 1915	
Tsuda Seifū	Nomura Kimi 野村きみ (?–1932)	2366	Donnerstag, 22. Juli 1915	Postkarte
Tsuda Seifū	Nishikawa Issōtei	2372	Montag, 2. August 1915	
Tsuda Seifū	Sakai Gisaburō 坂井義三郎 (1871–1940)	2380	Donnerstag, 2. September 1915	
Tsuda Seifū	Nishikawa Issōtei	2391	Montag, 20. September 1915	
Tsuda Seifū	Monma Haruo 門間春雄 (1889–1919)	2413	Donnerstag, 14. Oktober 1915	
Anzahl (insgesamt)	50	23		

Tabelle (10) zur Angabe der Korrespondenz mit und über Künstler⁵⁰⁸

Empfänger/Nennung (Künstler)	Nummer TSZ (a)	Nummer TSZ (p)
Amaoka Kinichi 天岡均一 (1875–1924)		2488
Aoki Shigeru 青木繁 (1882–1911)		1681
Arishima Ikuma 有島生馬 (1882–1974)	1959, 1979, 2522	1916, 2109
Hashimoto Gahō 橋本雅邦 (1835–1908)		1949, 1988
Hirafuku Hyakusui 平福百穂 (1877–1933)		2103
Ishii Hakutei 石井柏亭 (1882–1958)		1468, 1544, 1575, 2048

⁵⁰⁸ Vgl. zur aktiven (a) oder passiven (p) Korrespondenz mit beziehungsweise über folgende Künstler, Bildhauer, Fotografen und Architekten TSZ Band 24 2019, 1–95 und die zugehörige Korrespondenz in TSZ Band 22 2019, TSZ Band 23 2019 und TSZ Band 24 2019.

Empfänger/Nennung (Künstler)	Nummer TSZ (a)	Nummer TSZ (p)
Ishii Tempū 石井天風 (1884–1930)		515
Ishijima Kojō 石島古城 (1878–1932)		515, 2101
Kawabata Gyokushō 川端玉章 (1842–1913)		1642
Kosugi Misei 小杉未醒 (1881–1964)		593, 1549, 1867, 1942
Kuroki Kindō 黒木欽堂 (1866–1923)		1974
Mitsutani Kunishirō 満谷国四郎 (1874–1936)		986, 1549
Nagao Uzan 長尾雨山 (1864–1942)	197–200	184
Nakabayashi Gochiku 中林梧竹 (1827–1913)		1949, 2158
Ogawa Kazumasa/Isshin 小川一真 (1860–1929) ⁵⁰⁹		2333
Ogawa Senyō 小川千甕 (1882–1971)		1944
Okamoto Ippei 岡本一平 (1886–1948)	2126	2103
Saitō Yori 斎藤与里 (1885–1959)		1593, 1859, 2256
Shimazaki Ryūu 島崎柳塙 (1865–1937)	2441	
Shimomura Izan 下村為山 (1865–1949)		123
Shinkai Taketarō 新海竹太郎 (1868–1927)	1301	514, 660
Shōno Sōnosuke 庄野宗之助 (1876–1958)	806, 807, 812, 814	801, 802, 804, 808, 813, 815
Suzuki Teiji 鈴木禎次 (1870–1941)		215, 225, 232, 236, 243, 248, 252, 264–266, 476
Takahashi Kōko 高橋広湖 (1875–1912)		1948, 1949
Takamura Kōtarō 高村光太郎 (1883–1956)		1801, 1841
Taki Katei 滝和亭 (1830–1901)		1988
Wada Sanzō 和田三造 (1883–1967)		1167
Watanabe Yohei 渡辺与平 (1889–1912)		1441, 1442, 1454
Yamashita Shintarō 山下新太郎 (1881–1966)		1996
Yamawaki Toshiko 山脇敏子 (1887–1960)		1873, 1958, 1961, 2109, 2306, 2326, 2356, 2484
Yamazaki Gakudō 山崎楽堂 (1885–1944)		819, 1185, 1591
Yokoyama Taikan 横山大観 (1868–1958)	1737	1668, 1670, 1803, 1927
Yuasa Ichirō 湯浅一郎 (1868–1931)		1996
Yūki Somei 結城素明 (1875–1957)		2541

⁵⁰⁹ Fotograf, der auch Sōsekis drei berühmte Porträtaufnahmen aus dem Jahr 1912 gemacht hat, vgl. KKB (Inv.-Nr.: 720/141, 720/142 und 720/143) <https://www.kanabun.or.jp/souseki/list.html>, 3. Dezember 2025.

4 *Werk par excellence*. Das Buchdesign von *Yōkyoshū* 『漾虚集』 („Anthologie: In der Leere treibend“, 1906): eine Bild-Text analytische Aufarbeitung⁵¹⁰

漾虚集とは新しい名の様であるが、集中の文は皆雑誌の上で、一度読者の眼に触れたるものゝみである。過去一年間の短篇を克めて、重ねて世に問ふの意は頗る単純である。雑誌以外の読者が一人でも余計出来ればいゝと思ふ希望の外には何等の主張もない。ホト、ギス、学燈、中央公論、七人、帝国文学の編輯者が自家誌上にあらはれたる作物を、こゝに転載するに当つて、快く許諾を与へられたるを謝す。不折、五葉二氏の好意によつて此集も幸に余の思ふ様な体裁に出来上つたのは、余の深く得とする所である。集中の諸篇が雑誌にあらはれたる当時、有益なる批評を賜りたる君子すくなからず、こゝに一言を述べて感謝の意を致す。

明治三十九年四月

Natsume Sōseki, *Yōkyoshū* – jō, TSZ Band 16 2019, 32.

Obwohl *Yōkyoshū* ein neuer Name ist, sind die zusammengetragenen Texte dennoch alle in Zeitschriften erschienen und darüber hinaus den Augen der Leserinnen und Leser wohlbekannt. Die kleinen Stücke des vergangenen Jahres unter Kontrolle gebracht, ist die Idee zur Frage nach einer erneuten In-die-Welt-Bringung äußerst einfach. Es gibt keine andere Absicht als den Wunsch, dass es schön wäre, auch nur einen weitere Leserin oder Leser außerhalb der Magazine zu gewinnen. Ich bin dankbar für die entgegenkommende Erlaubnis der Redakteure von *Hototogisu*, *Gakutō*, *Chūōkōron*, *Shichinin*, *Teikokubungaku*, die in der eigenen Zeitschrift erschienenen Artikel hier abdrucken zu dürfen. Auch durch das Wohlwollen von Fusetsu und Goyō ist diese Kollektion nun in dem von mir gewünschten Stil entstanden, und das ist ein großer Gewinn. Den nicht wenigen wahren Gentlemen möchte ich hier mein Gefühl der Dankbarkeit ausdrücken für die während der Zeit der Zusammentragung der verschiedenen Herausgaben aus den Zeitschriften gegebene hilfreiche Kritik.

Meiji 39, August

⁵¹⁰ Für die Analyse des Sammelbandes, die Beschreibung der Illustrationen sowie für Aussagen zu Materialität und Haptik wurde eine mir in der dritten Auflage vorliegende Ausgabe von 1907 herangezogen; für die Taschenbuchausgabe von *Yōkyoshū* wurden die Erstauflage von 1917 und die 13. Auflage von 1924 verwendet.

Yōkyoshū 漾虚集 („Anthologie: In der Leere treibend“)⁵¹¹ ist ein Sammelband mit sieben Kurzgeschichten, der in Buchform zum 14. Mai gedruckt und am 17. Mai 1906 in erster Auflage im Ōkura shoten/Hattori shoten veröffentlicht wurde.⁵¹² Die Anthologie umfasst folgende Werke in der Reihenfolge ihrer vorangegangenen Drucklegung in Zeitschriften und Magazinen: *Rondontō* 倫敦塔 (dt. Übers.: „Der London Tower“, 1917/1925)*, *Kārairu hakubutsukan* カーライル博物館 (dt. Übers.: „Das Carlyle-Museum“, 2011)*, *Maboroshi no tate* 幻影の盾 („Der Schild der Illusionen“), *Koto no sorane* 琴のそら音 („Der trügerische Klang der Koto“), *Ichiya* 一夜 („Eine Nacht“), *Kairokō* 薙露行 („Das Klagelied“) und *Shumi no iden* 趣味の遺伝 („Die Vererbung des Geschmacks“).⁵¹³

Die enthaltene Kurzprosa ist inhaltlich in zwei Gruppen aufzuteilen: Auf der einen Seite stehen *Rondontō*, *Kārairu hakubutsukan*, *Maboroshi no tate* und *Kairokō*, die Erfahrungen und Erlebnisse von Natsume Sōsekis 夏目漱石 (1867–1916) Aufenthalt in London sowie westliche Kunst, das europäische Mittelalter und die Artusliteratur als Leitmotiv verarbeiten. Auf der anderen Seite finden sich *Koto no sorane*, *Ichiya* und *Shumi no iden*, die hingegen in der japanischen Gegenwart wurzeln und ihren Ausgangspunkt im Alltag oder Zeitgeschehen haben.

Die Atmosphäre beider Textkorpora ist jedoch jeweils im Dialog mit dem ‚Anderen‘, dem Fremden, der Modernisierung und mystischen sowie mythischen Elementen zu lesen.⁵¹⁴ Die bereits in Kapitel 2 erwähnten und von Franz Hintereder-Emde herausgearbeiteten drei Stränge, die der Konzeption von Sōsekis Werken zugrunde liegen, schlagen sich auch deutlich in Yōkyoshū nieder. Sie umfassen chinesische Vorstellungen und (Sprach-)Metaphern, westliche Literatur und Kultur sowie Gemälde⁵¹⁵ beziehungsweise im weiteren Sinne Kunst. Das Zusammenspiel dieser drei Momente ist in Yōkyoshū nachdrücklich umgesetzt. Die Inspirationsstränge sind in Bewegung und werden miteinander verflochten. Dabei verschwimmen – wie es der Titel errahnen lässt – Ort, Wahrnehmung und Zeit zu einem nicht greifbaren ‚Raum‘ oder Nidtraum,

511 Vgl. sowohl für die bibliografischen Angaben als auch für Informationen zu Format, Struktur, Auflagen sowie Erklärungen TSZ Band 27 2020, 451–454, und SJ 2017, 793f., vgl. hierzu und weiterführend Sadoya 1982, insbesondere 109–114 und 125–128. In einem an Masaoka Shiki 正岡子規 (1867–1902) adressierten Brief erwähnt Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916) am 15. November 1896, dass er sein Arbeitszimmer in Kumamoto – in Anspielung auf ein Gedicht und im Zusammenhang mit Secchō Jūken/Xuèdōu Chóngxiān 雪竇重顛 (980–1052) beim Betreten der Lehrhalle – *Yōkyo hekido* 漾虚碧堂 („Azurhalle: in der Leere treibend“) nenne und dass er sich auch einen entsprechenden Stempel habe anfertigen lassen, vgl. weiterführend zum Brief: Wada 2002²⁰¹⁴, 237 (漱63), und zum Objekt KKB (Inv.-Nr.: 810/239) <https://www.kanabun.or.jp/souseki/list.html>, 3. Dezember 2025. Dieser Stempel hat sich bis heute erhalten.

512 Nach *Wagahai wa neko de aru* 吾輩ハ猫デアル („Ich der Kater“, 1996 erstmals vollständig von Otto Putz ins Deutsche übertragen), Band 1, der zum 6. Oktober 1905 (Meiji 38) herausgebracht wurde, ist Yōkyoshū die zweite Publikation Sōsekis im Buchformat.

513 Die einzelnen Kurzgeschichten wurden zuvor folgend publiziert: *Rondontō* in *Teikokubungaku* 帝國文學 (10. Januar 1905), *Kārairu hakubutsukan* in *Gakutō* 學鐙 (15. Januar 1905), *Maboroshi no tate* in *Hototogisu* ホトトギス (1. April 1905), *Koto no sorane* in *Shichinin* 七人 (1. Mai 1905), *Ichiya* in *Chūōkōron* 中央公論 (1. September 1905), *Kairokō* ebenfalls in *Chūōkōron* (1. November 1905) und *Shumi no iden* wieder in *Teikokubungaku* (10. Januar 1906).

514 Tsuruta 1988, 170f.

515 Hintereder-Emde 2017, 243.

zu einem Nichtsein, einer Leere, welche den Traum, die Fantasie oder die Illusion zulässt. Das Traummoment – als wirklicher Traum oder als ein tagtraumähnlicher Zustand, der mit dem Unbewussten in Verbindung steht – übernimmt bei Sōseki nicht nur in den Werken *Ichiya* oder *Yume jūya* 夢十夜 („Träume aus zehn Nächten“, 1908), sondern auch in *Kairokō* eine tragende Rolle.⁵¹⁶ So beispielsweise bei der Traumerzählung im ersten Kapitel sowie in Gestalt der Benennung dessen mit dem Titel *Yume* 夢 („Traum“). Den Traum als Stilmittel einzusetzen, schließt unter anderem an seinerzeit aktuelle wissenschaftliche Theorien und Publikation wie James Williams (1842–1910) *The Principles of Psychology* (1890) an, das in einer Ausgabe von 1901 in Sōsekis Bibliothek erhalten ist.⁵¹⁷ Allgemein jedoch sind der Traum, seine Faszination und sein Verhältnis zur Realität – ausgedrückt in der Literatur – ein kultur-, grenzen- und zeitumspannendes Phänomen.⁵¹⁸ Deshalb liegen auch Bezugnahmen Sōsekis zu chinesischen Klassikern wie der Parabel des ‚Schmetterlingstraums‘ des Zhuangzi 莊子 (4.–3. Jh. v. Chr.) nicht fern:

Einst träumte Zhuang Zhou, er sei ein Schmetterling – ein Schmetterling, der glücklich und fröhlich umherflatterte. Er wußte nicht, daß er Zhuang Zhou war. Plötzlich erwachte er und war ganz handgreiflich Zhou. Nun wußte er nicht, ob er Zhou war, der geträumt hatte, ein Schmetterling zu sein, oder ein Schmetterling, der träumte, Zhou zu sein. Es muß aber einen Unterschied zwischen Zhou und dem Schmetterling geben. Dies nennt man die Transformation der Dinge.⁵¹⁹

In dieser Passage hinterfragt Zhuangzi literarisch-ästhetisch das Verständnis von Realität und Traum beziehungsweise ihr Verhältnis zueinander und die sie trennenden Grenzen, ähnlich wie Sōseki in dem folgend untersuchten Sammelband. Wie bereits in Kapitel 2.5, insbesondere im Abschnitt zu Sōsekis Buchdesign für *Kokoro* こゝろ (1914; dt. Übers.: „Kokoro“, 1976/2016)* erläutert, sind der Bezug zu westlichen, japanischen wie chinesischen Elementen sowie ihre Verflechtungen, ein wichtiges Leitmotiv, das auch im Sammelband *Yōkyoshū* seinen Niederschlag findet.

⁵¹⁶ Vgl. Hintereder-Emde 2017; er argumentiert, dass der Traum bei Sōseki als Dimension des menschlichen Lebens gesehen werden müsse, die eng mit Inspiration, aber auch Wahnsinn verknüpft sei, vgl. Hintereder-Emde 2017, 240f.; weiter führt er aus: „The phenomenon of the dream as an experience at the limits of the human mind is a vital inspiration for Sōseki’s writing. [...] [D]ream, illusion and fantasy became a productive challenge for a new language of narration, blending and assembling Chinese and Japanese styles and genres, reflections and dialogue, thus reaching a higher potential of abstraction and sensuality“, Hintereder-Emde 2017, 258.

⁵¹⁷ Vgl. TOUDA/SB (Signatur: 漱/860) <https://touda.tohoku.ac.jp/collection/database/library/public/10030010000884>, 3. Dezember 2025.

⁵¹⁸ Vgl. einführend Dieterle/Engel 2017.

⁵¹⁹ Zhuangzi o. J.²⁰⁰³, 61, übers. v. Schuhmacher, vgl. weiterführend zum Traum in der chinesischen Literatur Longxi 2017.

4.0 Bucheinband, Ausstattung und Umsetzung⁵²⁰

Der Bucheinband der hier betrachteten dritten Auflage von Yōkyoshū aus dem Jahr 1907 (vgl. (112) Abbildung #4.0 [1]) ist ein Ganzgewebeband im Oktavformat mit Flachrücken und vergoldetem Kopfschnitt, bei dem indigoblauer Leinenstoff auf Pappe aufgespannt wurde. Auf dem Buchrücken ist der Sammelbandname 漾虚集, auf der vorderen Buchdecke sind die einzelnen Kurzgeschichtentitel auf Seide umgesetzt und aufgezo-gen. Im Gegensatz zu der vorangegangenen und der nachfolgenden Veröffentlichung von Sōsekis *Wagahai wa neko de aru* 吾輩ハ猫デアル (1905–1906; dt. Übers.: „Ich der Kater“, 1996)* gibt es keinen Umschlag. Ebenso ist die Prachtausgabe ohne Schub-er entworfen. Das Papier der beiden Textseiten ist unbeschnitten, die Illustrationsseiten sind beschnitten eingefügt. Der Preis der ersten Auflagen ist leider nicht rekonstruier-bar, erst ab der elften Auflage von 1917, die mit 1 Yen 40 Sen ausgezeichnet ist, gibt es eine gesicherte Preisangabe.⁵²¹

Bereits im Jahr der Erstveröffentlichung wurde eine zweite Auflage sowie im dar-auffolgenden Jahr 1907 eine beziehungsweise zwei dritte Auflagen mit Verbesserun-gen von verschiedenen Druckereien herausgegeben.⁵²² Korrekturbögen mit Sōsekis Notizen sind erhalten; Korrekturen und Errata werden dennoch in weiteren Aufla-gen gemacht. Es ist vorstellbar, dass dies nicht zuletzt auf eine Unerfahrenheit mit bestimmten Drucktechniken zurückzuführen ist. Das Buch wurde mehrfach neu auf-gelegt und kann als Bestseller eingestuft werden. Dafür spricht auch die Herausgabe einer Taschenbuchausgabe im Jahr 1917.⁵²³

Die Kurzgeschichten werden visuell durch Buchschmuck und Illustrationen sys-tematisch gerahmt und begleitet; zunächst geschieht dies durch ein Exlibris und die Titelseite, die durch ein Seidenpapier voneinander getrennt sind. Es folgt ein kurzes, auf April 1906 datiertes Vorwort Sōsekis – welches dieses Unterkapitel einführt. Daran

520 Entgegen der Konvention beginnt dieses Kapitel mit der Ordnungszahl 4.0, um die numerische Ordnung der sieben Kurzgeschichten des Sammelbandes in den folgenden Kapiteln anzuzeigen.

521 Vgl. TSZ Band 27 2020, 452 und SJ 2017, 793; bei Wakabayashi-Oh 1990, 18, wird ein Preis von einem Yen angegeben. Woher diese Angabe stammt, ist jedoch leider nicht zu eruieren. Ferner sind Preisangaben durch Anzeigen zum Abschluss in anderen Publikationen bereits früher für Yōkyoshū zu finden, zum Beispiel in Ueda Bins 上田敏 (1874–1916) *Uzumaki* 渦巻 („Strudel“, 1910) oder in der Übersetzung des Romans *Frau Sorge* (1887) von Hermann Sudermann (1857–1928) aus dem Jahr 1914, vgl. Sudermann 1887¹⁹¹⁴, o. S. In beiden Fällen wird der Preis mit *en jonjū sen* 圓四十錢 beziehungsweise *ichi en jonjū sen* 一圓四十錢 („1 Yen 40 Sen“) angegeben; 1914 wurde die achte Auflage des Sammelbandes herausgegeben. Im Vergleich dazu sind in selbiger Anzeige die Preise für die Taschenbuchausgabe von *Wagahai wa neko de aru* mit 1,30 Yen, *Kōjin* 行人 („Der Wanderer“, 1914) mit 1,70 Yen und *Bungakuron* 文学論 („Literaturtheorie“, 1907) mit 2,20 Yen angeführt. Setzt man diese oder aber auch die Angabe von 1917 von 1,40 Yen in Relation zum monatlichen Durchschnittsein-kommen einer vierköpfigen Arbeiterfamilie von 1916, das bei 28,51 Yen inklusive durchschnittlicher Ausgaben (Essen, Wohnung, Unterhaltung) von 16,81 Yen lag, wird schnell deutlich, dass es sich bei der Ausgabe um eine gewisse Investition handelte, vgl. für die Angaben der durchschnittlichen Ein- und Ausgaben Gössmann 1990, Beiblatt „Errata“, Ergänzung zu 72.

522 Vgl. für die einzelnen Korrekturen TSZ Band 2 2017, 480–491.

523 Vgl. TSZ Band 27 2020, 453, vgl. für die Taschenbuchausgabe Kapitel 4.8 dieser Arbeit.

knüpft ein Inhaltsverzeichnis zu Beginn an, eine Abschlussillustration, die Verlagsmarke und das Impressum beenden den Text. Danach finden sich noch zwei Werbeanzeigen. Diese Ästhetik von Symmetrie und klar definierter visueller Ordnung wird in den einzelnen Erzählungen fortgeführt, die jeweils über ein Frontispiz, einen Halbtitel und eine textbegleitende Illustration verfügen. Letztere sind Reproduktionen von Aquarellen Nakamura Fusetsus 中村不折 (1866–1943). Das Buchdesign und alle anderen Illustrationen für die Erzählungen stammen von Hashiguchi Goyō 橋口五葉 (1881–1921). Diese sind im Vielfarbindruck von Holzschnitten oder als Lithografien entstanden. Insbesondere die Illustrationen Goyōs weisen auf eine Schau von Materialien, künstlerischen Techniken und Arbeitsfeldern in allegorischer Umsetzung hin. Durch Wechsel und Varietät zwischen den Kurzgeschichten entsteht sowohl eine optische als auch eine haptische Vielfalt. Das Frontispiz zu *Rondontō* bedient sich eines Glasfensters oder einer Emaillearbeit, *Kārairu hakubutsukan* eines viereckigen Holzschnittporträts; der Entwurf von *Maboroshi no tate* referiert auf den Rundschild im Text, entweder als Münzendesign oder Freskenentwurf, die Illustration zu *Koto no sorane* ist ein Zeitschriftenfrontispiz, *Ichiya* zeigt die Aufsicht eines Designentwurfs, *Kairokō* ein Diptychon, ähnlich dem Format von Stellwandpanelen, und *Shumi no iden* eine Porträtfotografie. Es werden verschiedene Papiersorten benutzt, zum Beispiel ein raufaseriges, mitteldickes Papier für *Kārairu hakubutsukan*, eine ins Blau gehende, kräftige Papiersorte für *Koto no sarane* und ein eher glattes, kräftiges Seidenpapier für *Kairokō*.

Desgleichen sind alle Halbtitel unterschiedlich aufgebaut und variieren in ihrem Design und in den dargestellten Motiven. Das Format des länglichen Rechtecks ist zwar für alle bestimmend, doch immer leicht abgewandelt. Es finden sich gemäß der Reihenfolge der Kurzgeschichten: (1) eine realistische Silhouette des London Tower; (2) ein ausgesparter Schriftzug, wodurch eine scheinbar doppelte Rahmung entsteht; (3) ein eingesetzter Titel vor in Art Nouveau-Manier stilisiertem Löwenzahn; (4) ein dreigeteilter Regenhimmel mit Zypressen und Kuckuck; (5) eine zweigeteilte und übereinanderliegende Zusammenstellung aus Titel und Hund-Silhouette; (6) eine scheinbar sich wiederholende kompositorische Dreiteilung mit Schwan, Titel und Weidenbäumen, bei der die Motive in einzelnen Kästen gefasst sind, sowie (7) ein dreiteiliges aufgebrochenes Ginkobaum-Motiv, das durch fortgeführte Konturlinien im Stamm nur vermeintlich unterbrochen wird. Vergleicht man einen Entwurfsbogen Goyōs mit vier Halbtiteln und der abschließenden Illustration in der gedruckten Ausführung (vgl. (113) Abbildung #4.0 [2]), so sind Unterschiede klar erkennbar: Für *Ichiya* war über Zypressen und Kuckuck eine weitere Unterteilung für ein organisch anmutendes Element angedacht; der Ginko als Halbtitel von *Shumi no iden* sollte sichtbar und ohne Unterbrechung durch den Titel ausgeführt werden.⁵²⁴ Hingegen scheinen die Entwürfe für *Kairokō* und *Maboroshi no tate* bereits finalisiert, denn hier finden sich keine nennenswerten Abweichungen.

524 Vgl. Kapitel 4.7 dieser Arbeit.

Pedro Thiago Ramos Bassoe fasst dies unter Verwendung eines Zitats von Haga Tōru treffend zusammen: „Together, their illustrations combine to create a book design that Haga calls ‚an art museum of the times‘, or what might also be likened to a gallery of styles vying for influence over the text.“⁵²⁵ Die mitlaufenden Illustrationen Fusetsus sind allesamt reproduzierte Aquarelle, die, sofern ihnen eine Kurzgeschichte mit britisch oder europäisch inspirierter Thematik zugrunde liegt, mit einem entsprechenden Verweis zur Vorlage versehen sind. Sadoya Shigenobu geht außerdem von einer Bereitstellung von Materialien und Informationen für die Künstler Fusetsu und Goyō aus,⁵²⁶ was durch einen Museumsführer des Carlyle-Hauses und entsprechende Korrespondenzen zwischen Fusetsu und Sōseki exemplarisch belegt werden kann.⁵²⁷ Dass Sōseki mit den Umsetzungen zufrieden war, zeigt die Korrespondenz mit ihnen. So schreibt er am 2. März 1906 in einem Brief an Nakamura Fusetsu:

Gestern abend [sic] brachte mir der Verleger Hattori ihre Illustrationen, und ich habe sie mir sorgfältig angesehen. Sie sind ausnahmslos hervorragend gelungen, und ich bin äußerst zufrieden. Es sind meisterhafte Illustrationen, die alles bisher Dagewesene übertreffen, und ich freue mich auf die Überraschung der Leser, wenn sie die gedruckten Illustrationen sehen. In der Nacht konnte ich es nicht genau erkennen, aber die Illustration zu Rondon-tō ist ein Kunstwerk, das, was die Farben betrifft, sicher jedem zeitgenössischen Maler einen Ausruf des Staunens entlocken würde. Ich jedenfalls habe unter den von Japanern gemalten Aquarellen noch keines mit so dezenten Farben entdeckt. Nur mache ich mir Sorgen, ob man es auch genauso wird drucken können. Hier bitte ich Sie, dem Verlag strenge Anweisungen zu erteilen.

Auch die anderen Bilder sind bemerkenswert: die Illustration zu Kairokō in ihrer bunten Pracht, die an den subtilen, flüchtigen Stil der Haiku-Malerei erinnernde Illustration zu Koto no sorane, die großzügig gemalt ist und eine düstere Tiefe hat, und auch die Illustration zu Maboroshi no tate mit ihrer naiven Ernsthaftigkeit.

Ihnen ist es zu verdanken, daß meine Texte so an Glanz gewonnen haben, daß man sie nun in Buchform veröffentlichen kann.⁵²⁸

Sōseki geht auf einzelne Illustrationen wie beispielsweise für *Rondontō* oder *Maboroshi no tate* ein und gibt kurze Bemerkungen zu Ausführung und Wirkung wie „Kunstwerk“

525 Bassoe 2017/2019, 168.

526 Vgl. Sadoya 1982, 116.

527 Vgl. Kapitel 4.3 dieser Arbeit.

528 Brief von Natsume Sōseki an Nakamura Fusetsu vom 2. März 1906, TSZ Band 22 2019, 500f. [567], übers. v. und zit. n. Wakabayashi-Oh 1990, 19. Untermauert wird dies durch eine ähnliche Äußerung zu Hashiguchi Goyō in einem Brief vom selben Tag. In diesem lobt er ebenfalls Fusetsus Illustration zu *Rondontō*, bedankt sich, spricht die Unterschiedlichkeit der Illustrationen an und äußert, dass aufgrund der Illustrationen beider Künstler die Textsammlung außergewöhnlich geworden sei, vgl. TSZ Band 22 2019, 501f. [568].

oder „naive Ernsthaftigkeit“. Gleichzeitig drückt er insbesondere durch den letzten Satz zwei entscheidende ästhetische Momente aus: Zum einen betont er die Verflechtung von Text und Bild, speziell im Hinblick auf das Medium Buch, zum anderen äußert er seine Wertschätzung der Illustrationen, die nicht nur den Text begleiten, sondern auch die Möglichkeit bieten, diesen zu verbessern und ihm „Glanz“ zu verleihen. Passend hierzu konstatiert Uchida Roan 内田魯庵 (1868–1929)⁵²⁹ in *Gakutō*:

So sehr die technische Meisterschaft der Künstler zu loben ist, hätte das Buch doch nie in dieser Form entstehen können, wenn sie der Verfasser nicht mit großem Geschmack angeleitet hätte. Sowohl was den Inhalt als auch was die äußere Form betrifft, die beide nicht voneinander zu trennen sind, muß dies als ein herausragendes Werk unserer heutigen Zeit bezeichnet werden.⁵³⁰

Uchida verweist dabei auf eine kooperative und auf Austausch beruhende Arbeitsweise, gleichzeitig betont er jedoch, dass Sōsekis eigene ästhetische Vorstellungen den Arbeitsprozess gelenkt hätten. Diese Anmerkung begründet sich im Schriftverkehr zwischen Uchida Roan und Sōseki. Die positive Verortung im Zeitkontext verweist auch auf die luxuriöse Umsetzung und Materialität der Prachtausgabe, die in dieser Form auf keine Tradition in Japan zurückgeführt werden kann.

In diesem Kapitel werden vor dem Hintergrund einer Werkanalyse die einzelnen Illustrationen kurz beschrieben und in ihren Kontext gesetzt. Dies geschieht unter anderem durch das Freilegen möglicher visueller Anleihen und Referenzwerke bei der Werkgenese der Illustrationen und des Textes. Vergleiche sollen nicht die schöpferische Qualität der Künstler infrage stellen oder mindern, sondern es soll vielmehr der Zirkulation von Motiven in der Zeit nachgegangen werden. Ferner werden entsprechende Textpassagen für die jeweiligen Illustrationen identifiziert, um das konkrete Bild-Text-Verhältnis im Close Reading aufzudecken.

4.0.1 Exlibris

Ein Exlibris (lat. *ex libris*, aus den Büchern; Eingangsformel des Besitzervermerks)⁵³¹ ist eine üblicherweise in einem Buch befestigte Buchmarke, die seit dem Mittelalter als Nachweis des Eigentümers gilt und sich im 19. Jahrhundert als individueller ästhetischer Ausdruck des Besitzers und als Kleinkunst etabliert hat.⁵³² Goyō greift in seiner

529 Sōseki äußert in einem Brief vom 29. Mai 1906 an Uchida Roan 内田魯庵 (1868–1929) Kritik an Einzelheiten von Titelschreibweisen, vgl. Kapitel 4.2 dieser Arbeit beziehungsweise TSZ Band 22 2019, 529f. [607].

530 Übers. v. und zit. n. Wakabayashi-Oh 1996, 61.

531 Rautenberg 2003²⁰¹⁵, 149 [RSB].

532 Um die Jahrhundertwende erschien neben den fortwährenden Publikationen zu den Themen Buchkunst und Exlibris in Kunstzeitschriften oder gar Sonderausgaben, wie etwa die *The-Studio*-Wintersonderausgabe von 1898/1899 und 1899/1900 sowie William Goodrich Bowdoin (1860–1947) *The Rise of the Book-Plate* (1901), vgl. Bowdoin 1901; außerdem wurde 1891 die Ex Libris Society gegründet, die bis 1909 bestand und zwischen

einführenden Illustration (vgl. (114) Abbildung #4.o.1 [1]) mit der Beschriftung „EX LIBRIS“, gesetzt in einen Bogen in der oberen Bildhälfte, dieses Format auf, entpersonalisiert jedoch den eigentlichen Besitzvermerk und macht ihn zum festen Teil der Buchornamentik und des -schmucks. Dargestellt ist eine – um sich der Worte Wakabayashi-Oh Misakos zu bedienen – „Buch lesende, weibliche Halbfigur indisch stämmiger Anmutung“.⁵³³ Dabei hält die den Vordergrund bestimmende Frau ein Buch in der Hand. Ein Bezug zu *The Yellow Book* liegt nahe, wie die Forschung bereits gemeinsam mit dem Hinweis zu einer möglichen Verfügbarkeit der Zeitschrift an der Kunstakademie Tōkyō formuliert hat.⁵³⁴ Lediglich mit über die linke Schulter nach unten und über der Taille gebundenen Stoffen bekleidet, entblößt der Künstler die rechte Brust der Frau. Arm- und Oberarmreif sowie Halskette und Ohrring schmücken die inmitten blühender, strauchähnlicher Pflanzen platzierte Frauengestalt vor einer archaisch anmutenden architektonischen Kulisse. Wakabayashi-Oh Misako arbeitet in ihrem Beitrag *Sutūdō tokubetsu fuyugō* (1898–1899 nen), *tokubetsu fuyugō* (1899–1900 nen) to *Goyō no āru nūvō yōshiki ni yoru sōtei ni tsuite* 『ステューディオ』特別冬号 (1898–1899年)、特別冬号 (1899–1900年) und 五葉のアー・ヌーヴォー様式による装幀について („Über die *The Studio*-Wintersonderausgaben 1898–1899 und 1899–1900 und Goyōs Buchdesign im Art Nouveau Stil“) bereits einige visuelle Anleihen Goyōs auf, darunter auch das Exlibris und die Verlagsmarke.⁵³⁵

Goyōs Exlibris stellt Wakabayashi-Oh Misako zwei Buchmarken aus den genannten Wintersonderausgaben aus *The Studio* gegenüber. Die eine für James Dick (?–?) gefer-

1891 und 1908 insgesamt 18 Ausgaben ihres Periodikums *The Journal of the Ex Libris Society* herausgab, vgl. HDL <https://catalog.hathitrust.org/Record/000528755>, 3. Dezember 2025. Der Gründung geht bereits eine längere thematische Beschäftigung voran, vgl. einführend die erste Ausgabe des Journals mit Konstitution und Regeln sowie einem Artikel von John Leighton (1822–1912) als Reprint vom 1. Juni 1866 aus *The Gentleman's Magazine* mit dem Titel *Book-Plates, Ancient and Modern, with Examples*. Gleichzeitig gibt es in Japan bereits eine bestehende Praxis, Bücher durch besitzvermerkende Stempel zu markieren, mit dem sogenannten *zōshoin* 蔵書印 („Bücherstempel“), der oft in zinnoberroter Tinte gefärbt ist, vgl. für einen ersten Überblick hierzu die digitale Ausstellung *Zōshoin no sekai* 「蔵書印の世界」, *Japanese Ex-libris Stamps*, NDL <https://www.ndl.go.jp/zoshoin/index.html>, 3. Dezember 2025. Wenngleich dieses Vorgehen im Zuge der besseren Verfügbarkeit von Büchern auch größere Leserkreise nach sich zieht und damit auch Varietät in Text und Design, so gibt es Unterschiede hinsichtlich der visuellen Wirkungsmechanismen.

533 „[H]on wo yomu indo fū no josei hanshin zō 本を読むインド風の女性半身像“, Wakabayashi-Oh 2011, 174; hingegen wertet Haga Tōru die Darstellung als „kodaifū 古代風 (,im Stile des Altertums)“ und „kaotsuki wa doko ka nihonfū de aru no wo mane ga nai ga, sono kubi kara kata made tokkurijō ni nagareru sen nado wa, akiraka ni Dante Gaburiero Rosetti ka Bān=jōnzū ni naratta rafaeru sakihafū no mono de aru 顔つきはどこか日本人風であるのをまねがれないが、その頸から肩まで徳利状に流れる線などは、明らかにダンテ・ガブリエル・ロッセティかバーン=ジョーンズに倣ったラファエル前派風のものである (,ihre Gesichtszüge, irgendwo japanisch, scheinen nicht nachgeahmt, jedoch die *tokkuri*-förmig fließende Linie vom Hals bis zur Schulter folgt deutlich der Art der Präraffaeliten, etwa Dante Gabriel Rossetti oder Burne-Jones)“, vgl. Haga 1984¹⁹⁹⁰, 504.

534 Vgl. Sadoya 1982, 113; die britische Vierteljahresschrift *The Yellow Book: An Illustrated Quarterly* hatte wesentlichen Einfluss auf das künstlerische Zeitgeschehen, verweist selbst wiederum auf Oscar Wildes (1854–1900) *The Picture of Dorian Gray* (1890/1891) und auf Karl-Joris Huysmans (1848–1907) *À rebours* (1884), vgl. weiterführend Kooistra 2010²⁰¹⁹.

535 Vgl. Wakabayashi-Oh 2011 sowie für die *The Studio*-Wintersonderausgaben HDL <https://hdl.handle.net/2027/hvd.32044010567782> und <https://hdl.handle.net/2027/uc1.c3092647>, jeweils 3. Dezember 2025.

tigt, veröffentlicht in der Ausgabe von 1899/1900, zeigt eine in einem Buch lesende Frau im Profil. Es gibt keinen Hintergrund und die Ornamentik ist reduziert. Die andere, ein Exlibris für J. Jeffrey Waddell (?–?) von Serlio (?–?), das in *The Studio* 27.116 1902 publiziert wird (vgl. (115) Abbildung #4.0.1 [2]) zeigt ebenso eine weibliche Figur im Profil. Sie hält jedoch, auf einer Veranda stehend, ein noch geschlossenes Buch in der Hand; der Hintergrund eröffnet den Blick auf einen Landschaftsgarten mitsamt Monopteros. Der quadratische Bildausschnitt ist durch Blumen und hochwachsende Bäume gerahmt, die in der Krone ein aufgerolltes Pergament mit der Inschrift „EX LIBRIS“ tragen. Wakabayashi-Oh hält fest:

Im Gegensatz zum Design der flachen britischen Ex Libris, ist die Frauengestalt des designfähigen Goyōs in der umfangreichen Massivität der Linien ausgezeichnet und zeigt, dass sie auch im Vergleich zu den zahlreichen in der *The Studio* publizierten Buchmarken keineswegs eine Niederlage einführt.⁵³⁶

Sadoya Shigenobu hingegen sieht Ähnlichkeiten zu Walter Cranes (1845–1915) mittelalterlich anmutenden Designs.⁵³⁷ Die schöpferische Aneignung Goyōs des Exlibris bedient sich des Typus der lesenden Frau. Im Hinblick auf die ursprüngliche Funktion von Exlibris als Besitznachweis von Büchern und damit als Objektrelation zum Buch, erscheint eine solche Motivwahl naheliegend.⁵³⁸ Pose und Motiv zirkulieren im *Fin de Siècle*, das heißt, beides findet sich mannigfaltig in dieser oder ähnlicher Ausführung bei anderen Künstlern. Als Exempel seien angeführt Theodor Axentowicz' (1859–1938) *Lesendes Mädchen* (o. J; vgl. (116) Abbildung #4.0.1. [3]) und Dante Gabriel Rossettis (1828–1882) *Joli Cœur* (1867),⁵³⁹ die beide als Abbildungen in Zeitschriften im Jahr 1900 veröffentlicht wurden und Gemeinsamkeiten in Pose und Details wie Haaren oder Schmuck aufweisen. Hans Makarts (1844–1884) *Die Japanerin*, um 1873–1875 entstanden (vgl. (117) Abbildung #4.0.1. [4]), setzt einen motivisch ähnlichen Frauentypus um, wobei er orientalisierende und erotisierende Momente für seine Konstruktion nutzt.⁵⁴⁰

536 „Igirisu no zōshohyō no dezain ga heimenteki ni natte iru no ni taishite, dezain ryoku no aru Goyō no joseizō wa senbyō nagara dosshiri toshita jūryōkan ga migoto de, ‚sutūdio‘ shi keisai no sūta no zōshohyō to kurabete mo keshite hike wo toranai dekibae wo miseteiru イギリスの蔵書票のデザインが平面的になっているのに対して、デザイン力のある五葉の女性像は線描ながらどっしりとした重量感が見事で、「ステューディオ」誌掲載の数多の蔵書票と比べても決して引けをとらない出来栄を見せている“, Wakabayashi-Oh 2011, 174f.

537 Vgl. Sadoya 1982, 112f.

538 Vgl. für das Motiv der lesenden Frau als ein zeittypisches und für weitere Topoi Kapitel 2.1.2 dieser Arbeit.

539 *The Studio* 18.81 1899, 213, UBH <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studio1900/0238>, 3. Dezember 2025; es handelt sich um eine Ausgabe, die auch mehrere Designs für Textil und Buntglas aufweist, vgl. weiterführend Kapitel 4.1 dieser Arbeit.

540 Vgl. auch in dieser Arbeit Kapitel 2.1.1 zum Akt sowie die Kapitel 2.1.2 und 2.1.3 zu zirkulierenden Motiven.

4.0.2 Bandfrontispiz/Titelblatt

Das Bandfrontispiz oder auch Titelblatt (vgl. (118) Abbildung #4.0.2 [1]), das vom Exlibris auf der Gegenseite durch ein Seidenpapier getrennt und als Holzschnitt gedruckt ist, hat wie das Inhaltsverzeichnis und das Impressum eine starke florale beziehungsweise organische Art Nouveau-Prägung. Ausdrucksstark ist der Rot-Schwarz-Kontrast, der durch die Rahmung (Schwarz) und den Inhalt (Rot) erzeugt wird. Dieses Verhältnis kann als ein in Ostasien etabliertes charakteristisches Zusammenspiel von Farben betrachtet werden. Ein breiter Rahmen aus Orchideenblüten und -blättern rahmt symmetrisch den in der Mitte als Kasten gesetzten Bandtitel. Die parallele Umsetzung von für *hanga* 版画 („Drucke und Stiche“, oft Holzschnitte) typischen Elementen, von chinesischer Siegelschrift in Rot sowie Ornamentik der Kunst des *Fin de Siècle* und Jugendstils zeugt von einem hybriden Werk.⁵⁴¹ Wakabayashi-Oh Misako wertet diese bildliche Realisierung als „harmonische[s] Zusammenspiel von dekorativem Jugendstilrahmen und chinesischer Siegelschrift, weder rein westlich noch rein östlich“, was „einen merkwürdigen suggestiven Zauber“ ausübe.⁵⁴² Die florale Titelrahmung entspricht dem Zeitgeschmack und zeigt die wechselseitige Inspiration durch japanisch angeregte Jugendstilillustrationen wie M. Griessbachs (?–?) Titelblatt zu Fritz Heins (?–?) *Wie ich meine Blumen erziehe*,⁵⁴³ publiziert in *Deutsche Kunst und Dekoration* 2.1898, vgl. (119) Abbildung #4.0.2 [2]). Das Titelblatt ist fast symmetrisch ausgeführt. Das Bild nimmt Bezug auf die verbreiteten Schwertliliendarstellungen, wie sie emblematisch beispielsweise auf Ogata Kōrins 尾形光琳 (1658–1716) Stellschirm *Yatsunashi zu byōbu* 八橋図屏風 („Stellschirm Yatsunashi [Steg-Brücken]-Bild“, nach 1709) (vgl. (120) Abbildung #4.0.2 [3]) zu finden sind oder auf Katsushika Hokusais 葛飾北斎 (1760–1849) Schwertlilienumsetzung in *Hokusai shashin gafu* 北斎写真画譜 („Bilderalbum Hokusais Aufnahmen“) aus dem Jahr 1814 (vgl. (121) Abbildung #4.0.2 [4]).⁵⁴⁴ Auch hier wird die Wechselwirkung augenfällig. Miyazaki Katsumi untermauert diese These der einander beeinflussenden Beziehungen nochmals, indem er weitere Beispiele anführt und die Rolle der Zeitschrift als Trägermedium herausstellt:

Das Frontispiz von *Yōkyōshū*, der von Goyō designte Kurzgeschichtensammlung Sōsekis, ähnelt beispielsweise sehr der Abbildung [COMACH] in *The Studio*. Weiter steht dieser dann gewiss im Zusammenhang mit Eckmanns Design [für Capriccio]. Kurzum, wie die von Hokusai ausgeführte Sumpf-Schwertlilie sich in Eckmanns Iris verwandelt, wird dies zur kleinen Wechselwirkung grafischer Ornamente des Art Nouveau und kehrt damit

⁵⁴¹ Vgl. auch Etō 1975¹⁹⁹¹, 101.

⁵⁴² Wakabayashi-Oh 1996, 62.

⁵⁴³ Vermutlich handelt es sich hierbei um einen fiktiven Entwurf.

⁵⁴⁴ Vgl. weiterführend Kokuritsu seiyo bijutsukan/Yomiuri shinbun Tōkyō honsha-jigyōkyoku bunkajigyōbu 2017.

erneut nach Japan zurück. Auf diese Weise war der Ausstrahlungskraft der Zeitschriften beim weltumkreisenden Austausch von Japonismus und Art Nouveau äußerst groß gewesen.⁵⁴⁵

4.0.3 Inhaltsverzeichnis

Das Inhaltsverzeichnis (vgl. (122) Abbildung #4.0.3 [1]) ist ebenso wie das Titelblatt als schwarzer Rahmen mit innenliegendem roten Verzeichnis ausgeführt. Von rechts nach links sind im Anschluss an die Angabe „Mokuji 目次 (Inhaltsverzeichnis)“ in Kanji die Titel der sieben Erzählungen mit Seitenangabe gedruckt. Der Rahmen ist erneut symmetrisch gestaltet und zeigt unten mittig eine Zikade in Aufsicht, die beidseitig jeweils von einem Weinblatt umgeben ist. Zwischen den Flügeln des Tieres findet sich Goyōs Signatur. Die Ranken wachsen seitlich nach oben und münden im oberen Rahmenelement in die dazugehörigen Weintrauben, die wiederum von zwei sich mittig gegenübergestellten Zikaden in Seitenansicht überlagert werden. Die Linienführung und die Motivik sind im Art Nouveau-Stil ausgeführt und erinnern an Naturstudien, wie sie beispielsweise in *The Studio* 35.149 1905 aus dem Jahr 1905 von R. Strnad (?-?) und Robert Streit (1885–1957) als *Naturstudien: Studies from Nature and Derived Compositions*, o. J., veröffentlicht wurden.⁵⁴⁶ Auch wenn Wakabayashi-Oh ausführt, dass bei den Illustrationen von Aubrey Vincent Beardsley (1872–1898) für Thomas Malorys (um 1416–1471) bei J. M. Dent erschienenem *Le Morte Darthur* (1893–1894) „ornamentale

545 „Hashiguchi ga egaita Sōseki no tanpenshū, Yōkyōshū‘ no tobira wa tatoeba ‚za sududio‘ no naka ni zu to yoku niteiru. Soshite gōsha wa akiraka ni, Ekkuman no ishō to kanren dzukerareru. Yō suru ni, Hokusai nado no egaita kakibata ga, Ekkuman no airisu ni henshin shi, sore ga āru nūvō no gurafikkuna sōshoku toshite chiisana kōryū ni nari, futatabi nihon ni modotte kita no de aru. japonisumu to āru nūvō sekai kanryū ni oite, kono yō ni zasshi no hakyūyoku wa kiwamete ōkina mono datta 橋口が描いた漱石の短編集、『濛虚集』の扉は例えば『ザ・ステュディオ』の中に図とよく似ている。そして後者は明らかに、エックマンの意匠と関連づけられる。要するに、北斎などの描いたカキツバタが、エックマンのアイリスに変身し、それがアール・ヌーヴォーのグラフィックな装飾として小さな交流になり、ふたたび日本に戻って来たのである。ジャポニスムとアール・ヌーヴォー世界環流において、このように雑誌の波及力はきわめて大きなものだった“, Miyazaki 2018, 234; COMACH ist ein Design von Constance M. Christie (?-?), das in einer Preisausschreibung für den Rand einer gedruckten Seite von *The Studio* eine ehrende Erwähnung findet 1895 veröffentlicht wurde, vgl. *The Studio* 5 1895, XV, UBH <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studio1895/0258>; Otto Eckmanns (1865–1902) *Design für Capriccio* zeigt ein den Text rahmendes Schwertlilienmuster und ist in *Pan* 1895 1.3, 154 veröffentlicht worden, UBH https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1895_96_2/0021; Eckmanns *Schwertlilien* ist ein Holzschnittdruck, der ebenso 1895 in *Pan* 1.3, 158a publiziert wurde, UBH https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan1895_96_2/0027; Goyō interpretiert das Motiv der Iris erneut für Izumi Kyōkas 泉鏡花 (1873–1939) *Yūgyōguruma* 遊行車 („Pilger-/Ausflugsfahrzeug“) im Jahr 1913, vgl. KDM http://www.digital-museum.jp/index.php?app=shiryo&mode=detail&list_id=3823390&data_id=1004774, 28. Dezember 2022, und NDL (Signatur: 338-166) <https://dl.ndl.go.jp/pid/947460/1/1> oder Tsuda Seifūs Ausführung in *Kamonfu* 華紋譜, Band 1, herausgegeben vom Verlag Honda Unkindō 本田雲錦堂 im Jahr 1899, vgl. NDL (Signatur: 103-307) <https://dl.ndl.go.jp/pid/854314/1/1>, jeweils 3. Dezember 2025, vgl. weiterführend für dessen Stellung im Bereich des japanisierenden Holzschnitts Studer 2018, insbesondere 10–12, ebenso Kapitel 4.6 dieser Arbeit für ein weiteres Beispiel bildnerischer Anleihen Eckmanns.

546 Vgl. *The Studio* 35.149 1905, 215, UBH <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studio1905b/0233>, 3. Dezember 2025.

Rahmen dieser Art sehr häufig⁵⁴⁷ auftauchen, ist festzuhalten, dass die Ausführungen stark variieren. Insbesondere Beardsleys Rahmenillustrationen suggerieren ein ‚mittelalterliches Flair‘. Einseitige symmetrische Rahmenornamentik gibt es nicht, stilisierte Insekten ebenso wenig und durch eine ornamentale Üppigkeit werden kräftige bis unruhige Momente erzeugt. Zudem ist hier der Hintergrund gedruckt und die Gestaltung ausgespart, bei Goyō ist dies hingegen umgekehrt.⁵⁴⁸

Der Schwarz-Rot-Kontrast scheint zunächst einen Rückgriff auf eine ostasiatische Tradition nahzulegen. Jedoch sollte beachtet werden, dass auch bei William Morris' Kelmscott-Press-Büchern in Ergänzung zum schwarzen Schriftbild, Initialen, Buchstaben und Namen wie Sätze in Rot auftauchen⁵⁴⁹ – und damit in Beziehung rücken zu mittelalterlichen Publikationen wie der ersten gedruckten Ausgabe der *The Canterbury Tales* (1387–1400) von Geoffrey Chaucer (um 1342/1343–1400) aus den Jahren 1476/1477. Konkret ist dies zum Beispiel der Fall bei der 1896 erschienenen Kelmscott-Werkausgabe von Chaucer, in der vereinzelt Abschnittsumbrüche in Rot ausgeführt sind (vgl. (123) Abbildung #4.0.3 [2]). Die Ausgabe stellt in ihrer luxuriösen und künstlerischen Ausführung ein Prachtstück des Buchdrucks dar, die den Anspruch erhebt, als Gesamtkunstwerk zu gelten. Goyōs Ausführung eröffnet mehrschichtige und interkulturelle Anknüpfungspunkte in Motivik und Technik und kann als transregionaler Anzeiger funktionieren.

4.0.4 Endillustration

Die Endillustration (vgl. (124) Abbildung #4.0.4 [1]) befindet sich auf Seite 302 der hier untersuchten Ausgabe und zeigt etwa in der Größe von 5,7 × 4,0 cm eine weibliche Figur, die ein geschlossenes Buch in den Händen hält. Der Stoff, der den Oberkörper bedeckt, ist durchsichtig, sodass die darunterliegende Haut und die Brüste zu erkennen sind. Im Entwurf hingegen ist der Stoff verziert und nicht transparent (vgl. (113) Abbildung #4.0 [2]). Die im Halbprofil dargestellte weibliche Figur blickt nach links; das schulterlange dichte Haar ist mit einer Art Mütze bedeckt. Im Hintergrund sind rechts Bäume und links ein Pfau,⁵⁵⁰ dessen Federgewand bis zum unteren Bildrand läuft, zu

547 Wakabayashi-Oh 1996, 62.

548 Vgl. Zatlin 2016, 225–409.

549 Vgl. Wakabayashi-Oh 1996, 62.

550 Der Pfau findet sich auch bei der Erstveröffentlichung von *Wagahai wa neko de aru* 1905 in der zweiten Fortsetzungsfolge von der Zeitschrift *Hototogisu* 8.5 als fast ganzseitige Illustration im Querformat, ähnlich der von Robert Engels (1866–1926) in der *Jugend* veröffentlichten, vgl. *Jugend* 4.1899, Band 2, 1 (Inhaltsverzeichnis) UBH http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1899_2/0003, oder einer Werbeanzeige zu Beginn der bereits vorgestellten Wintersonderausgabe von *The Studio* 1899/1900. Man sieht den Pfau ebenso in der Erstpublikation von *Wagahai wa neko de aru* in Buchform (Band 1) als Abschlussillustration, hier jedoch im Quadrat mit aufgestelltem Federnrad. Das Tier kann als transkulturell und historische Epochen übergreifendes Motiv in der Kunst und Mythologie angesehen werden; sei es Kumara, der den Pfau Paravani im hinduistischen Kosmos reitet, Kujaku Myōō 孔雀明王 (Sanskrit: „Mahamayuri“) im esoterischen Buddhismus oder die endlosen künstlerischen Umsetzungen, wie beispielsweise durch Maruyama Ōkyo 円山応挙 (1733–1795), auf den Sōseki häufiger rekurriert. Die Darstellung und literarische Verarbeitung des Pfau müssen auch im Kontext der Zuschreibung von Schutzattributen, Wohlergehen und Wohlstand sowie der Ästhetisierung im

erkennen. Daneben, in der linken oberen Blatthälfte, ist in einfachen typisierten Kanji „Yōkyoshū tsui 漾虚集 終 (Yōkyoshū Ende)“ zu lesen.

4.0.5 Verlagsmarke

Die Verlagsmarke (vgl. (125) Abbildung #4.0.5 [1]) ist etwa $8,3 \times 6,6$ cm groß und zeigt im Rechteck einen nach links gewandten Hahn in Seitenansicht. Der obere Teil wird durch eine Blumenornamentik hinterlegt, der untere ist durch die Verlagsinitialen „H“ und „O“ von Ōkura shoten/Hattori shoten geschmückt. Insgesamt hat Goyō drei weitere solcher Verlagsmarken entworfen: einen stilisierten, die Flügel ausbreitenden Hahn für den Schutzumschlag von *Neko* im Band 1, ein Seepferdchen für den zweiten Band und eine einen Hügel aufsteigende Figur bei Sichelmond für den letzten Band.⁵⁵¹ Die Marke für den ersten Band wird auf zwei Exlibris aus *The Studio* zurückgeführt, die zum einen die Trennung der Buchstaben vornehmen und zum anderen formähnlich sind.⁵⁵² Es ist möglich, dass sich aus dieser Motivik heraus die Illustration für *Yōkyoshū* entwickelt hat.

4.0.6 Impressum

Das Impressum (vgl. (125) Abbildung #4.0.6 [1]) greift erneut auf einen Schwarz-Rot-Kontrast von Rahmen und Schrift zurück. Goyō bricht in diesem Schnitt mit den vorangegangenen symmetrischen Entwürfen und präsentiert eine wurzel- und dreiecksähnliche Blätter treibende Pflanze am Boden, mit Signatur in der linken unteren Ecke. In

Fin de Siècle gesehen werden, ebenso im Kontakt mit Japan und im Kontext des Japonismus. James Abbott McNeill Whistler (1834–1903) schafft zwischen 1876 und 1877 einen Peacock Room für Frederick Richards Leyland (1831–1892) in London; 1904 kauft Charles Lang Freer (1854–1919) den Raum und lässt ihn nach Amerika schiffen, vgl. weiterführend Merrill 1998 und NMAA <https://asia.si.edu/peacock-room/>, jeweils 3. Dezember 2025. Allgemein ist der Pfau als vielfältiges literarisches Symbol konnotiert: „Symbol der Herrschaftlichkeit, Eitelkeit, Schönheit und Sexualität, des Himmels und des ewigen Lebens. Relevant für die Symbolbildung sind (a) das beim männl. Tier tiefblaue (Blau), augenartig gemusterte und zu einem Rad aufgestellte Gefieder, (b) der unangenehme Ruflaut und die auffällig großen Füße, (c) die zeitweilige Kostbarkeit des Vogels“, Mansour 2008²⁰¹², 319.

⁵⁵¹ Dieses Design mit Sichelmond für eine Verlagsmarke wird ebenso auf eine in *The Studio* veröffentlichte Buchmarke zurückgeführt, vgl. *The Studio* 27.116 1902, 126, UBH <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studio1903/0138>, 3. Dezember 2025, und Wakabayashi-Oh 2011, 174; unter Berücksichtigung eines Entwurfs Goyōs, in dem beide Motive der Marken überlagert sowie vom Impressumsrahmen *Yōkyoshū* gerahmt werden, lässt sich ein zeitgleiches Entwerfen der Motive annehmen, vgl. (126) Abbildung #4.0.6 [2].

⁵⁵² Vgl. Wakabayashi-Oh 2011, 174, vgl. für die Exlibris aus der Zeitschrift *The Studio* 27.116 1902, 121, UBH <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studio1903/0133> (Eule im Ornament von „YMER“) und die Wintersonderausgabe 1898/1899 von *The Studio* (Windmühle mit Initialen); auch ist die Vorlage anderer Designs möglich, da die künstlerische Aneignung keinen genauen Verweis auf eine konkrete Anleihe macht oder nicht abschließend identifiziert wurde. Beispielsweise weisen punzierte Objekte auch solche initialisierten Entwürfe auf; daneben hat Fritz Hellmuth Ehmkes (1878–1965) Design *Marabu* für einen Mappeneinband Ähnlichkeit mit der Illustration für *Wagahai wa neko de aru*, vgl. *Deutsche Kunst und Dekoration* 7.1900, 205, UBH http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900_1901/0233, jeweils 3. Dezember 2025.

Verbindung mit seitlich aufsteigenden Luftblasen und teilweise auch Blättern, die von gebogenen stilisierten Fischformen abgelöst werden – links zwei aufsteigende, rechts zwei absteigende –, endet die Ausführung in zwei sich gegenüberstehenden Fischen im oberen Bildrand. Der filigraneren Ausführung des Wurzel- und Blattwerks steht eine reduziertere gröbere Umsetzung der Luftblasen und der insgesamt sechs Fische⁵⁵³ entgegen. Der Entwurf zu dieser Umrahmung (vgl. (126) Abbildung #4.o.6 [2]) zeigt mitig ein quadratisches Verlagsseblem, das zwei Motive überlagert: (1) einen Hahn, der auch als Motiv für die soeben vorgestellte Verlagsmarke von Yōkyoshū genutzt wurde, (2) einen Wanderer in Landschaft (umgekehrt), der als Vorlage für die Verlagsmarke für den dritten Band von Sōseki's *Wagahai wa neko de aru* fungieren sollte.⁵⁵⁴

Das Motiv des Impressums kann ebenso in Verbindung mit zu dieser Zeit zirkulierenden Entwürfen der Art Nouveau gebracht werden, so zum Beispiel mit dem Blattwerk einer Umrahmung von Eduard Lorenz Meyer (1856–1926), die von Emma Droege (1848–1942) geschnitten und für die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde von Oskar Schwindrazheim (1865–1952) ausgeführt und 1904 in *Deutsche Kunst und Dekoration* veröffentlicht wurde,⁵⁵⁵ oder mit den Ranken und Fischen eines gestickten Läufers von Otto und Hanna Ubbelohde (1867–1922; 1873–1948), der in obiger Zeitschrift 1901 publiziert wurde.⁵⁵⁶ Der rot-schwarze Farbkontrast knüpft gleichermaßen an chinesische Siegelschrift wie westliche Publikation an, beispielsweise die der Kelmscott Press. Daher liegt es nahe, die Rahmendesigns nicht nur mit dem Art Nouveau-Stil in Beziehung zu setzen, sondern auch mit (*Ise*-)katagami (伊勢)型紙, dem Schablonenmuster für Stoffe. Katagami sind japanische Produkte der Handwerkskunst, die sich in Europa während des 19. und 20. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreut haben und wiederum Anstoß für transregionale Designentwürfe im *Arts and Crafts Movement* und Jugendstil gaben. In Christopher Dressers Publikation *Japan. It's Architecture, Art, and Art Manufactures* aus dem Jahr 1882 wurden katagami als eine Methode zum Mustererhalt für Stoffe beschrieben und damit einem breiteren Publikum vorgestellt.⁵⁵⁷

553 Diese stilisierte Fischmotivik findet sich auch in anderen Entwürfen Goyōs wieder, wie beispielsweise in *Wagahai wa neko de aru*.

554 Vgl. NDL (Signatur: 26-344) <https://dl.ndl.go.jp/pid/888727/1/128>, 3. Dezember 2025; diese Motivrelation erörtert bereits Wakabayashi-Oh 2011, 174.

555 *Deutsche Kunst und Dekoration* 14.1904, 531, UBH <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1904/0180>, 3. Dezember 2025.

556 *Deutsche Kunst und Dekoration* 7.1900, 70, UBH http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1900_1901/0088, 3. Dezember 2025.

557 Vgl. Dresser 1882, 431–449 [Kapitel VI: *On the Means by Which Fabrics Receive Pattern*] und Takagi 2012, 269 sowie weiterführend den dazugehörigen Ausstellungskatalog *KATAGAMI Style*, Mitsubishi Ichigōkan bijutsukan et al. 2012; dabei besitzt das Kunstgewerbemuseum Dresden Deutschlands größte Sammlung mit etwa 16.000 Schablonen, vgl. Ikeda 2012, 292 und über 3.300 online zugänglichen Digitalisaten, vgl. SKD <https://skd-online-collection.skd.museum/Home/Index?page=1&q=katagami>, 3. Dezember 2025, unter anderem auch mit in Deutschland entstandenen Schablonen.

4.1 *Rondontō* 『倫敦塔』 („Der London Tower“)*558

二年の留学中只一度倫敦塔を見物した事がある。其後再び行かうと思つた日もあるが止めにした。人から誘はれた事もあるが断つた。一度で得た記憶を二返目に打壊はすのは惜い、三たび目に拭ひ去るのは尤も残念だ。「塔」の見物は一度に限ると思ふ。

Natsume Sōseki, *Rondontō*, TSZ Band 2 2017, 3.

Während meines zweijährigen Aufenthaltes in London als Studierender besuchte ich nur ein einziges Mal den London Tower. Einen Tag nachher bekam ich Lust, den Besuch zu wiederholen, aber tat es dann doch nicht. Eingeladen wurde ich auch dazu, lehnte es aber ab, denn es ist schade, wenn man den Eindruck, den man beim erstmaligen Besuch bekommen hat, durch den zweiten Besuch zerstört sieht, und noch mehr schade, wenn er durch den dritten Besuch spurlos verwischt wird. Am ratsamsten ist meiner Meinung nach der einmalige Besuch des Tower.⁵⁵⁹

Die Kurzprosa *Rondontō* erzählt inspiriert von Sōsekis eigenen Erlebnissen als Gelehrter in London von einem Besuch des Tower unter der Prämisse, „die Geschichte des London Towers ist der Auszug der Geschichte Englands“.⁵⁶⁰

Im Gegensatz zu den ersten Übersetzungen ins Englische und Französische in den 1990er Jahren ist bereits 1917 eine deutsche Übersetzung als zweisprachige Ausgabe von dem Germanisten Koike Shūsō 小池秋草 (1878–1969)⁵⁶¹ veröffentlicht worden, acht Jahre später wurde sie erneut mit unveränderten Anmerkungen und erweiterten Tafelbildern herausgegeben.⁵⁶² Im Geleitwort zur Publikation vermerkt Koike Bedenken Sōsekis hinsichtlich der Übersetzung:

558 Eine erste Übersetzung ins Englische ist 1992 von Peter Milward und Nakano Kii als *The Tower of London* veröffentlicht worden; 2004²⁰⁰⁵ folgte zusammen mit anderen Texten Sōsekis eine neue Übersetzung von Damian Flanagan mit gleichem Titel; auf Französisch wurde die Kurzgeschichte 1997 von Olivier Jamet als *La Tour de Londres*, ebenfalls gemeinsam mit weiteren Schriften, im Band *Haltes en Mandchourie et en Corée précédé de Textes Londiniens* herausgegeben, vgl. La Quinzaine Littéraire/Louis Vuitton 1900–1909¹⁹⁹⁷.

559 Natsume 1905¹⁹¹⁷, 2, übers. v. Koike.

560 Natsume 1905¹⁹¹⁷, 10, übers. v. Koike.

561 Auch als (Dr.) K[enji] Koike [堅治]小池 angegeben.

562 Der Text wurde 1917 zunächst gemeinsam mit einer Übersetzung von Mori Ōgai 森鷗外 (1862–1922) *Maihime* 舞姫 („Die Tänzerin“, unter diesem Titel neu übersetzt von Wolfgang Schamoni 1989 sowie als „Das Ballettmädchen. Eine Berliner Novelle“ von Jürgen Berndt 1994) aus dem Jahr 1890 veröffentlicht. 1925 erschien er dann unter dem Titel *Zwei Skizzen – Dokubun Sōseki shōhin. Furoku: Shisei* 獨文: 漱石小品. 附録: 刺青, zusammen mit Tanizaki Junichirō 谷崎潤一郎 (1886–1965) *Shisei* 刺青 („Tätowierkunst“, auch als „Tätowierung“ von Heinz Brasch 1969 sowie als „Das Opfer“, aus dem Englischen von Monique Humbert 1978 übersetzt), aus dem Jahr 1910, und Sōsekis *Kureigu sensei* クレイグ先生 („Professor Craig“, von Koike als *Kurēgu sensei* クレーグ先生 („Herr Craig“) angegeben und übersetzt; vgl. hierzu weiterführend TSZ Band 12 2017, 208–217. Darüber hinaus vgl. TSZ Band 12 2017, 681–683, für die dreiteilige Episode *Professor Craig* mit Anmerkungen, die 1909 im Sammelband *Sōseki kinjū shipen* 漱石近什四編 („Sōsekis neueste vier Werke“) als Teil der *Eijitsu shōhin* 永日小品 („Kleine Werke eines langen [Frühlings-]Tages“) publiziert wurde, ohne allerdings zuvor in

Zwar machte Herr Natsume zuerst etwas Schwierigkeiten, weil er meinte, daß ‚Der London Tower‘ seiner Ansicht nach durchaus nicht so hoch zu schätzen sei, daß er das Übersetzen lohne. Wer weiß aber, ob’s nicht eine Art Bescheidenheit wäre, die gerade seine Tugend ist? Selbst wenn nicht, so mögen wir uns nicht so einfach durch ihn autorisieren lassen, in einem solchen Punkt, nämlich im Geschmack!⁵⁶³

Koike bezieht sich wohl auf einen Brief an ihn vom 24. September 1916:⁵⁶⁴ In diesem spricht Sōseki von der Übersetzungsproblematik und nennt unter anderem die deutsche Fassung von *Kusamakura* 草枕 (1906; dt. Übers.: „Das Graskissen-Buch“, 1996/2020)* und die englische von *Nihyakutōka* 二百十日 („210 Tage“)⁵⁶⁵ als Beispiele. Eine ähnliche Aussage trifft der Schriftsteller in einem Brief an Yamada Kōzaburō 山田幸三郎 (1888–1972) vom 9. August 1916, in dem er die Übertragung von *Kusamakura* ins Deutsche wie folgt kritisiert:

I hadn’t known until your letter that you were translating Grass for a Pillow into German. I am gratified that you would be sufficiently interested in such a work to translate it. Allow me to thank you. Unfortunately, the story doesn’t merit translation. Today, I wouldn’t have the courage to read five pages of it. Needless to say, had I been consulted in advance, I would have withheld permission. I suppose I can’t object to a magazine, but kindly do me the favor of refraining from publishing it as a book.⁵⁶⁶

Ob Sōseki sich tatsächlich zugunsten seiner späteren Werke von *Kusamakura* distanziert oder sich hier lediglich des Bescheidenheitstopos bedient, bedarf weiterer Untersuchung. Jedoch sind es die frühen Werke, die besonders ausdrucksstark transregionale Momente verarbeiten.

Während der Protagonist sich dem Tower nähert, ihn betritt und durchstreift, werden immer wieder Phantasmen zum Leben erweckt, die vor allem historische Momente zeigen und von der Gegenwart wieder eingeholt werden. Ein Wechselspiel zwischen Realität und Gegenwelt, in der die Themse zum „Fluss der Unterwelt“⁵⁶⁷ stilisiert wird

der *Tōkyō Asahi shinbun* 東京朝日新聞 veröffentlicht worden zu sein, wohl aber in der *Ōsaka Asahi shinbun* 大阪朝日新聞 (1909). Dort fehlt allerdings ein Hinweis auf die Zugehörigkeit zu *Eijitsu shōhin*, wie er bei den anderen kurzen Episoden, die im Sammelband versammelt sind, zu finden ist.

⁵⁶³ Koike 1917, 2.

⁵⁶⁴ Vgl. TSZ Band 24 2019, 452 [2559].

⁵⁶⁵ Beide 1907 gemeinsam in Buchform mit *Botchan* 坊っちゃん („Botchan; Der Tor aus Tokio“, 1906)* im Sammelband *Uzurakago* 鶺鴒 („Der Wachtelkäfig“) publiziert.

⁵⁶⁶ Übers. v. John Nathan, vgl. Nathan 2018, 114f., TSZ Band 24 2019, 429 [2539]. Die Übersetzung ins Deutsche von *Kusamakura* scheint dabei nicht fertiggestellt oder veröffentlicht worden zu sein. Ich konnte keinen Hinweis dazu ausfindig machen.

⁵⁶⁷ Natsume 1905¹⁹¹⁷, 24, übers. v. Koike; Sōseki nutzt hier einen Vergleich zum buddhistischen Konzept und setzt die Themse in Bezug zu *Sanzu no kawa* 三途の川 (etwa „Fluss der drei Übergänge“), dem Totenfluss mit den drei Höllenbereichen, den Verstorbenen überqueren müssen, um ins Totenreich zu gelangen, vgl. GJDW Band 3 2022, 645; die Bezeichnung und das Konzept wird gelegentlich mit dem Fluss Styx aus der griechischen Mythologie in Verbindung gebracht, so auch von Damian Flanagan, vgl. Flanagan 2004²⁰⁰⁵, 17.

und das gegenwärtige London von einer anderen Welt trennt. So erscheinen im Tower zum Beispiel Edward V. (1470–1483?) und sein jüngerer Bruder Richard, Duke of York (1472–1483?), die hier zuletzt lebend gesehen worden waren. Aufgerufen wird das Motiv der ‚Prinzen im Tower‘, das vielfache künstlerische Umsetzung fand.⁵⁶⁸ Ebenso treten Walther Raleigh (1554?–1618), der „in seiner Gefangenenszeit das erste Manuskript seiner Weltgeschichte nieder[schrieb]“,⁵⁶⁹ und Lady Jane Grey (1536/1537–1554),⁵⁷⁰ die im Tower hingerichtet wurde, auf. Letzteres ist eine Schlüsselszene, die auch für die Illustrationen zu Sōsekis Werk bestimmend ist.

Nachdem er den Tower verlassen hat, kehrt der Protagonist in seine Pension zurück. Im Gespräch mit dem Wirt scheint die Tür zu dieser durch den Tower eröffneten Gegenwelt wieder zuzuschlagen: „Die letzte Hälfte meiner Phantasien wurden nun auch zerstört. Der Wirt war doch ein Londoner aus dem zwanzigsten Jahrhundert! Von der Zeit an machte ich bei mir aus, daß ich nie wieder einem anderen Menschen vom London Tower erzählen und ihn auch nie wieder besuchen wolle.“⁵⁷¹

Die geschilderten Ereignisse gehen zurück auf Gemälde, die Sōseki entweder in persona gesehen oder durch Publikationen kennengelernt hat, auf Geschichtsschreibung sowie auf deren literarische Verarbeitung, wie sie durch den Nachlass Sōsekis erhalten, rekonstruiert und teilweise bereits untersucht sind.⁵⁷² Zeit ist in der Erzählung nicht linear, sondern ineinandergreifend; ein Wechselspiel von Fantasie, Realität und Gegenwart. Gleichzeitig nutzt Sōseki mehrmals Vergleiche und Allegorien, um ein britisch-europäisches Thema nicht nur zu präsentieren, sondern dem potenziellen japanischen Publikum einen Zugang hierzu zu eröffnen. Damian Flanagan fasst dies treffend in seiner Einleitung zu übersetzten London-Texten zusammen:

568 Vgl. Natsume 1905¹⁹¹⁷, 34–44, übers. v. Koike; hier wird zunächst das Gemälde Delaroches *Edward V and the Duke of York in the Tower* (1831) beschrieben, das wiederum an eine Szene in Shakespeares *King Richard III* (Akt IV, Szene III) angelehnt zu sein scheint. Dies wird bei Sōseki weiter ausgeführt und belebt, unter anderem in Form eines Gesprächs zwischen der Mutter, die ihre Söhne sehen möchte, und dem Turmwächter. Nach dem Tod von Edward IV. (1442–1483) im Jahr 1483 wurde der 12-jährige Edward V. kurzzeitig König, unterlag jedoch noch im selben Jahr gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder dem Machtgefüge streitender Familienzweige. Nachdem die beiden Brüder im Tower of London untergebracht und ihnen ihre Legitimation entzogen worden war, verschwanden sie, ohne je gefunden zu werden, vgl. Britannica Editors 2025 [EB].

569 Natsume 1905¹⁹¹⁷, 52–54, übers. v. Koike, vgl. ebenso TSZ Band 2 2017, 407. Walther Raleigh (auch Raleigh) wurde ebenfalls des Verrats beschuldigt und von 1603 bis 1616 im Tower of London festgehalten; dort schrieb er seine *History of the World* (1614), vgl. Latham 2025 [EB]. Sōseki macht bereits in seinem während des Studiums entstandenen Aufsatz *Japan and England in the Sixteenth Century* (1890) eine Anmerkung zu Raleigh und attestiert der Literatur Englands im 16. Jahrhundert im Vergleich zu den anderen Künsten einen hohen Stellenwert, vgl. TSZ Band 26 2019, 459–463 [80–85].

570 Lady Jane Grey hielt den Titel der Königin von England nach dem Tod von Eduard VI. (1537–1553) nur wenige Tage, wurde dann im London Tower festgehalten und schließlich wegen Thronstreitigkeiten 1554 enthauptet, vgl. Morill 2025 [EB].

571 Natsume 1905¹⁹¹⁷, 112–114, übers. v. Koike.

572 Vgl. unter anderem die mehrbändige Ausgabe *Cassell's Illustrated History of England* (o. J.) oder William Robertson Dicks (?–?) *A Short Sketch of the Beauchamp Tower, Tower of London and also a Guide to the Inscriptions* (o. J.), vgl. TOUDA/SB (Signatur: 漱/810) <https://touda.tohoku.ac.jp/collection/database/library/public/10030010000834> und (Signatur: 漱/1079) <https://touda.tohoku.ac.jp/collection/database/library/public/10030010003142>, jeweils 3. Dezember 2025.

Soseki's story is an elaborate amalgam of material from highly disparate sources – history books, Shakespeare, Ainsworth's popular novel, Delaroche's paintings – source material whose usage he gleefully deconstructs in his coda. All of this is entertaining enough, but behind the prose Soseki is playing with some very large concepts indeed. Some are technical problems: to what extent can paintings be fused into the fabric of literary prose; are literature and painting really, as Horace claimed, sister arts? (And here we should bear in mind that the whole *Drifting in Space* collection was itself accompanied by sumptuous illustrations and designs by distinguished artists such as Nakamura Fusetsu and Hashiguchi Goyo and represented an elaborate fusion of the visual and literary arts.)⁵⁷³

Wichtig ist die konzeptionelle Rahmung der frühen Texte Sōsekis, insbesondere diejenige in *Yōkyoshū*, die einen komplexen intermedialen Anspruch (Bild-Text) verfolgt. Daraus resultieren unter anderem die interkulturellen und transregionalen Verflechtungen von Ideen und Stoffen, die Flanagan im vorangegangenen Zitat als Sōsekis „coda“ bezeichnet. In einer dem Text angefügten Nachbemerkung⁵⁷⁴ schreibt Sōseki selbst über Anleihen und nennt William Shakespeares (um 1564–1616) Stück *King Richard III* und William Harrison Ainsworths (1805–1882) Roman *The Tower of London: A Historical Romance* (1840), aus dessen Werk er zudem das Lied des Schafrichters Mauger im englischen Original zitiert und in voller Länge wiedergibt. Ebenso werden die Gemälde des „berühmten“ Paul Delaroche (1797–1856) als „mehr als eine kleine Hilfe zur Vorstellung“ für die Geschehnisse um die Prinzenbrüder und Lady Jane Grey dankend erwähnt.⁵⁷⁵ Er verdeutlicht in dieser Nachbemerkung auch, dass es sich bei dem Werk um Fiktion handelt, was das Publikum beim Lesen bedenken solle.

4.1.1 Frontispiz

Das Frontispiz (vgl. (127) Abbildung #4.1.1 [1]) zeigt den Schafrichter des London Tower mit seiner Axt und einem Seil, er blickt leicht nach rechts und wirkt gedankenversunken. Hinter ihm ist eine entzündete Kerze zu sehen, die angedeutet durch wellenförmige Strahlen Lichtflackern im direkten Hintergrund suggeriert. Insgesamt ist die Illustration grob, farblich reduziert in Schwarz, Weiß und Gelb-Orange ohne starke Tiefenwirkung gerahmt. Dadurch korrespondiert sie mit dem letzten Frontispiz zu *Shumi no iden*. Die Ausführung spielt mit der Materialität der Glasfensterarbeit – belebt vom Licht, das hindurchfällt, oder in diesem Fall von dem von der Leserin und

573 Flanagan 2004²⁰⁰⁵, 18.

574 Koike übersetzt die beigefügte und in *Yōkyoshū* bereits mitabgedruckte Nachbemerkung von Sōseki, datiert auf den 20. Dezember 1904, nicht mit.

575 Vgl. TSZ Band 2 2017, 26–29; Sōseki besaß eine Ausgabe vom 25. Band (1903) der Reihe *Cassell's Standard Library*; diese Fassung scheint entgegen der Erstausgabe (um 1840) keine Titelillustration mit dem London Tower zu enthalten, vgl. TOUDA/SB (Signatur: 漱/46) <https://touda.tohoku.ac.jp/collection/database/library/public/10030010000069>, 3. Dezember 2025.

dem Leser imaginierten flackernden Lichtspiel der Kerzenflamme. Auch die Technik der Glaskunst wird aufgegriffen, wie sie zu dieser Zeit neu in Japan war. Ein Beispiel hierfür ist ein 645,0 × 261,0 cm großes Glasfenster in der Keiō-Universität, welches 1915, also kurz nach der Fertigstellung und Eröffnung der neuen Bibliothek 1912, von Wada Eisaku 和田英作 (1874–1959) entworfen und von dem führenden Glaskünstler der Zeit, Ogawa Sanchi 小川三知 (1867–1928), umgesetzt wurde (vgl. (128) Abbildung #4.1.1 [2]).⁵⁷⁶

Der Titel des Frontispizes ist abgetrennt und über die in sich gerahmte Illustration gesetzt. Figürliche Anleihen zieht Goyō aus Delaroches Gemälde *The Execution of Lady Jane Grey* (1833),⁵⁷⁷ das auch Fusetsu als Studie für seine Aquarellillustration gedient hat. Das Schafrichterlied von Mauger aus *The Tower of London. A Historical Romance*, welches Sōsekis Text als Zitat im Englischen gegen Ende beigibt, wird unbeschwert gesungen, während der Richter seine Axt schärft:

The axe was sharp, and heavy as lead,
As it touched the neck, off went the head!
Whir-whir-whir-whir!

Queen Anne laid her white throat upon the block,
Quietly waiting the fatal shock;
The axe it severed it right in twain,
And so quick – so true – that she felt no pain!
Whir-whir-whir-whir!

Salisbury's countess, she would not die
As a proud dame should – decorously.
Lifting my axe, I split her skull,
And the edge since then has been notched and dull.
Whir-whir-whir-whir!

Queen Catherine Howard gave me a fee –
A chain of gold – to die easily;
And her costly present she did not rue,
For I touched her head and away it flew!
*Whir-whir-whir-whir!*⁵⁷⁸

Im Gegensatz dazu besitzt Goyōs Darstellung nicht die Leichtigkeit des Liedes. Vielmehr scheint sich die traurige und schreckliche Geschichte des London Tower im Gesichtsausdruck des Richters widerzuspiegeln.⁵⁷⁹ Das flackernde Licht der Kerze kann

576 Nach dem Verlust des Fensters durch Bombenangriffe 1945, wurde es 1974 durch eine Rekonstruktion ersetzt.

577 Vgl. (131) Abbildung #4.1.3 [2] im Kapitel 4.1.3 dieser Arbeit.

578 TSZ Band 2 2017, 27–28.

579 Vgl. Sadoya 1982, 115f.

dabei auch als Symbol des Lebens – als Lebenslicht – gelesen werden, das in der Hand des Henkers liegt.

Das zuvor genannte Kunstwerk ist neben dem Gemälde *Edward V and the Duke of York in the Tower* von Delaroche aus dem Jahr 1831 ein entscheidender Bezugspunkt der Erzählung Sōsekis; dies macht der Schriftsteller selbst, wie vorangegangen erläutert, bereits in seiner Nachbemerkung deutlich. Er nutzt den Eindruck dieses Bildes, um die historische Episode der Ereignisse im Tower zu schildern:

Unter denen, die je einmal englische Geschichte gelesen, gibt es vielleicht keinen, der den Namen ‚Jane Grey‘ nicht kennt, ja sogar nicht über ihr Unglück und grausames Ende mit leidsvolle Tränen vergossen hätte. [...] Der nur langsam ersterbende Duft, der aus dem Kelche einer zertretenen Blume hervordringt, ruft in einem dieselbe wehmütig-süße Stimmung hervor, die einen noch heute beim Aufschlagen eines Buches über Jane Grey erfasst. Die Kunde, daß sie, die in Griechisch bewandert war und Plato lesen konnte, dem Munde eines größten damaligen Gelehrten, Aschams, einen Ausruf der Bewunderung abzwang, wird jedem im Gedächtnis bleiben, und dadurch auch die Erinnerung an diese entzückende Persönlichkeit verewige[t]. Ich blieb noch immer vor diesem Namen stehen und ging nicht fort, ja ich vermochte mich nicht zu trennen. Der Vorhang meiner Phantasie hob sich schon. Zuerst sind meine Augen wie verschleiert und können nichts erkennen. Dann blitzt um Dunkel ein Fünkchen hell auf. Das Feuer wird immer größer und größer, und darin scheinen einige sich bewegende Menschen zu sein. Das alles dringt immer klarer in die Augen, wie wenn man irgend was durch einen Fernstecher sieht, dessen Grad man nach seinen eigenen Augen einstellt. Die Szenerie wird dann immer größer und scheint aus der Ferne vorgerückt. Ah! Mitten darin sitzt eine junge Frau und auf der rechten Seite scheint ein Mann aufrecht zu stehen! Während ich mich besann, wo ich die beiden schon mal gesehen hatte, näherten sie sich mir rasch und blieben plötzlich 5 oder 6 Ken vor mir entfernt stehen. Der Mann war jener kleine Kerl mit der aschgrauen Gesichtsfarbe und den eingefallenen Augen, der vorher im Keller das Lied gesungen. Er legt die linke Hand auf das blanke gewetzte Beil, hat einen gegen 8 sun langen Dolch am Gürtel befestigt und steht zur Arbeit bereit. Ein Schrecken durchfuhr mich. Die Frau lässt sich die Augen mit einem Handtuch verbinden und benimmt sich so, als ob sie mit beiden Händen nach dem Schafott suchen wolle, das so groß wie ein japanischer Holzbock und vorn mit einem Eisenring beschlagen ist. Der vordere Teil desselben wird mit Stroh bestreut, wahrscheinlich vorsichtshalber, um das bald herausströmende Blut zu dämmen. An die Hinterwand gelehnt zerfließen einige Frauen in Tränen. Vermutlich sind's ihre Kammerfrauen. Ein Geistlicher, der eine Kutte mit weißwollenem Futter nach sich schleppt, beugt sich, um die Frau bei der Hand zu fassen und nach jedem Schafott zu führen. Sie trägt ein schneeweißes Gewand und schüttelt ab und zu das auf die Schultern herabhängende blonde Haar, das dann zart wie ein Wollensaum glänzt. Zufälligerweise haftete mein Blick auf ihrem Gesicht, und was sah ich! Die Augen konnte ich zwar nicht erblicken, aber die Form der

Augenbrauen, das schmale Gesichtchen, bis auf die zarten Nacken, alles war der Frau, die ich vorher gesehen, täuschend ähnlich. Ich wollte unwillkürlich zu ihr hinstürzen, konnte aber vor Schrecken keinen Fuß rühren. [...] Kaum daß ich dachte, es wären einige Tropfen an meine Hosen gespritzt, da waren alle diese Szenen im Nu verschwunden.⁵⁸⁰

In dieser Textpassage, die während eines Besuchs des Tower spielt, wechselt die Perspektive von (vermeintlicher) Realität zu Fiktion. Grundlage dieser literarischen Beschreibung ist, wie bereits erwähnt, das Gemälde Delaroches, das bereits 1834, als es im Pariser Salon ausgestellt wurde, für eine Sensation sorgte.⁵⁸¹ Die Figuren werden so beschrieben, wie sie auf dem Bild zu sehen sind, und damit nutzt Sōseki das Stilmittel der Ekphrasis.⁵⁸² Das Gemälde als solches ist im Kontext des 19. Jahrhunderts selbst eine visuelle Nacherzählung historischer Ereignisse – mit künstlerischer Freiheit in der Ausgestaltung und Interpretation im Zuge des Historismus. Delaroche zitiert im Katalog, der die erste Ausstellung des Gemäldes begleitete, aus einem Text über protestantische Märtyrer, dem *Martyrologe des protestants* (1558): „Describing her final moments, the excerpt tells how the blindfolded Lady Jane pleaded, ‚What shall I do? Where is the block?‘ It is this moment that the painting shows, as the helpless Lady Jane is guided to the execution block by Sir John Brydges, Lieutenant of the Tower.“⁵⁸³ Dies wiederum gibt Einblick in die Intention des Malers hinsichtlich seiner Vorstellungen von visueller Umsetzung, die auch von Fusetsu geteilt wird.

4.1.2 Halbtitel

Die Titellillustration (vgl. (129) Abbildung #4.1.2 [1]) zeigt im Holzschnitt den White Tower, den weißen Turm des Tower of London mit seinen vier Türmen vor dem Fluss. Die Wellen sind künstlerisch geschwungen und stilisiert, der Titel ist in der Luft darüber gesetzt. Bedingt durch die Genauigkeit der Ausführung des architektonischen Ensembles ist auch hier eine bildliche Vorlage zu vermuten.⁵⁸⁴

⁵⁸⁰ Natsume 1905¹⁹¹⁷, 96–106, übers. v. Koike.

⁵⁸¹ Vgl. The National Gallery o. J.

⁵⁸² Ekphrasis „bezeichnet ursprünglich die Beschreibung von Gegenständen, Personen, Orten, Zeiten, aber auch Ereignissen, von so umfassender Art, dass diese damit zu Gesicht gebracht werden[,] [...] während E. heute fast ausschließlich im eingegengten Sinn von Kunstbeschreibung gebraucht wird“, Löhr 2003^{2011a}, 99 [MLK].

⁵⁸³ O. A., zit. n. The National Gallery o. J.

⁵⁸⁴ Eventuell aus dem fotografischen Album *Tower of London: Exterior Views von Valentine & Sons*, das sich im Büchernachlass Sōsekis befindet, vgl. TOUDA/SB (Signatur: 漱/1114) <https://touda.tohoku.ac.jp/collection/database/library/public/10030010001138>, oder aus zirkulierenden Postkarten, Grafiken oder Fotografien, wie beispielsweise einer Aufnahme, die in den National Archives, Großbritannien erhalten ist, vgl. TNA (Inv.-Nr.: COPY 1/450/353) <https://www.nationalarchives.gov.uk/education/resources/significant-places/tower-of-london-1901/>, jeweils 3. Dezember 2025.

4.1.3 Mitlaufende Illustration

Die Illustration von Fusetsu (vgl. (130) Abbildung #4.1.3 [1]) zeigt im vorderen Hintergrund den schon durch Goyō porträtierten Schafrichter, wie er zur Enthauptung der davor knienden, in Weiß dargestellten Lady Jane ansetzt. Ihre Augen sind verbunden und ihre Hände suchen den Block. Im rechten Bildvordergrund knien zwei Damen des Hofstaats, die sich ihr Gesicht verdecken, um allem Anschein nach Tränen und Schrecken über die Geschehnisse zu verbergen. Auch hier ist wieder hinsichtlich der Personenkonstellation und des Bildaufbaus eine Parallel zu Delaroches Gemälde *The Execution of Lady Jane Grey*, welches mehrfach reproduziert wurde, zu erkennen. So zum Beispiel als Radierung von Paolo Mercuri (1804–1884, vgl. (131) Abbildung #4.1.3 [2]).⁵⁸⁵ Delaroches künstlerische Aufarbeitung des historischen Themas zeigt fünf Bildfiguren, wovon zwei durch Nakamura Fusetsu übertragen werden. Dabei bleibt er bei der Darstellung der Lady Jane Grey nahe am Ölgemälde. Er dreht die Ansicht nach links und wechselt damit die Perspektive der Betrachterin und des Betrachters. Das weiße Gewand, die ausgestreckten suchenden Arme, der keilartig zulaufende Henkersklotz und die Augenbinde bleiben erhalten. Im Gegensatz dazu wird in die Darstellung des Henkers stärker eingegriffen. Zwar bleiben Gesicht und Mütze vergleichbar, jedoch werden Pose, Kleidung, Standpunkt und Zeitpunkt im Handlungsverlauf abgewandelt. Dabei hat Fusetsu in seiner Umsetzung den Bildraum stark verkleinert und den Betrachter näher herangeholt. Im Zusammenspiel mit der Reduktion der Bildtiefe werden auch Personenzahl sowie Fläche minimiert. Einen Hinweis auf das Gemälde liefert die Inschrift „gaku dorakuroai hō 学ドラクロア法“, zu übersetzen etwa mit „nach einer Studie von Delacroix“; fälschlicherweise verwechselt Fusetsu hier Delacroix mit Delaroche.

Diese Illustration wird in einem Brief von Sōseki an den Künstler besonders lobend hervorgehoben, nämlich als „ein Kunstwerk, das, was die Farben betrifft, sicher jedem zeitgenössischen Maler einen Ausruf des Staunens entlocken würde. Ich jedenfalls habe unter den von Japanern gemalten Aquarellen noch keines mit so dezenten Farben entdeckt.“⁵⁸⁶

Goyō haucht dem Motiv erneut Leben ein. Für eine Kollektion deutscher klassischer Literatur, übersetzt von Koike Shūsō 小池秋草 (1878–1969), entwirft Goyō für die Übersetzung von Friedrich Schillers (1759–1805) Trauerspiel *Maria Stuart* (1801) ein Frontispiz. Es zeigt auf reduziertem Raum die Figuren des Schafrichters und der zu exekutierenden Lady Jane Grey, angeschnitten in Schwarz-Weiß (vgl. (132) Abbil-

⁵⁸⁵ Das Gemälde wird 1902 Teil der Sammlung der National Gallery. Besuche in Galerien und Museen sind durch Tagebucheinträge dokumentiert, vgl. Kapitel 2.2 dieser Arbeit und TSZ Band 19 2018, 14–30 und 43–103, insbesondere die Einträge vom 3., 5. und 11. November 1900 sowie vom 1. Februar, 27. März, 7. April oder 12. Oktober 1901, und Kawamura 2019, 13–19 und 186–191.

⁵⁸⁶ Brief von Natsume Sōseki an Nakamura Fusetsu vom 2. März 1906, TSZ Band 22 2019, 500f. [567], übers. v. und zit. n. Wakabayashi-Oh 1990, 19.

derung #4.1.3 [3]).⁵⁸⁷ Eine dazugehörige Entwurfsskizze befindet sich auch im künstlerischen Nachlass in Kagoshima. Die Skizze *Tobira gakō: Shinyaku doitsu kotenbungaku kessakushū: Maria Suchuaruto (Shurureru cho, Koike Shūsō yaku)* 扉画稿:新訳独逸古典文学傑作集:マリア・スチュアルト(シュルレル著、小池秋草訳) („Design für die Titelillustration für die Meisterkollektion klassischer Deutscher Literatur, in neuer Übersetzung: Maria Stuart von Schiller, übers. v. Koike Shūsō“) ist durch das Museum auf 1916 datiert.⁵⁸⁸ Da die Übersetzung jedoch zum Jahr 1915 publiziert wurde, scheint sie früher entstanden zu sein. In dieser Umsetzung verbindet Goyō zwei Vorbilder: Die weibliche Figur der Lady Jane Grey ähnelt in ihrer Pose und Perspektive derjenigen in Delaroches Gemälde, die Haltung des Richters lehnt sich an Fusetsus Aquarell an. Dessen Kleidung wiederum verweist einerseits auf das Gemälde Delaroches und andererseits auf Goyōs eigene Umsetzung als Frontispiz für *Rondontō* in *Yōkyōshū*.

Im Gegensatz zur Erstpublikation mit ihren eigens angefertigten Illustrationen von Goyō und Fusetsu wird die deutsche Übersetzung von *Rondontō* durch Koike – vermutlich auch aus Kostengründen – mit Fotografien veröffentlicht. Im Geleitwort schreibt der Übersetzer:

Als ich das Manuskript dieses Buches in die Hände des Setzers legte, hatte ich zunächst einen praktischen Zweck [sic] d. h. die Benutzung in meinen Aufsatzstunden ins Auge gefaßt. Da aber die Großmut des Verlegers er mir in Aussicht stellte, ein zwar einfaches, aber recht nettes Büchlein mit schneeweißem Papier zustande kommen zu lassen, das der düsteren Atmosphäre unserer Schulzimmer durchaus nicht entspreche, so habe ich mit dem liebevollen Herzen einer Mutter, die beim Fest ‚Hichigosan‘ ihr einziges Töchterchen mit sorgfältig gewählter Toilette schmückt, es nachträglich beschlossen, einige Titelbilder dem Büchlein beizulegen, damit es in seiner nun anziehenderen Gestalt einige Leser für sich gewinne, die außerhalb der Schule stehen und sich doch für die deutsche Sprache interessieren. Weil ich jedoch für ‚Die Tänzerin‘ kein passendes Bild finden konnte, so

⁵⁸⁷ Nach dem Frontispiz Goyōs folgt eine Illustration, die Friedrich Schiller (1759–1805) zeigt, damit ist jedoch der Buchschmuck erschöpft, vgl. Schiller 1801¹⁹¹⁵; in der *Rondontō* Übersetzung Koikes von 1917 findet sich zudem eine letzte Seite mit Werbung, die Übersetzungen von Hermann Sudermanns (1857–1928) Roman *Frau Sorge* (1887), Johann Wolfgang von Goethes (1749–1832) *Egmont* (1788) und Gotthold Ephraim Lessings (1729–1781) *Minna von Barnhelm* (1767) sowie das bereits genannte Trauerspiel *Maria Stuart* (1801) von Friedrich Schiller mit der Angabe „Hashiguchi Goyō sōkō oyobi kaku 橋口五葉装演及畫 (entworfen und ausstattet von Hashiguchi Goyō)“ bewirbt. Neben der Gestaltung von *Maria Stuart* findet sich beispielsweise eine aufwendige Umsetzung vom damals zeitnah erschienenen Roman *Frau Sorge* mit Einbandgestaltung, goldenem Schnitt, Frontispiz, Autorenporträt und vier textbegleitenden Illustrationen, oder Goethes *Egmont* mit einem Frontispiz, das die Burg Eltz in Rheinland-Pfalz detailgetreu in Schwarz-Weiß, diesmal ohne Autorenporträt zeigt, vgl. Sudermann 1887¹⁹¹⁴ und Goethe 1788¹⁹¹⁵. Zwar hat diese inhaltlich nichts mit dem Trauerspiel zu tun, jedoch scheint die Burg die Adelsgeschichte allegorisch auszukleiden.

⁵⁸⁸ Vgl. KDM http://www.digital-museum.jp/index.php?app=shiryo&mode=detail&list_id=2904046&data_id=1004451, 27. September 2021.

musste ich mich mit zwei für ‚Der London Tower‘ begnügen, und selbst diese, fürchte ich, werden nicht so gut ausfallen, daß sie den Text des Herrn Natsume wirkungsvoll veranschauliche [sic], da das Original schon schlecht gewesen.⁵⁸⁹

An dieser Stelle klingt der Wert einer begleitenden visuellen Komponente an, insbesondere im Hinblick auf die Leserschaft und zur Textveranschaulichung. Koike sieht in dieser bildnerischen Ergänzung eine Wertsteigerung, die es ermöglicht, dass Buch über den reinen Gebrauchszweck des Unterrichtens hinaus bereitzustellen. Ferner betont er, dass die Illustrationen nicht beliebig, sondern in Abstimmung mit dem Textinhalt ausgewählt sind.

4.2 *Kāriru hakubutsukan*『カーライル博物館』 („Das Carlyle-Museum“)*⁵⁹⁰

公園の片隅に通り掛の人を相手に演説をして居る者がある。向ふから来た釜形の尖った帽子を被づいて古ぼけた外套を猫脊に着た爺さんがそこへ歩みを佇めて演説者を見る。演説者はぴたりと演説をやめてつか／＼と此村夫子のたゞずめる前に出て来る。二人の視線がひたと行き当る。演説者は濁りたる田舎調子にて御前はカーライルじゃないかと問う。

Natsume Sōseki, *Kāriru hakubutsukan*, TSZ Band 2 2017, 33.

In einer Ecke des Parks steht ein Redner und hält eine Ansprache an die zufällig Vorbeikommenden. Ein leicht gebeugter alter Mann in einem abgetragenen Mantel und mit einem hohen, etwas zugespitzten Hut auf dem Kopf nähert sich ihm, bleibt stehen und blickt ihn an. Der Redner unterbricht seine Rede und geht mit eiligen Schritten zu der Stelle, wo dieser wie ein Dorfgelehrter aussehende Mann steht. Die Blicke der beiden begegnen sich. Der Redner sagt mit seiner undeutlichen ländlichen Aussprache: ‚Bist du nicht Carlyle?‘⁵⁹¹

Das Carlyle-Museum beschreibt vermeintlich autobiografisch in Form eines Erlebnisberichts den Besuch der Carlyle Gedenkstätte in Chelsea.⁵⁹² Der Protagonist wird von

⁵⁸⁹ Koike 1917, 1f.

⁵⁹⁰ Eine englische Übersetzung ist im Jahr 2002 von Tsunematsu Ikuo Sammy in *Spring Miscellany and London Essays* und 2005 von Damian Flanagan zusammen mit einer Übersetzung von *Rondontō* in *The Tower of London: Tales of Victorian London* erschienen; zuvor ist eine französische Übersetzung als *Le Musée Carlyle*, angefertigt von Elisabeth Suetsugu, ebenso mit einer Übersetzung von *Rondontō* publiziert worden; die deutsche Übersetzung folgte 2011 von Wolfgang Schamoni.

⁵⁹¹ Natsume 1905²⁰¹¹, 115, übers. v. Schamoni.

⁵⁹² Anzumerken ist dabei, dass die Lage zu Lebzeiten Carlyles nicht als städtisch galt, sondern eher einer bewussten Stadtfucht entsprach.

einer Kuratorin durch das Haus geführt, zunächst hoch bis unters Dach ins Arbeitszimmer Carlyles im vierten Stock – er fühlt sich der Gegenwart entrückt. Einen ähnlichen Eindruck schildert im Speziellen auch Sōseki 1906 in *Kusamakura* und zahlreiche Autoren und Autorinnen im *Fin de Siècle* im Rahmen der Stadtflucht.⁵⁹³ Sōseki zählt diese Elemente sinnshaft-visuell auf:

Der Klang eines Pianos, das Bellen eines Hundes, das Krähen eines Hahns, das Kreischen eines Papageis, jedes einzelne Geräusch reizte seine empfindlichen Nerven und bereitete ihm unerträgliche Seelenqualen, bis sie ihn zu guter Letzt dazu trieben, sich im vierten Stock unter dem Dach, dort wo er dem Himmel am nächsten und den Menschen am fernsten war, seine Wohnstätte zu suchen.⁵⁹⁴

Die letzte Station führt die Leserschaft und den Protagonisten gleichermaßen in den Garten des Hauses, der zunächst wie folgt beschrieben wird:

Direkt unter mir befindet sich ein etwa zehn *tsubo* großer Garten. Er ist rechts und links und auch am anderen Ende mit einer hohen Mauer eingefaßt – ja, auch der Garten ist viereckig. Das Viereckig-Sein gehört offenbar zu diesem Haus. Carlyles Gesicht war keineswegs viereckig. Es sah vielmehr aus, als ob ein Steilhang halb abgebrochen und auf das darunterliegende Feld gefallen sei.⁵⁹⁵

Sōsekis Kurzgeschichte liegen die Zahl Vier beziehungsweise das Viereck und Quadrat als Motive zugrunde.⁵⁹⁶ So ist zum Beispiel das Haus viereckig, mit vier Geschossen⁵⁹⁷ und das Leben Carlyles verläuft im Quadrat.⁵⁹⁸ Sein Gesicht hingegen – so wird nicht ohne eine gewisse Ironie bemerkt – scheint nicht viereckig gewesen zu sein,⁵⁹⁹ der Garten, der in diesem Moment besichtigt wird, allerdings schon.⁶⁰⁰ Hinzu kommt, dass Sōseki laut Textaussage das Museum viermal besucht und viermal seinen Namen in die Besucherliste eingetragen haben soll.⁶⁰¹

593 Hierzu ist exemplarisch Karl-Joris Huysmans *À rebours* (1884) zu nennen, das als die ‚Bibel‘ des *Fin de Siècle* gilt. Obwohl der exzesshafte, ästhetisierte Lebensversuch des Protagonisten Floressas Des Esseintes nur ein Aspekt der Gegenhandlung zum Naturalismus ist; vgl. weiterführend auch Itō 2010²⁰¹², insbesondere 104f., der hier ebenso Parallelen zu Nagai Kafū 永井荷風 (1879–1959) zieht.

594 Natsume 1905²⁰¹¹, 121, übers. v. Schamoni.

595 Natsume 1905²⁰¹¹, 118f., übers. v. Schamoni.

596 Vgl. auch Anmerkung zu Spalte 13 in TSZ Band 2 2017, 421.

597 „yonkai zukuri no mashikakuna ie 四階作の真四角な家“; „shikakuna ie 四角な家“, TSZ Band 2 2017, 35f.

598 „shikaku shimen ni kurashi no de aru 四角四面に暮らしたのである“, TSZ Band 2 2017, 36.

599 „Kārairu no kao wa kesshite shikaku de wa nakatta カーライルの顔は決して四角ではなかった“, TSZ Band 2 2017, 38.

600 „shikakuna heichi 四角な平地“, TSZ Band 2 2017, 43.

601 „yontabi kono ie ni hairi yontabi kono meibo ni yo ga na wo kiroku shita oboe ga aru 四たび此家に入り四たび此名簿に余が名を記録した覚えがある“, TSZ Band 2 2017, 36.

Die Illustration Goyōs setzt dieses Motiv in visueller Form um. Sowohl seine als auch Fusetsus Darstellung stützen sich auf dokumentierende Drucke und Fotografien und unterstreichen damit den realitätsnahen Charakter. Wolfgang Schamoni äußert sich bereits in einer Anmerkung zu seiner Übersetzung von *Kārairu hakubutsukan* aus dem Jahr 2011 zu möglichen Vorlagen, leider ohne konkrete Verweise auf die genutzte Fotografie zu geben: „Zu *Das Carlyle-Museum* gehören dabei zwei Illustrationen: einmal ein Titelblatt mit einem Carlyle-Porträt von Goyō (nach dem berühmten Porträt von Whistler), sodann ein farbiges Aquarell von Fusetsu, welches ein berühmtes Photo von Carlyle in seinem Garten umsetzt.“⁶⁰² Vielmehr scheint auch Fusetsu mehrere Elemente und Vorlagen für sein Bildnis zusammenzuführen.

4.2.1 Frontispiz

Entgegen Hashiguchis erstem Frontispiz in *Yōkyoshū*, das den Eindruck eines Glasgemäldes erzeugen wollte, ist das Porträt Carlyles als Frontispiz im Stil eines Holzschnittes gestaltet (vgl. (133) Abbildung #4.2.1 [1]). Die Ausführung scheint dem stilistischen Ausdruck und dem Arbeitsprozess der aufkommenden Bewegung der *sōsaku-hanga* 創作版画 („Kreative Drucke“)⁶⁰³ nahezustehen, die 1904 durch Yamamoto Kanae 山本鼎 (1882–1946) und seinen Druck *Gyofu* 漁夫 („Fischer“) angestoßen wurde (vgl. (134) Abbildung #4.2.1 [2]), der zusammen mit einer Art Manifest im Magazin *Myōjō* 明星 („Morgenstern“) veröffentlicht wurde. Gleichzeitig ist eine stilistische Nähe zu Porträtserien wie *Twelve Portraits* (um 1898)⁶⁰⁴ von William Nicholson (1872–1949) evident, die zu dieser Zeit in Großbritannien verbreitet waren und in Kunstzeitschriften verlegt wurden⁶⁰⁵ und unter anderem Queen Victoria (1819–1901), James Abbott McNeill Whistler (1834–1903), Rudyard Kipling (1865–1936) oder Otto von Bismarck (1815–1898; vgl. (135) Abbildung #4.2.1 [3]) porträtierten. Auch Nicholsons von William Heine mann publizierte *London Types. Designs by William Nicholson, Verses by W. E. Henley*

⁶⁰² Schamoni 2011, 126.

⁶⁰³ Wolfgang Schamoni übersetzt den Begriff als „Künstlergraphik“, Schamoni 1980, 65, was dem Zeitgeist und -ausdruck entspricht. Die *sōsaku-hanga*-Bewegung ist eine der beiden aufkommenden Richtungen im Bereich des Farbholzschnitts, die den Anspruch einer Erneuerung erheben. Ausschlaggebend ist die Auflösung der arbeitsteiligen Trennung von Designentwurf, Holzschnitten sowie Druckprozess. Nicht mehr die in der Edo-Zeit stattgefundene Ausentwicklung von Expertise einzelner Arbeitsschritte, sondern die Zusammenlegung, die Vereinigung in einer Person wird im *sōsaku-hanga* angestrebt. Damit geht sowohl der Forderung zur Wahrnehmung und Anerkennung als Kunstform als auch als Künstlerin und Künstler im westlichen Verständnis einher. Daneben entwickelt sich die Bewegung der *shin-hanga* 新版画 („Neue Drucke“), die prinzipiell die tradierte Methodik und Arbeitsteilung beibehält und durch eine Farb- und Formsprache den Farbholzschnitt zu revitalisieren und zu exportieren versucht, vgl. auch NDL <https://rnavi.ndl.go.jp/imagebank/column/post-27.html>, 3. Dezember 2025; die Kolumne legt den Fokus auf die Etablierung des *sōsaku-hanga* mittels der 1907 bis 1911 herausgegebenen Zeitschrift *Hōsun* 方寸 („Das *sun* im Quadrat“ oder „Herzengrund“, vgl. GJDW 2009 Band 1, 2166).

⁶⁰⁴ Eine zweite Serie wurde 1902 verlegt.

⁶⁰⁵ Vgl. zum Beispiel *Jugend* 4.1899, 1. April (14), 223, UBH https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1899_1/0223, 3. Dezember 2025.

aus dem Jahr 1898 weisen eine ähnliche Bildästhetik auf. Besonders auffallend ist die Formatnähe. Nicholsons Arbeiten aus dieser Zeit haben eine typische rechteckige, oft sogar quadratische Form mit starkem schwarzen Konturrahmen und verbildlichen ein Spiel mit Linie und Fläche.⁶⁰⁶

Vorlage für den Ausschnitt könnten Porträtfotografien sein, wie sie heute noch im Carlyle-Hausmuseum zu finden sind. Sōsekis Besuch des Carlyle-Hauses gilt als Auslöser für diese Kurzgeschichte. Den vermutlich ersten Besuch unternimmt der damals noch nicht als Schriftsteller tätige Gelehrte gemeinsam mit dem Chemiker Ikeda Kikunae 池田菊苗 (1864–1936), wie ein Tagebucheintrag Sōsekis am 3. August 1901 belegt.⁶⁰⁷ Ein Vermerk im Gästebuch des Museums ist ebenso erhalten.⁶⁰⁸ Wahrscheinlicher als stilbildende Vorlage für das Frontispiz Goyōs ist jedoch das berühmte Porträt Thomas Carlyles von James Abbott McNeill Whistler mit dem Titel *Arrangement in Grey and Black, No. 2: Portrait of Thomas Carlyle* (1872/1873). Abgedruckt wurde es beispielsweise in *Kunst und Künstler* 1.1902–1903 oder von Henry Wolf (1852–1916) 1904 als Holzstich reproduziert (vgl. (136) Abbildung #4.2.1 [4]).⁶⁰⁹ Das Bildnis entspricht im gespiegelten Ausschnitt der Pose von Goyōs Druck. Das Viereck, das Sōseki im Text als wiederkehrendes und grundlegendes Motiv ausführt, wird dabei von Goyō visuell übertragen und als entsprechend gestaltetes nahezu quadratisches Porträt – die textliche Zahlen-symbolik Sōsekis von *Kāriru hakubutsukan* aufnehmend – umgesetzt.

4.2.2 Halbtitel

Die Titellillustration (vgl. (137) Abbildung #4.2.2 [1]) zeigt lediglich den Titelschriftzug im für diesen Sammelband üblichen Format in Form eines balkenförmigen Rechtecks mit den Maßen 10,35 × 3,00 cm. Die Schrift ist sehr einnehmend, durch schmale Linien und Striche geprägt. Das Schriftzeichen für *haku* 博 wird leicht verändert als 博⁶¹⁰ angegeben und erregt Unzufriedenheit bei Sōseki, wie ein Kommentar im folgenden Teilkapitel zur mitlaufenden Illustration verdeutlicht.

⁶⁰⁶ Eine japanisch-europäisch-japanische Wechselwirkung wird hier deutlich: Zum einen sind Nicholsons Drucke nicht ohne die Entwicklung des Japonismus und des japanischen Holzschnitts und ohne den Umgang mit Fläche und Bildraum zu denken, zum anderen nimmt unter anderem Yamamoto Kanae die entstandenen künstlerischen Produkte wieder auf, parallel zum Konzept des ‚Künstlers‘ als solchem, vgl. weiterführend beispielsweise Wilms 2017 oder Nishiyama et al. 2019.

⁶⁰⁷ Vgl. Anmerkung zu Spalte 15 in TSZ Band 2 2017, 420.

⁶⁰⁸ Im Text schreibt Sōseki, dass sich vor ihm noch kein Japaner in das Besucherbuch eingetragen habe, tatsächlich gibt es jedoch bereits zuvor einen Eintrag, der lautet: Tadasu Yoshitomo/Japan, vgl. Anmerkung zu Spalte 1 in TSZ Band 2 2017, 420; vor der Umwidmung in ein Museum gab es ebenso Besuche, vgl. TSZ Band 2 2017, 420.

⁶⁰⁹ Diese Vorlage wird in der Forschung allgemein angenommen, vgl. Sadoya 1982, 117 und Schamoni 2011, 126. Das originale Ölgemälde von 1872/1873 hat die Maße 171,1 × 143,5 cm und befindet sich in der Kelvingrove Art Gallery and Museum, Schottland, vgl. ArtUK (Inv.-Nr.: 671) <https://artuk.org/discover/artworks/arrangement-in-grey-and-black-no-2-portrait-of-thomas-carlyle-86721>, 3. Dezember 2025.

⁶¹⁰ Vgl. GHW <https://glyphwiki.org/wiki/u535a-ue010b>, 3. Dezember 2025.

4.2.3 Mitlaufende Illustration

Die mit der Inschrift „karēzō, suisai カルー像 水彩 (,Carlyle Porträt, Aquarell)“⁶¹¹ versehene Illustration (vgl. (138) Abbildung #4.2.3 [1]) zeigt oben rechts im Himmelseck ein Dreiviertelprofil Thomas Carlyles, das collageartig oder reminiszierend überdimensional über seinem Haus schwebt. Darunter ist ein Abbild seines Gartens mit Haus zu sehen, mit winkeligem Gehweg und von Bäumen und Büschen gesäumt. Die Detailtreue der Darstellung lässt als Vorlage ein Foto wie *Thomas Carlyle (1795–1881) in Kirkcaldy*⁶¹² vermuten. Die sich in der Nähe der Eingangstür befindliche flanierende Figur in Rückenansicht scheint ebenfalls der Hauseigentümer zu sein. Das Haus beschreibt Sōseki in seiner Erzählung wie folgt:

Ob Frau Carlyle dieses Haus wählte, weil es ihr besonders gefiel, oder nur notgedrungen, weil es sonst nichts Passendes gab, ist unklar, aber auf jeden Fall nahm dieses schornsteinartige viereckige Haus für 350 Yen Jahresmiete das jungvermählte Ehepaar auf. Carlyle schrieb in diesem an Cromwell und Friedrich den Großen erinnernden, fabrikschornsteinartigen Haus seine Biographien von Cromwell und Friedrich dem Großen und führte hier – die von Disraeli erwirkte Jahresrente zurückweisend – sein viereckig-steifes Leben. Ich stehe jetzt auf der steinernen Schwelle dieses viereckigen Hauses und klopfe mit dem löwengesichtigen Klopfer an die Tür.⁶¹³

Er verknüpft das Leben Carlyles mit dessen Schaffen und der architektonischen Form des Hauses – und führt dies unter dem Motiv der Vier oder des Vierecks zusammen. Gleichzeitig ergänzt er die Szenen durch biografische sowie imaginierte Momente, sodass nach dem Überschreiten der ‚Schwelle‘ erneut ein Changieren zwischen Realität und Fantasie eintritt. Die Verfügbarkeit der Vorlagen, die diese realistische Darstellung des Carlyle-Hauses und des Porträts ermöglichten, können der Korrespondenz zwischen Sōseki und Fusetsu entnommen werden. Am 29. Februar 1906 schreibt der Literat an Fusetsu:

⁶¹¹ Der Schriftzug von Goyō und Fusetsu scheint Unzufriedenheit bei Sōseki hervorgerufen zu haben, denn dieser schreibt am 29. Mai 1906 an Uchida Roan 内田魯庵 (1868–1929): „Ainiku Fusetsu no ji ga ,haku‘ no ji wo ,haku‘ to kaita ga ki ni kakari sōrō. Fusetsu senesei no minarazu Goyō sensei mo mina ,haku‘ to kakare sōrō. ato de ki ga tsukiraredo sude ni nisen mai mo suriageta ato de yaku ni tada su 生憎不折の字が博の字を博と書いたのが気にかゝり候。不折先生のみならず五葉先生も皆博とかゝれ候。あとで気がつきたれど既に二千枚もすり上げた後で役にたゝず (,Es stört mich, dass Fusetsu leider das Schriftzeichen ,haku‘ als ,haku‘ [unterschiedliche Schreibweise, gleiche Lesung] geschrieben hat. Neben Fusetsu-sensei auch Goyō-sensei, alle haben ,haku‘ geschrieben. Als es aufgefallen ist, nachdem bereits 2.000 Blätter gedruckt waren, es war zwecklos)“, TSZ Band 22 2019, 529f. [607], vgl. weiterführend Sadoya 1982, 117f.

⁶¹² Vgl. O. A., Fotografie, Druck auf Papier, 61,0 × 53,4 × 2,20 cm, Carlyle’s House London, Großbritannien, NTC (Inv.-Nr.: 263757) <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/263757>. Interessanterweise erinnert die Pose Carlyles an Sōsekis eigene Porträtaufnahme von Ogawa Kazumasa (auch Isshin) 小川一真 (1860–1929) aus dem Jahr 1912, vgl. KKB (Inv.-Nr.: 720/142) <https://www.kanabun.or.jp/souseki/list.html>, jeweils 3. Dezember 2025.

⁶¹³ Schamoni 2011, 117.

Ich habe kein Foto des Carlyle-Hauses, aber ich habe sowas wie einen Führer zum Carlyle-Haus beigelegt, bitte schauen Sie sich ihn an. Es würde mich freuen, wenn es Ihnen hilfreich wäre. Ich hätte zu Ihnen kommen müssen, um nach den Illustrationen zu fragen, aber ich war so beschäftigt, dass ich es der Buchhandlung überlassen habe. Ich entschuldige mich dafür vielmals. Ebenso, auch wenn es wohl unmöglich ist, aber so wünsche ich mir keine Illustrationen, sondern möchte, dass sie als Bilder interessant und wertvoll sind. Hattori sagt mir, dass es nicht nötig ist, die übliche Praxis der Entlohnung zu befolgen. Wenn ja, berechnen Sie uns bitte den Arbeitsaufwand und die Qualität der Arbeit[.]⁶¹⁴

Prüft man den Museumsführer auf mögliche Vorlagen, wird man nur partiell fündig. Zwar scheinen die Porträts Carlyles im Führer nicht Vorbild für das im oberen Eck befindliche Aquarell Fusetsus gewesen zu sein, da jene den jungen und alten Carlyle zeigen, doch ist die Gartenkulisse klar an J. Louis Kights (?-?) Ansicht „The House from the Garden“ (vgl. (139) Abbildung #4.2.3 [2]) der Publikation orientiert.⁶¹⁵

Deutlich werden hier Kunstwerke der Epoche zu Vorbildern für die Illustrationen. Wie in diesem Zusammenhang auch durch die Stimmen der Zeit und die Aktbilddebatte augenfällig wurde, geht es weniger um Nachahmung, sondern vielmehr um Anlehnung, Inspiration und künstlerisch kulturelle Durchdringung zur Schaffung einer transregionalen Kunst. Aber auch die Rückkopplung von Text zu Bild und wiederum von Bild zu Text spielt als ein steter Prozess der Intermedialität, der über zeitliche und geografische Entstehungskontexte und Verortungen hinauswirkt, eine Rolle.

614 „Haikai Kāriru no ie no shashin wa mochi awasezu Kāriru no ie ni kan suru annaiki yō no mono wa betsufu nite ire goran sōrō gosankō ni mo ai nari sōrahaba saiwai to tsutaezonzuru sore kara kondo no sashi-e no koto mo shōsei kara onegai ni sanjō tsukamatsurubeku hazu no shotabō no tame honya makase ni itashioki sōrō hanahada mōshi wakenai shidai goyōsha kudasarubeku sōrō. Tsugi ni sashi-e wa betsudan no nozomi kore nashi tada e toshite omoshiroki mono kachi aru mono wo gomuri ni mo negaitaku to zonji sōrō. Hattori mōshi sōrō ni wa gohōshū toshite wa futsū no rei ni narafu hitsuyō nashi to. Sareba otema no kakari guai to deki no yosa kagen nite jūbun goseikyū negai ageru 拝啓カーライルの家の写真は持ち合せずカーライルの家に関する案内記様のものは別封にて入御覧候御参考にも相成候はゞ幸と存伝夫から今度の挿絵の事も小生から御願に参上可仕答の処多忙の爲め本屋まかせに致置候甚だ無申訳次第御容赦可被下候。次に挿絵は別段の望無之只絵として面白きもの価値あるものを御無理にも願度と存候。服部申候には御報酬としては普通の例にならふ必要なしと。去れば御手間のかゝり具合と出来のよき加減にて充分御請求願上“, TSZ Band 22 2019, 496f. [563]. Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um den Führer *Carlyle's House. Illustrated Descriptive Catalogue of Books, Manuscripts, Pictures, and Furniture* (1900) handelt, der Teil des Sōseki-Nachlasses in der Tōhoku-Universitätsbibliothek ist, vgl. TOUDA/SB (Signatur: 漱/1077) <https://touda.tohoku.ac.jp/collection/database/library/public/10030010003141>, 3. Dezember 2025.

615 Vgl. Carlyle's House Memorial Trust 1900, 11. Sadoya nennt zwar den sich in Sōseki's Besitz befindlichen Museumsführer, folgert jedoch nur, dass dieser sicherlich hilfreich gewesen sei, ohne eine konkrete bildkompositorische Verbindung herzustellen, vgl. Sadoya 1982, 118. In den Anmerkungen der Gesamtausgabe finden sich zwei Fotografien, vgl. TSZ Band 2 2017, 418 und 421. Diese korrespondieren jedoch nicht mit den für die Erstausgaben geschaffenen Illustrationen.

4.3 *Maboroshi no tate*『幻影の盾』 („Der Schild der Illusionen“)⁶¹⁶

遠き世の物語である。バロンと名乗るものゝ城を構へ濠を環らして、人を屠り天に騎れる音に帰れ。今代の話しではない。何時の頃とも知らぬ。只アーサー大王の御代とのみ言ひ伝へたる世に、ブレトンの一士人がブレトンの一女子に懸想した事がある。其頃の恋はあだには出来ぬ。

Natsume Sōseki, *Maboroshi no tate*, TSZ Band 2 2017, 47.

Es ist eine Erzählung aus einer fernen Welt.⁶¹⁷ Mit Menschen, die sich als Barone bezeichnen, um das Äußere der Burg einen Graben ziehen, Menschen morden und mit zum Himmelreitenden Geräuschen zurückkehren. Dies ist keine Geschichte der Gegenwart. Gar zu welcher Zeit ist unbekannt. Während dem Zeitalter von der Herrschaft von König Artus wurde bloß mündlich überliefert, es verliebte sich ein bretonischer Ritter in ein bretonisches Mädchen. Die Liebe zu dieser Zeit ist nicht vergänglich gewesen.

Diese Kurzgeschichte Sōsekis spielt im zeitlosen britischen Mittelalter während der Regentschaft König Artus. Der Protagonist William, Ritter des weißen Schlosses unter der Herrschaft von Rufus dem Wolf, verliebt sich in Klara, Tochter des in Fehde lebenden Herrn des schwarzen Schlosses. Es entbricht ein Kampf. Da Klara der Situation nicht mit William entfliehen kann und in der brennenden Burg zurückbleibt, versenkt sich William im Wald in die Betrachtung seines Rundschildes, als ihn plötzlich eine Frau dazu auffordert, den Schild genauer anzusehen. William wird in Licht getaucht, und es eröffnet sich eine Welt im Schild; wobei er gleichzeitig selbst der Schild ist. Die Welt im Schild entfaltet sich, und Klara und er wandeln – über das Meer blickend – auf einem Balkon im immerwährenden italienischen Frühling.⁶¹⁸ In dieser Erzählung vermischt Sōseki verschiedene Vergangenheitsmomente und knüpft an eine Vielzahl von europäischen Motiven an. So zeichnet er zum einen den gorgonenähnlichen Schild

⁶¹⁶ Selten findet sich auch die Lesung als *Genei no tate*, vgl. zum Beispiel TUB <http://www.library.tohoku.ac.jp/en/collections/soseki/life.html>, 3. Dezember 2025 oder Kawamura 2019, 190; da jedoch in der Titellustration Katakana benutzt und „Maboroshi no“ angegeben wird, hält der Autor an dieser Lesung fest. Eine Übersetzung ins Deutsche, Englische oder Französische ist bisher nicht erfolgt.

⁶¹⁷ Die Übersetzung des Begriffs *yo se* als „Welt“ greift in diesem Zusammenhang nur teilweise, da vor dem Hintergrund von Sōsekis Erzählung, die Distanz in Raum und Zeit zugleich thematisiert, auch die Bedeutungsebenen „Menschenwelt“, „Generation“ und „Zeitalter“ mitschwingen, vgl. zur grundsätzlichen Begriffsbedeutung GJDW Band 3 2022, 2269f.

⁶¹⁸ Vgl. weiterführend Momma 2009, insbesondere zur literarischen Werkgenese von *Kairokō* und *Maboroshi no tate* vor dem Hintergrund der Konzepte des *medievalism*, des Kolonialismus und des Orientalismus. Momma argumentiert überzeugend für verarbeitete und wertende Identitätsmerkmale wie Haar- und Hautfarbe, die den historischen Hintergrund sowie Sōsekis eigene Erfahrungen im Ausland aufgreifen.

mit Verweis auf die Medusa nach,⁶¹⁹ der zugleich konzeptionelle Ähnlichkeiten zu Alfred Tennysons (1809–1892) Spiegel aus *The Lady of Shalott* (1832, dat. auf 1833, rev. 1842)⁶²⁰ hat und durch den die Welt im Ganzen sichtbar wird. Zum anderen verwebt er Riesen aus Walhalla, von denen der Rundschild ursprünglich stammt, mit der Zeit von König Artus und mit dem Motiv vom Codex der Liebe, der durch *druerie* gemeistert werden kann.

4.3.1 Zwei Frontispize für *Maboroshi no tate*

Allein zu dieser Artuserzählung aus dem untersuchten Sammelband liegen zwei Frontispize von Hashiguchi Goyō vor. Zum einen in *Yōkyoshū* als Teil des Gesamtkonzepts des Buches, zum anderen als aufwändige Lithografie in der Zeitschrift *Hototogisu* ホトトギス. Beide Illustrationen zeigen ein ähnliches additives Verfahren des Künstlers bei der Motivkonstruktion, das nachfolgend unter Berücksichtigung auf die jeweiligen Bild-Text-Verhältnisse dekonstruiert wird.

4.3.1.1 Frontispiz im Sammelband

Das Frontispiz zu *Maboroshi no tate* von Goyō (vgl. (140) Abbildung #4.3.1.1 [1]) zeigt – ebenso wie das zuvor publizierte Frontispiz der Zeitschriftenpublikation, das als Exkurs anschließt – ein stark additives Verfahren des Künstlers. Der Titel, geschrieben als 「幻影の盾」, ist abgesetzt über einer kreisrunden Illustration, ähnlich einem Tondo oder einer Medaille⁶²¹ – oder eben einem Rundschild. Der Rundschild als Hauptgegenstand

⁶¹⁹ Vgl. TSZ Band 2 2017, 50f. Paul Lacombe *Les Armes et les Armures* (1868)/*Arms and Armours* (1876), das sich in englischer Fassung im Besitz Sōsekis befand, wird als Vorbild für den Schild angenommen, vgl. TOUDA/SB (Signatur: 漱/1095) <https://touda.tohoku.ac.jp/collection/database/library/public/10030010001119>, 3. Dezember 2025 und SJ 2017, 648 sowie TSZ Band 2 2017, 426, Fußnote zu 51/1. Der Medusenschild, die Ägis, ist der Schild der Göttin Athena, den sie fertigte, nachdem Perseus durch eine List die Gorgo Medusa getötet und deren abgeschlagenen Kopf der Athena geschenkt hatte. Unter anderem kann der Schild als Schutz- und Schreckmittel gelesen werden; die Darstellung findet sich bereits in der Antike und erlebte vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert eine Renaissance. Zugleich ist die Überlieferung der Gorgonen vielschichtig und wechselhaft, ebenso gehen ihnen die Darstellung von monströsen Köpfen, den Gorgoneia, voraus, vgl. Haynes 2020²⁰²¹, 85–112; Nathalie Haynes analysiert in ihrem Werk weibliche Charaktere der griechischen Mythologie und gibt ihnen Vertretung (*agency*), was in einem Panorama der Rezeptionsgeschichte mündet und quellenbasiert etablierte Geschichtsstränge infrage stellt. Darin zeigt sich auch die facettenreiche Geschichte der Medusa und verweist dabei auch auf Einseitigkeit der etablierten Sichtweise der Medusa als Monster. Ebenso wird durch ihr Werk die Vielfalt von Rezeption und (Nach-)Erzählen von Geschichten deutlich, welches gleichzeitig das Konzept von Original unterläuft und jeweils eigenständige Berechtigungen zuspricht. Dies lässt sich auch auf Sōsekis Werk übertragen. Vgl. weiterführend zur Verbindung von Schild und Ägis Tsukamoto 1999, 181–193. Das Motiv der Medusa erfährt nicht nur im europäischen oder im Kontext Sōsekis eine zeithistorische Rezeption, sondern das Gorgonenhaupt schmückt auch die einhundertste Jubiläumsausgabe von *Myōjō*, ausgeführt von Wada Eisaku, vgl. Nishiyama et al. 2019, 121, oder auch das Cover von *Yuben* 雄辯 („Redegewandtheit“) im Mai 1925, ausgeführt in einem eher traditionellen Darstellungsmodus von Sugiura Hisui, vgl. Shirane kinen Shibuya-ku kyōdo hakubutsukan · bungakukan 2015, 14.

⁶²⁰ Vgl. SJ 2017, 648.

⁶²¹ Vgl. *The Studio* 15, 67 1898, 14, UBH <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studio1899/0028>, 3. Dezember 2025 sowie die Nutzung eines Medaillendesigns für ein Zeitschriftencover, vgl. Kapitel 2.1.3 dieser Arbeit.

der Erzählung und namensgebendes Moment der Kurzgeschichte ist visuell formal umgesetzt. Er beinhaltet die figürliche Darstellung von zwei Personen im Vordergrund:⁶²² Links, eine in einer Tunika gekleidete aufrechtstehende weibliche Figur, die an einer Blume – vermutlich einem Löwenzahn – riecht; rechts, halbkniend auf einer Kasette sitzend, ein Ritter. Er hält zwischen den Knien sein Schwert mit Spitze gen Boden gerichtet und schaut zu der weiblichen Gestalt hinauf. Platziert sind beide in einem Garten mit blühendem Löwenzahn vor einer Gebäudekulisse im Mittelgrund, die in eine Landschaft mit Wasser im Hintergrund übergeht und in einer Gebirgskette im Horizont mündet. Dargestellt ist meiner Meinung nach eine Weiterführung der Schlusszene der Erzählung Sōsekis:

Hier ist ein Paradies. Am Himmel streift das Indigoblau, auch am Meer streift das Indigoblau. Das ferne Gebirge, das dazwischen liegt, enthält ebenfalls die indigoblaue Farbe. Nur der Rand der Frühlingswellen, die das Ufer umspülen, sieht wie eine unendlich lange Linie aus weißem Stoff aus. Auf dem Hügel scheint die Sonne auf die tiefgrünen Blätter von Olivenbäumen, unter den Blättern verstecken sich alle Arten von Vögeln. Im Garten schöpfen all die Frühlingsblumen – die gelben, die roten, die lila- und purpurfarbenen – all die Farben aus. Sie blühen und gehen in die volle Blüte. Aus voller Blüte zum Abfallen. Nach dem Abfallen blühen sie wieder. Für wen blüht ihr so stolz zum Himmel hin, der keinen Winter kennt. Die zwei sitzen auf dem warmen Gras und schauen gemeinsam weit hinunter auf die wie blaue Seide ausgebreitete Wasseroberfläche des Meeres. Gemeinsam lehnen sie sich an das Geländer aus gemustertem Marmor an, gemeinsam stellen sie ihre Beine nach vorne. Von gegenüber dem Geländer hält der Apfelbaum mit seinem Ast einen Schirm aus den Blüten schräg über ihren Köpfen. Wenn die Blüten abfallen, halten sie manchmal an den Haaren von Klara, manchmal fallen sie auf die Haare von William ab. Manchmal fallen sie flatternd auf die beiden Köpfe und auf die Ärmel von den beiden in einem Zug ab. Im Käfig, der an einem Ast hängt, gibt der Papagei ab und zu schrille Geräusche von sich. ‚Der Frühling in diesem Land ist ewig.‘ sagt Klara belehrend. William ruft in fröhlichem Ton: ‚Druerie!‘. Klara sagt ebenfalls ‚Druerie‘. Der Papagei im Käfig schreit in schrillum Ton: ‚Druerie!‘. Weit unten antwortet das Frühlingsmeer auch mit einem ‚Druerie‘. Das weite Gebirge jenseits des Meeres antwortet ebenfalls mit einem ‚Druerie‘. All die Olivenbäume, die den Hügel bedecken, die gelben Blumen, die roten Blumen, die

622 Eine ähnliche Darstellung als Tondo findet sich in *The Studio* 23.101 1901, 159 mit John Dickson Battens (1860–1932) *St. George* (vor 1901), vgl. UBH <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studio1901b/0185>, 3. Dezember 2025. Der Ausführung und dem mythologisch verankerten Inhalt steht jedoch bei Battens eine assoziative künstlerische Umsetzung Goyōs gegenüber.

lila- und purpurfarbenen Blumen im Garten – alle Frühlingsblumen, und all die Dinge im Frühling rufen alle zusammen ‚Druerie‘ zurück. – Das ist in der Welt innerhalb des Schildes. Und William ist der Schild.⁶²³

Die in der literarischen Realität gescheiterten Figuren finden sich hier in der Idylle der Welt des Schildes wieder. Nachdem das Motiv des Vierecks beziehungsweise der Vier bei *Kārairu hakubutsukan* zu einem viereckigen Frontispiz geführt hat, liegt es hier nahe, dass die runde Illustration Goyōs sowohl das bestimmende Motiv des Rundschildes aufnimmt als auch eine allegorische Umsetzung der Welt im Schild ist, in der Klara und William am Ende leben.

Die Illustration könnte aber auch die einzige Szene verbildlichen, in der Klara den Löwenzahn pustet.⁶²⁴ Ich gehe jedoch davon aus, dass es sich um eine visuell imaginierte Zusammenführung dieser Szenen durch den Künstler handelt. Dabei erhält William eine neue Chance, vor Klara zu knien, und die Situation wendet sich – ganz wie das Ende der Erzählung – zum Positiven. Belege für diese Sichtweise sind der Hintergrund in einem Land des Südens, der Garten und die Landschaft, die Darstellung

623 „Koko wa minami no kuni de, sora ni wa koki ai wo nagashi, umi ni mo koki ai wo nagashite sono naka ni yokotawaru tōyama mo mata koki ai wo fukunde iru. Tada haru no nami no chorochoro to iso wo arau hashitake ga saigen naku nagai ichijō no hakufu to mieru. Oka ni wa kanran ga fuka midori no ha wo atatakaki hi ni arawarete, sono haura niwa momochidori wo kakusu. Niwa ni wa ki na hana, akai hana, murasaki no hana, kurenai no hana — subete no haru no hana ga, subete no iro wo tsukushite, sakite wa midare, midarete wa chiri, chirite wa saite, fuyu shiranu sora wo dare ni mukatte hokoru. Atatakaki kusa no ue ni futari ga suwatte, futari tomo ni aoginu wo shiita yō na umi no men wo haruka no shita ni nagamete iru. Futari tomo ni fuiri no dairiseki no rankan ni mi wo motasete, futari tomo ni ashi wo mae ni nagedashite iru. Futari no atama no ue kara rankan wo naname ni ringo no eda ga hana no kasa wo sashikakeru. Hana ga chiru to, arutoki wa Kurara no kaminoko ni tomari, arutoki wa Wiriamu no kaminoko ni kakaru. Mata aru toki wa futari no atama to futari no sode ni harahara to ichido ni kakaru. Eda kara tsurusu kago no naka de ōmu ga tokidoki ketamashii ne wo dasu. [...] ‚Kono kuni no haru wa tokoshie zo.‘ to Kurara tashinameru gotoku ni iu. Wiriamu wa ureshiki koe ni Druerie! to yobu. Kurara mo onaji yō ni Druerie! to iu. Kago no naka naru ōmu ga Druerie! to surudoki koe wo tateru. Haruka shita naru haru no umi mo Dorueri to kotaeru. Umi no mukō no tōyama mo Dorueri to kotaeru. Oka wo ōu subete no kanran to, niwa ni saku ki na hana, akai hana, murasaki no hana, kurenai no hana — subete no haru no hana to, subete no haru no mono ga mina issei ni dorueri to kotaeru. — Kore wa tate no naka no sekai de aru. Shikashi te Wiriamu wa tate de aru こゝは南の国で、空には濃き藍を流し、海にも濃き藍を流して其中に横はる遠山も亦濃き藍を含んで居る。只春の波のちよろ／＼と磯を洗ふ端丈が際限なく長い一条の白布と見える。丘には橄欖が深緑りの葉を暖かき日に洗はれて、其葉裏には百千鳥をかくす。庭には黄な花、赤い花、紫の花、紅の花——凡の春の花が、凡ての色を尽くして、咲きては乱れ、乱れては散り、散りては咲いて、冬知らぬ空を誰に向つて誇る。暖かき草の上に二人が坐つて、二人共に青絹を敷いた様な海の面を遥かの下に眺めて居る。二人共に斑入の大理石の欄干に身を靠せて、二人共に足を前に投げ出して居る。二人の頭の上から欄干を斜めに林檎の枝が花の蓋さしかける。花が散ると、あるときはクラ、の髪の毛にとり、ある時はキリアムの髪の毛にかゝる。又ある時は二人の頭と二人の袖にはら／＼と一度にかゝる。枝から釣るす籠の内で鸚鵡が時々けたましい音を出す。[...]「此国の春は長へぞ」とクラ、窘める如くに云ふ。キリアムは嬉しき声に Druerie! と呼ぶ。クラも同じ様に Druerie! と云う。籠の中なる鸚鵡が Druerie! と鋭どき声を立てる。遥か下なる春の海もドルエリと答へる。海の向ふの遠山もドルエリと答へる。丘を蔽ふ凡ての橄欖と、庭に咲く黄な花、赤い花、紫の花、紅の花——凡ての春の花と、凡ての春の物が皆一齊にドルエリと答へる。——是は盾の中の世界である。而してキリアムは盾である“, TSZ Band 2 2017, 82f.

624 Vgl. Kapitel 4.3.2 dieser Arbeit. Ebenso könnte eine Szene der Erklärung von *druerie* als korrespondierende Textstelle fungieren. Ich gehe jedoch aus den dargelegten Gründen von einer Zusammenführung beziehungsweise einer imaginierten Szene aus.

Williams als Ritter mit Schwert als eine Weiterführung der Schlusszene und die runde Form der bildlichen Ausführung als Schild.

Mit Fokus auf der motivischen Bildgenese repräsentieren die weibliche sowie die männliche Figur verbreitete Topoi des Fin de Siècle in Japan, die stark mit dem europäischen Jugendstil und mit britischen Präraffaeliten sowie deren *medievalism* verwoben sind. Sadoya Shigenobu nutzt das Attribut *chūseifū* 中世風 („mittelalterlicher Stil“) und den Vergleich mit Walter Crane (1845–1915) zur Beschreibung der Illustration:⁶²⁵ zum einen konkret die Figur des Ritters,⁶²⁶ zum anderen den Topos der schönen Frau, die sinnlich an einer Blume riecht. Letzteres soll an dieser Stelle komparatistisch aufgeschlüsselt werden, um die Verbreitung und den Fluss von Motiven exemplarisch aufzuzeigen.

Die stehende Figur Goyōs, entstanden 1906, lässt sich in eine Reihe mit ähnlichen Darstellungen einordnen, die jeweils sowohl bewusst als auch unbewusst – als Teil eines Bildgedächtnisses – diese Titelillustration in ihrer Entstehung beeinflusst haben. Naheliegend ist eine Postkarte des Künstlers an seinen Bruder Hashiguchi Hanjirō 橋口半次郎 (1876–1953), die vom Kunstmuseum der Stadt Kagoshima als *Kyokujitsu ni hana no kaori wo kagu rafu* 旭日に花の香りをかぐ裸婦 („Weiblicher Akt, an einer Blume riechend, bei Sonnenaufgang“) beschreibend betitelt wird und von 1903 stammt (vgl. (141) Abbildung #4.3.1.1 [2]). Sie zeigt einen nackten Frauenoberkörper mit wallendem Haar, kompositorisch diagonal in einem Quadrat lehnend, vermutlich auch an einem Löwenzahn riechend und von strahlendem Sonnenaufgang umgeben. Nahezu zeitgleich zirkulierte eine Postkarte von Fujishima Takeshis 藤島武二 (1867–1943) Gemälde *Chō* 蝶 („Schmetterlinge“), das 1904 fertiggestellt und bei der neunten Hakubakai-Ausstellung im selben Jahr gezeigt wurde (vgl. (142) Abbildung #4.3.1.1 [3]).⁶²⁷ Zu diesem Anlass ist auch die Veröffentlichung der Postkarte zu vermuten, da die Bildunterschrift das abgebildete Werk als Ausstellungsobjekt bezeichnet. Bei der Schau waren neben Goyō und Fujishima auch Künstler wie Kuroda Seiki 黒田清輝 (1866–1924), Wada Eisaku und einige andere vertreten.⁶²⁸ Zudem wurde 1904 eine Abbildung des Gemäldes in der November-Ausgabe von *Myōjō* 明星 („Morgenstern“) publiziert. Den Bogen zum europäischen Kunstgeschehen spannend, findet sich eine Titelblattillustration von Eugen Spiro (1874–1972) für das Münchner Kunstmagazin *Jugend: Münchner illus-*

625 Vgl. Sadoya 1982, 119.

626 Vgl. zur weiteren Ausführung dieses Motivs, Kapitel 2.1.3 dieser Arbeit.

627 Interessanterweise wurde dieses Gemälde auch als Coverillustration für den Schmutzumschlag der deutschen Übersetzung von 1976 gewählt. Die kommentierte Neuausgabe der Übersetzung aus dem Jahr 2016 zeigt hingegen Hashiguchi Goyōs *Natsugoromo onna* 夏衣の女 („Frau im Sommerkimono“, 1920), beide im Manesse Verlag erschienen. Vgl. weiterführend für Goyōs Druck *Natsugoromo no onna* exemplarisch BSB (Signatur: 2 L.jap. K 378) <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb00151985>, 3. Dezember 2025.

628 Vgl. Ishibashi zaidan burihisuton bijutsukan/Kyōto-kokuritsu kindai bijutsukan/Ishibashi zaidan Ishibashi bijutsukan 1996, 212–216.

trierte *Wochenschrift für Kunst und Leben* vom März 1898.⁶²⁹ In Anbetracht der hohen Verfügbarkeit und der Nutzung solcher Zeitschriften zum Studium, wie sie der Goyō-Experte Iwakiri Shin'ichirō herausgearbeitet hat,⁶³⁰ waren Literatur- und Kunstmagazine für viele Entstehungsprozesse von Illustrationen Goyōs relevant, gar evident. Es zeigen sich motivische Zirkulationen und Bewegungen, die den Arbeitsprozess des Künstlers geprägt haben.

Während Details von Spiros Figur auf dem Cover von *Jugend* anklingen, insbesondere der Kopf, das Haar und das Haarband, scheint auch Fujishimas Komposition – als Spiegelung – mit den ausgestreckten Fingern aufgegriffen worden zu sein. Daraus resultiert eine eigene künstlerische Version Goyōs von einer schönen, sinnlichen und zugleich nachdenklichen Frau, die an einer Blume riecht. Auch Sugiura Hisui 杉浦非水 (1876–1965) führt diese Motivik in Form einer Titelblattillustration⁶³¹ für den Katalog des Mitsukoshi-Kaufhauses weiter.⁶³² Man sieht eine voranschreitende Frauenfigur in Ganzkörperdarstellung vor goldenem Hintergrund in einem etwa die Hälfte des Cover einnehmenden Rechteck; sie ist in ein langes weißes Gewand gehüllt, lediglich die nackten Füße und Arme sind entblößt und ihr Haupt ist mit einer Lorbeerkrone geschmückt. Sie riecht an einer Narzisse, während die gleichen Blumen auch zu ihren Füßen blühen.

Die männliche Gestalt von Goyōs Illustration für den *Schild der Illusionen* in *Yōkyōshū* findet seine Inspiration in Edward Coley Burne-Jones' (1833–1898) *King Cophetua and the Beggar Maid* (1884) beziehungsweise in dessen Studie (vgl. (143) Abbildung #4.3.1.1 [4]). Bei Achsenspiegelung des Gemäldes, das heißt in spiegelverkehrter Betrachtung, werden die Ähnlichkeiten der männlichen Figuren evident; dies vor allem in ihrer vergleichbaren Körperpose, vom linken Fuß und Bein hin zur Taille bis zu Kopf und Haar, wie auch im Schwert und im Kassettenblock mit Reliefverzierung. Hingegen leicht abgewandelt sind das rechte Bein, das bei Goyō hervortritt, und die Arme, die links das Schwert fassen und rechts zu einer ähnlichen Handgeste wie derjenigen der Frau, also zum Greifen einer Blume, umgearbeitet wurden. Zu dieser Vorlage findet sich im vom Kunstmuseum der Stadt Kagoshima verwalteten Nachlass eine dazu passende Postkarte mit dem Gemälde Burne-Jones'. Sie wurde in Japan von der Nihon ekakikai 日本絵書會 („Japanische Gesellschaft für Bildpostkarten“) heraus-

629 *Jugend* 3, 1898, 5. März (10), 157, UBH https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1898_1/0161, 3. Dezember 2025.

630 Vgl. Iwakiri 2011a, 11 mit Verweis auf Susuki Setsutarōs 薄拙太郎 (?–?) *Hashiguchi Kiyoshi-kun no omoide* 橋口清君の思出 („Erinnerungen an Hashiguchi Kiyoshi“, 1929); Bassoes Verweis auf die Zeitschriften *Deutsche Kunst und Dekoration*, *Magazine of Art*, *The Studio* und *Art et Décoration* konnte mit der angegebenen Zitation bisher nicht verifiziert werden, vgl. Bassoe 2017/2019, 161.

631 Eine Datierung konnte nicht verifiziert werden, doch ich gehe aufgrund der reduzierteren Linienführung, der Größe der Illustration sowie der Nähe zum Art déco von einer späteren Entstehung als Goyōs Illustration aus, vgl. KOSHO https://www.kosho.or.jp/products/detail.php?product_id=325711888, 3. Dezember 2025.

632 Vgl. weiterführend zur Rolle des Kaufhauses im gesellschaftlichen sowie künstlerischen Kontext Richter 2004 und Mitsukoshi honsha 2009.

gegeben und war im Museumsverkauf erhältlich. Am 5. Juni 1905 sendet Goyō diese in Flachdruck ausgeführte Postkarte gemeinsam mit kunsttheoretischen Anmerkungen sowie Thesen von Dr. Kakizaki über Pose und Blickkontakte, Bildachsen und emotionalen Ausdruck an seinen Bruder Hanjirō (vgl. (144) Abbildung #4.3.1.1 [5]). Somit ist nicht nur eine Kenntnis, sondern auch eine Auseinandersetzung Goyōs mit dem Gemälde gesichert.

4.3.1.2 Exkurs: das Frontispiz in *Hototogisu* ホトトギス

Betrachtet man die Werkgenese der Illustration, wie sie am 1. April 1905 erstmalig in der Zeitschrift *Hototogisu* veröffentlicht wurde (vgl. (145) Abbildung #4.3.1.2 [1]), so ist die Vorlage von Kunstwerken in einer loseren und komplexeren Übertragung erfolgt. Auch wird eine andere Szene aus Sōsekis Erzählung verbildlicht als bei dem Frontispiz im Sammelband. Goyō illustriert folgende Passage:

Auf diesem Felsen spielt gedankenlos eine Frau, gekleidet in einem bis zur Blendung strahlendem purpurroten Kleid, ein Instrument aus einer unbekannten Welt. Während die kalte Farbe des tiefen, grünblauen Wassers auf [ihre] Haut fällt, taucht die Silhouette der Frau gespiegelt [ins Wasser] ein. Die Füße, bis zum Ende verborgen vom langen Saum, spiegeln sich hell. Das Wasser bewegt sich von Natur aus nicht, der Schatten bewegt sich auch nicht, wenn die Frau sich nicht bewegt. Nur die rechte Hand, die den Bogen streichelt, wiegt sich sanft über die Saite. Der auf dem Kopf getragene mit einem Faden verwobene Perlenschmuck leuchtet wie der Morgenstern auf dem Grund des stillen Wassers. Sie ist eine Frau mit schwarzen Augen und schwarzem Haar. Sie ähnelt Klara kein bisschen. [...] Sie schaut zurück zu William. William betrachtet weiterhin, ohne zu blinzeln, das Gesicht der Frau. ‚In der Liebe bitteres Leben wahrsagend, den Schild fragend, den Schild der Illusionen.‘ William, wie ein die Klippe springender Hirsch sich auf den Fersen umdrehend, bringt den Schild. ‚Schau einfach unverdrossen auf das Gesicht des Schildes,‘ sagt die Frau. William am Rande des Teichs sitzend, weiterhin schweigend, den Schild in den Armen.⁶³³

633 „Sono iwa no ue ni hitori no onna ga, maboyushi to miyuru made kurenai naru koromo wo kite, shiranu yo no gaki wo hiku tomonashi ni hiiteiru. Midori tsumu mizu ga hada ni shimu samuki iro no naka ni, kono onna no kage wo sakashima ni hitasu. Nageidashitaru ashi no, nagaki mosuso ni inkururu sue made akiraka ni utsuru. Mizu wa moto yori ugokanu, onna mo ugokanuba kage mo ugokanu. Tada yumi wo suru mi ni te ga ito ni soite yuruku ugoku. Kashira wo matou, ito ni tsuranuita shinju no kazari ga, tanzen taru mizu no soko ni myōjō hodo no hikari wo hanatsu. Kuroki me no kuroki kami no onna de aru. Kurara to wa nitemo nitsukanu. [...] Wiriamu no hōkata wo kaerimiru. Wiriamu wa mabataki mo sezu onna no kao wo uchima-moru. ‚Koi ni kuyashiki inochi ni ura wo, tate ni toekashi, maboroshi no tate‘ Wiriamu wa gake wo tobuojika no gotoku, kubisu wo megurashite, tate wo totte kuru. Onna ‚tada kenmei ni tate ni men wo mitamae‘ to iu. Wiriamu wa mugon no mama tate wo idaite, ike no fura nu suwaru 其岩の上に一人の女が、眩ゆしと見ゆる迄紅なる衣を着て、知らぬ世の楽器を弾くともなしに弾いて居る。碧り積む水が肌に沁む寒き色の中に、此女の影を倒しに蘸す。投げ出したる足の、長き裳に隠くるゝ末迄明かに写る。水は元より動かぬ、女も動かぬば影も動かぬ。只弓を擦る右の手が糸に沿ふてゆるく揺く。頭を纏ふ、糸に貫いた真珠の飾りが、湛然たる水の底に明星程の光を放つ。黒き眼の黒き髪の子である。クラとは似ても似つかぬ。[...] キリアムの方かたを顧みる。キリアム

Im Vordergrund der Illustration steht eine männliche Figur – der Protagonist William – mit seinem runden Schild, auf dem das Haupt der Medusa abgebildet ist. Er kniet und sieht nachdenklich und verletztlich aus. Im Mittelgrund sitzt eine weibliche Figur mit einem mittelalterlichen Instrument, das einer walisischen Zither ähnelt. Die Frauenfigur blickt zur männlichen Figur hinüber. Der Hintergrund ist durch Bäume mit gelben Blättern und einem tiefblauen Himmel verkürzt und lässt kein Gefühl von Tiefe aufkommen.

Der illustrierten Szene vorausgehend, werden zu Beginn der Geschichte das Design und die Materialität des Schildes ebenso wie im späteren Verlauf der Erzählung die künstlerisch umgesetzte Landschaft mit ihren gelb belaubten Bäumen, dem auffallenden Blau des Horizonts und Teiches wirkmächtig von Sōseki beschrieben.⁶³⁴

Hinsichtlich des Aussehens und der Darstellung der ritterlichen Figur William können Details aus Burne-Jones *The Merciful Knight* (1863) wiedererkannt werden, insbesondere der Gesichtsausdruck. Teile der gesamten Figurenposition und -konstruktion scheinen William Holman Hunts (1827–1910) *Two Gentlemen of Verona, Valentine Rescuing Sylvia from Proteus* (1850/1851) entlehnt, einem Gemälde, das von William Shakespeares gleichnamigem Stück handelt, das um 1590 beziehungsweise 1594 geschrieben und 1623 veröffentlicht wurde (vgl. (146) Abbildung #4.3.1.2 [2]).⁶³⁵

Für die weibliche Figur, die in der Kurzgeschichte namenlos bleibt, findet sich keine direkte bildliche Vorlage. Anders verhält es sich hingegen für die Skizze, die zu dieser Titelblattillustration vorliegt und die im Kunstmuseum der Stadt Kagoshima aufbewahrt wird (vgl. (147) Abbildung #4.3.1.2 [3]). Im Gegensatz zur gedruckten Illustration ist die Handstellung, aber vor allem die Kopfpattie verändert. Als Inspiration für die Skizze des Kopfes kann Frederick Sandys' (1829–1904) *Medea* (1866–1868) gelten, wie sie in Percy Bates (1868–1913) Werk zu den Präraffaeliten publiziert war (vgl. (148) Abbildung #4.3.1.2 [4]). Was die Sitzhaltung der beiden Figuren im Einzelnen, aber auch ihre Positionierung im Raum zueinander betrifft, so scheint das bereits erwähnte Gemälde *King Cophetua and the Beggar Maid* von Burne-Jones Parallelen Aufschluss zu geben. In der Vorskizze schaut die weibliche Figur gedankenversunken gen Himmel, in Goyōs endgültiger Version blickt sie hingegen zu William. Dies entspricht der Textpassage Sōsekis: „Sie schaut zurück zu William. William betrachtet weiterhin, ohne zu blinzeln, das Gesicht der Frau.“⁶³⁶ In der Illustration ist William jedoch nicht vom Anblick der Frau gefesselt, sondern er schaut – dem Rat der Frau folgend – auf den Schild.

は瞬きもせず女の顔を打ち守る。「恋に口惜しき命の占を、盾に問へかし、まぼろしの盾」キリアムは崖を飛ぶ牡鹿の如く、踵をめぐらして、盾をとつて来る。女「只懸命に盾の面を見給え」と云ふ。キリアムは無言の儘盾を抱いて、池の縁に坐る、TSZ Band 2 2017, 79f.

634 Vgl. TSZ Band 2 2017, insbesondere 60–64.

635 Vgl. Bevington 2024 [EB].

636 TSZ Band 2 2017, 79.

Um diese These, insbesondere die der mosaikhafte Zusammensetzung vielfältiger Bildvorlagen, nicht nur aus sich heraus, also motivisch, zu stützen, soll die Zugänglichkeit zu genau diesem Bilderpool belegt werden.⁶³⁷

Gleich auf zwei Postkarten (vgl. (149–150) Abbildung #4.3.1.2 [5]–[6]), die Goyō 1902 an seinen Bruder Hashiguchi Hanjirō schickt, dokumentiert der Künstler, dass er nach bestandener Prüfung vom eingeworbenen Preisgeld unter anderem zwei Bücher über britische Maler und präraffaelitische Kunst erworben habe: *English Pre Raphaelite Painter* und *British Contemporary Artists*. Es handelt sich um Cosmo Monkhouse (1840–1901) *British Contemporary Artists* und Percy Bates *The English Pre-Raphaelite Painters*, beide erstmals 1899 erschienen und reichhaltig illustriert. Wenn wir in Bates *The English Pre-Raphaelite Painters*⁶³⁸ nachschlagen, sind die bisher genannten Gemälde als Illustrationen zu finden.⁶³⁹ Zudem ist auch *Isabella: „Piteous She Looked on Dead and Senseless Things, Asking for Her Lost Basil Piteously [sic]“* (1879) von John Melhuish Strudwick (1849–1937) darin enthalten, das für das Frontispiz von *Kairokō* von Bedeutung ist.⁶⁴⁰ Die Erstveröffentlichung des Textes in *Hototogisu* schließt ein Gedicht von Noma Kihyō 野間奇瓢, eigentlich Noma Ma[sa]tsuna 野間真綱 (1878–1945), ab, betitelt mit *Maboroshi no tate no uta* まぼろしの盾[楯]のうた („Das Lied des Schildes der Illusionen“). Es wurde später auch in die Buchpublikation mit aufgenommen.⁶⁴¹

Aoki Shigeru wertet die stilistische wie technische Ausführung der Farblithografie als Ausnahmewerk: „[It is] a polychrome lithograph with gold printing in the Art Nouveau style, to serve as nakatobira (illustration preceding a single chapter). From a technical point of view, too, this work showed the highest standard in the art of printing of the time.“⁶⁴² Bereits diese bildliche Umsetzung verweist auf den hohen technischen Anspruch, den Goyō an seine Arbeiten stellt. Er sollte sie in späteren *ukiyo-e* zur Meisterschaft führen.⁶⁴³

4.3.2 Halbtitel

Die Titelillustration (vgl. (151) Abbildung #4.3.2 [1]) zeigt – im für diese Publikation üblichen rechteckigen Format – den Titel als 「マボロシノ盾」 in einem Kasten, der in

637 Dies negiert jedoch nicht die partielle Möglichkeit des gleichzeitigen oder unabhängigen Aufkommens von Bildmotiven und muss daher im Einzelfall geprüft werden.

638 Vgl. Bate 1899, Bate 1899¹⁹⁰¹ und Bate 1899¹⁹⁰⁵.

639 Namentlich (1) William Holman Hunts (1827–1910) *Two Gentlemen of Verona*, 1850/1851; (2) Edward Coley Burne-Jones' (1833–1898) *King Cophetua and the Beggar Maid*, 1884 (diese Abbildung findet sich zwar noch nicht in der Erstauflage von 1899, ist jedoch in derjenigen von 1905 enthalten); (3) *The Merciful Knight*, 1863 sowie (4) Frederick Sandys' (1829–1904) *Medea*, 1866–1868.

640 Vgl. insbesondere Kapitel 4.6.1 dieser Arbeit.

641 TSZ Band 2 2017, 486 beziehungsweise *Hototogisu* 8.7 (100) 1905, 36.

642 Aoki 1996, 20.

643 Vgl. Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

eine größere Kastenrahmung gesetzt ist. Der größere, illustrierte Kasten ist verziert durch Löwenzahnblumen, was ihn zum einen mit dem Frontispiz verbindet, zum anderen in der Erzählung motivisch verankert. Dargestellt ist die Pflanze mit einer Blüte in drei verschiedenen Entwicklungsstufen: mit ungeöffneter, geöffnete und verblühte Blüte. Bei der samenreifen Form wehen die Flugschirme bereits zum oberen Bildrand davon. Dies nimmt auf eine Szene Bezug, in der Klara „schwach“ wird, nachdem sie es nicht geschafft hat, alle Samen des Löwenzahns auf einmal davon zu pusten:

.....nun besitze ich einen Speer, ein Ritter bin ich sogar auch, trotzdem wird sich eine Gelegenheit, mich vor Klara zu knien, wohl nie mehr ergeben. Einmal sind wir auf ein Feld gegangen und haben den Löwenzahn gepustet. Nachdem die Blüten abgefallen sind, blieben durchsichtige Kugeln, die wie ein gebundenes zottiges Fell aussahen. Wir nahmen sie in die Hand und pusteten diese kräftig an. Anhand der Zahl der verbliebenen Samen machten wir Vorhersagen. Klara sagte, „ob mein Wunsch in Erfüllung geht oder nicht“, und pustete einmal. Es war einen Samen zu wenig. Die Prophezeiung lautete deshalb, der Wunsch wird nicht in Erfüllung gehen. Danach war sie plötzlich schwach und hat den Kopf hängen lassen.⁶⁴⁴

Auch wenn diese Szene die einzige bleibt, in der der Löwenzahn Erwähnung findet, entspricht die Ausführung mit einer floral stilisierten überzogenen Form der Rahmung dem Buchschmuck der Zeit, wie er vor allem in Europa Ausdruck findet, und den Charakteristika des Art Nouveau-Stils.⁶⁴⁵

4.3.3 Mitlaufende Illustration

Fusetsus Illustration (vgl. (152) Abbildung #4.3.3 [1] zeigt zwei antike römische Figuren – wie sie zu dieser Zeit als archaische Konstruktion weit verbreitet waren –, die einander eng zugewandt im Vordergrund stehen und einen gemeinsamen Schatten werfen. Die rechte weibliche Figur ist mit einem roten, in blauem Saum und gelbem Muster endenden Ober- und einem weißen Untergewand bekleidet. Der Körper ist vollständig bis auf das Gesicht bedeckt und die Hände – links hängend, rechts auf der Brust ruhend – mit Pose zur männlichen Figur. Die linke, männliche Figur trägt ein antikes Solda-

⁶⁴⁴ „.....ima wa yari mo aru, naito demo aru, shikashi kurara no mae ni hizamazuku kikai wa mō arumai. Arutoki wa no e dete tampopo no shibe wo fukikura wo shita. Hana ga chitte ato ni nokoru, mukuge wo tsukanaeta yō ni tōmei na tama wo totte futto fuku. Nokotta tane no kazu de uranai wo suru. Omou koto ga naru ka naranu ka to ii nagara Kurara ga hitofuki fuku to tane no kazu ga hitotsu tarinai no de omou koto ga naranu to iu tsujiura de atta. Suruto Kurara wa kyū ni genki ga nakunatte utsumuite shimatta今は槍もある、ナイトでもある、然しクラ、の前に跪く機会はあるまい。ある時は野へ出て蒲公英の蕊を吹きくらしをした。花が散つてあとに残る、むく毛を束ねた様に透明な球をとつてぶつと吹く。残つた種の数でうらなひをする。思ふ事が成るかならぬかと云ひながらクラ、が一吹きふくと種の数が一つ足りないのと思ふ事が成らぬと云ふ。辻うらであつた。するとクラ、は急に元気がなくなつて俯向いて仕舞つた“, TSZ Band 2 2017, 58.

⁶⁴⁵ Vgl. Sadoya 1982, 119.

tengewand mit Sandalen, kurzer Tunika, Brustplatte, Umhang und Kopfbedeckung. Sie ist bewaffnet mit Speer, Schwert und Rundschild. Der Mittelgrund wird dominiert von einem Baum, dessen Krone durch den Bildrand angeschnitten wird. Dahinter erscheint ein Mast mit weißem Segel und roter Fahne im Wasser, das, ohne Tiefenwirkung zu erzeugen, zum Hintergrund in Landschaft und Horizont übergeht. Dies ist das Zeichen, dass es Klara geschafft hat, der Krieg vorbei ist und sie nun neben William steht – ganz so, wie es in der Erzählung bei Ankunft des Schiffes beschrieben wird:

Die Frau singt noch. Wenn die Segel gesetzt sind, wird das Boot fahren, was hängt am Mast.....‘, Rot!‘, ruft William ins Innere des Schildes. Weiße Segel streifen die Form der Berge und nähern sich dem Ufer. Ich weiß nicht wie es beim rechten und linken der drei Maste ist, aber die den Frühlingwind aufnehmende Flagge in der Mitte oben ist rot, rot, es ist Klaras Schiff.‘.....Das Boot gleitet wie Öl auf dem flachen Meer und nähert sich mühelos dem Ufer. Am Vorderstegen, das goldene Haar von der Sonne in Unruhe, auf Zehenspitzen stehend, natürlich Klara.⁶⁴⁶

Dargestellt wird eine imaginierte Schlusszene in Italien, die von dieser Passage ausgehend den Text leicht abweichend visualisiert. Sadoya Shigenobu identifiziert folgende Textstelle gen Ende der Erzählung als Ausgangspunkt für Fusetsus Illustration: „Die beiden sitzen auf dem warmen Gras und schauen gemeinsam weit hinunter auf die wie blaue Seide ausgebreitete Wasseroberfläche des Meeres“.⁶⁴⁷

Die Aquarellillustration selbst ist mit einer Anmerkung und Signatur in der oberen linken Ecke versehen: „hōko hekiga no shikisai 倣古壁画之色彩 (etwa ‚koloriert von einer Fresken Nachahmung‘)“. Motivisch lässt sich hier eine Spielart des Historismus vermuten, die der Künstler während seines Aufenthaltes in Paris zwischen 1901 und 1905 an verschiedensten Vorlagen probiert hat.⁶⁴⁸ Ein oder mehrere konkrete Vorbilder für diese künstlerische Umsetzung Fusetsus konnten im Rahmen des Projektes nicht identifiziert werden, jedoch waren Soldatenfiguren der Antike und Ritterdarstellungen

646 „Onna wa mata utau. Ho wo harireba, fune mo ikumeri, hobashira ni, nani wokakagete.....‘, Aka datsu‘ to Wiriamu wa tate no uchi ni mukatte sagebu. Shiroi ho ga yamakage wo yokogitte, kishi ni chikadzuite kuru. Sanbon no hobashira no sayū wa shiranu, naka naru ue ni shunpū wo ukete tanabiku wa, aka da, aka da Kurara no fune da‘.....Fune wa abura ni gotoku taira naru umi wo namette nan naku kishi ni chikadzuite kuru. Hesaki ni kiniro no kami wo hi ni midashite nobiagaru wa iu made mo nai, Kurara de aru 女は又歌ふ。「帆を張れば、舟も行くめり、帆柱に、何を掲げて.....」「赤だつ」とキリアムは盾の中に向つて叫ぶ。「白い帆が山影を横つて、岸に近づいて来る。三本の帆柱の左右は知らぬ、中なる上に春風を受けて棚曳くは、赤だ、赤だクラ、の舟だ」.....舟は油の如く平なる海を滑つて難なく岸に近づいて来る。舳に金色の髪を日に乱して伸び上るは言ふ迄もない、クラ、である“, TSZ Band 2 2017, 81.

647 „Atatakaki kusa no ue ni futari ga suwatte, futari tomo ni aoginu wo shiita yōna umi no men wo haruka no shita ni nagamete iru 草の上に二人が坐つて、二人共に青絹を敷いた様な海の面を遙かの下に眺めて居る“, TSZ Band 2 2017, 82, vgl. Sadoya 1982, 119f.

648 Vgl. für die Studienzeit in Paris Taitō-kuritsu shodō hakubutsukan 2013, 43–62, 100–103, 130f. und 150–152.

des Mittelalters – wie ausgeführt – weit verbreitet.⁶⁴⁹ Als exemplarische Referenz zum Typus könnte auch eine Darstellung aus Homers (Mitte 8. Jh. v. Chr.) *Odysee* (zweite Hälfte des 8. Jh. v. Chr.) dienen, die im Jahr 1882 als Schenkung (vgl. (153) Abbildung #4.3.3 [2])⁶⁵⁰ an das Nationalmuseum Tōkyō erging.⁶⁵¹ Die Darstellung zeigt einen triumphierenden griechischen Krieger, vermutlich Achilles oder Herakles, der von der Göttin Athene begleitet wird, hierauf befindet sich ebenso ein Medusenschild – wie bereits erwähnt, ist es jener Rundschild, der Sōsekis Erzählung als Leitmotiv prägt –, der in diesem Fall den ihn Betrachtenden von der kampfbereiten Göttin entgegeng gehalten wird.

4.4 *Koto no sorane*『琴のそら音』 („Der trügerische Klang der Koto“)⁶⁵²

「珍らしいね、久しく来なかつたぢやないか」と津田君が出過ぎた洋燈の穂を細めながら尋ねた。津田君がかう云つた時、余ははち切れて膝頭の出さうなズボンの上で、相馬焼の茶碗の糸底を三本指でぐる／＼廻しながら考へた。成程珍らしいに相違ない、此正月に顔を合せたぎり、花盛りの今日迄津田君の下宿を訪問した事はない。

Natsume Sōseki, *Koto no sorane*, TSZ Band 2 2017, 87.

Welch Seltenheit, schon lange nicht mehr dagewesen?; sagt Tsuda, während er die Ähren der Lampe kürzt, die zu lange herausgekommen sind. Als Tsuda sprach, überlegte ich, während ich den unteren Rand einer Sōma-Porzellan-Teeschale auf meinen Knien herumdrehte, die fast aus der Hose herausschnitten. In der Tat, zweifellos, welch Seltenheit, nur am diesjährigen Neujahr habe ich mein Gesicht blicken lassen; und bis heute, in voller Blüte [der Kirsche], habe ich Tsudas Pension keinen Besuch abgestattet.

⁶⁴⁹ Vgl. exemplarisch Edward John Poynters (1836–1919) Gemälde *Faithful unto Death* (1865), vgl. NML (Inv.-Nr.: WAG 2118) <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/faithful-unto-death>, 3. Dezember 2025 und Kapitel 2.1.3 dieser Arbeit. Darüber hinaus findet sich eine Reproduktion dieses Werks auch in *The Nation's Pictures Serie III* 1903, 46, vgl. IAL <https://archive.org/details/dli.granth.99994>, 29. Dezember 2022. Es handelt sich um eine Serie, die sich vermutlich auch in Goyōs Besitz befunden hat, vgl. Kapitel 4.6.2, Fußnote 726 dieser Arbeit.

⁶⁵⁰ Vgl. TNM (Inv.-Nr.: A-7172_2_30) <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/Co099658>, 3. Dezember 2025.

⁶⁵¹ Vermutlich war die Darstellung Teil des Studienmaterials von Vincenzo Ragusa (1841–1927) gewesen, der an der Kōbu bijutsu gakkō lehrte. Eine Verifikation konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht mehr geleistet werden, weiterführend zu konsolidieren ist hierzu Tsuchiya 2009.

⁶⁵² Eine Übersetzung ins Englische von Aiko Itō und Graeme Wilson als *Hearing Things* ist 1972 im *Japan Quarterly* 19.3 und danach zusammen mit *The Heredity of Taste* und *Ten Night of Dreams* von denselben Übersetzern veröffentlicht worden; 2004 erfolgte eine Neuauflage, 2008 ist eine französische Übersetzung von Hélène Morita als *Échos illusoires du luth* mit erneuter Veröffentlichung in den Jahren 2018 und 2021 erschienen; eine deutsche Übersetzung liegt bisher nicht vor.

Die Erzählung handelt von einem jungen Mann, der zunächst einen alten Kameraden aus Schul- und Universitätszeiten namens Tsuda besucht. Der Gesprächsverlauf ist von Omen, Geistern und Erzählungen über diese⁶⁵³ sowie von übernatürlichen Momenten bestimmt. So ist das unnatürliche nächtliche Heulen eines Hundes (neben anderen Auslösern) Grund zur Besorgnis für die ältere Haushälterin des Ich-Erzählers. Als sich die beiden Männer trennen und sich der Protagonist im Dunkeln auf den Heimweg macht, fängt es an zu regnen. Er durchläuft Orte und Situationen, die ihn ins Grübeln bringen. Er beginnt über den Tod und übernatürliche Momente nachzudenken, ja sogar von diesen Gefühlen belastet und in Aufregung versetzt zu werden. Große Sorgen macht er sich über seine Verlobte Tsuyuko in Yotsuya, die an Influenza erkrankt ist und die er sogleich am nächsten Morgen aufsucht.

Ein Polizist erklärt dem Protagonisten, dass das nächtliche Heulen eines Hundes eine Reaktion auf Einbrecher sei, die in der Gegend ihr Unwesen trieben. Diese pragmatische Aussage steht im Gegensatz zur Beschäftigung mit dem Übernatürlichen: Diskrepanzen entstehen zwischen modernen und vergangenen Welten, Ansichten und Glaubensvorstellungen, zwischen Geistergeschichten und Hypnose – alles verbunden über die zynisch-ironische Frage, was in der heutigen Welt noch Platz habe:

As a matter of fact, it has always been my belief that ghosts and palanquin-bearers had gone permanently out of business since the Restoration of the Emperor. And yet, from what Tsuda had just been saying, it seemed as if, unbeknownst to me, the ghosts at least had once more opened shop.⁶⁵⁴

4.4.1 Frontispiz

Goyōs Frontispiz (vgl. (154) Abbildung #4.4.1 [1]) zeigt zwei symmetrische, Rücken an Rücken sitzende, ihre Köpfe gen Himmel richtende, heulende Hunde. Ausgeführt sind die tierischen Figuren in dunkler Farbe – Grün oder Schwarz – ohne Konturlinie oder Rahmung; lediglich durch Aussparung werden die Umrisse angedeutet. Der Sitzplatz der Tiere ist durch eine geschwungene schwarze Linie, einen Halbkreis bildend, nach hinten erweitert. Dies ist das einzige Element, das ein Gefühl von Tiefe in der Illustration erzeugt. Der Titel ist ebenso in Schwarz, mittig als 「琴乃そら音」 über den Hunden angesetzt. Ganz im Art Nouveau-Stil wird der Titel durch rote, doppelt

⁶⁵³ Es werden Henry Peter Brougham (1778–1868) und eine Geistergeschichte von ihm erwähnt, die in *The Book of Dreams and Ghosts* (1899) als „Lord Brougham’s Story“ veröffentlicht wurde, vgl. TSZ Band 2 2017, 432, Fußnote zu 103/10 und 103/11; zu beachten ist ebenso der Umstand, dass Lafcadio Hearn, auch unter dem Namen Koizumi Yakumo 小泉八雲 (1850–1904) bekannt, 1899 *In Ghostly Japan* und 1904 *Kwaidan* publizierte; ab 1885 wurden auf Initiative von Hasegawa Takejiro 長谷川武次郎 (1853–1938) japanische Märchen und Geistergeschichten in Übersetzung einem internationalen Publikum zugänglich gemacht, vgl. Koizumi Yakumo kinenkan 2016, insbesondere 28f., 80f. und 90–94.

⁶⁵⁴ Natsume 1905¹⁹⁷³, 323, übers. v. Itō/Wilson.

geschwungene Linien, die zugleich als Rahmen dienen, herausgestellt. Ferner fungieren sie als Begrenzung des Raums, der durch eine schwarze halbrunde horizontale Linie geschaffen wird. Die roten Linien ziehen sich – das rechteckige Blattformat aufnehmend – schwungvoll nach oben, anschließend biegen sie sich ins Blattinnere hinein aufeinander zukommend, um dann ebenso symmetrisch nach unten ausschweifend Richtung Titel zu organischen Umrissen auszulaufen. Der Kontrast der Farben Schwarz und Rot wird durch die Materialität und bläuliche Farbe des Papiers ergänzt. Dabei sind sowohl die symmetrisch organische Titelillustration als auch die textrahmende Illustration weit verbreitete Motive im Fin de Siècle und in der Kunst der Art Nouveau. Beispiele finden sich in den Kunst- und Literaturzeitschriften jener Zeit, etwa in *Deutsche Kunst und Dekoration* oder in der *Jugend*.⁶⁵⁵ Ein konkretes Vorbild dieser farblichen und im weiteren Sinne motivischen Gestaltung des Frontispizes ist auch dem Titelblatt der Wochenzeitschrift *Jugend* 3.1898 (12. März (11); vgl. (155) Abbildung #4.4.1 [2]) zu entnehmen. Diese Illustration von Fritz Erler (1868–1940) wurde auch zur Gestaltung des Halbjahresbandes genutzt. Zu sehen ist ein schwarzgekleideter Mann mit Degen, der durch seine Beinstellung und die rückwärtsgewandte Präsentation des Degens den Raum leicht nach hinten öffnet und an dessen Brust ein rotes, flammengekröntes Herz gesetzt ist, das zum Titel „Jugend“ ausläuft. Der Hintergrund ist in einem flieder-blauen Ton gehalten.

Hashiguchi Goyō nutzt Materialität, Komposition und Farbgestaltung, um ein Bildnis zu erzeugen, dass Sōsekis Geschichte einfängt. Der Künstler porträtiert in seinem Frontispiz diesmal allerdings keine direkte Szene, sondern motivische Tropen.⁶⁵⁶ Herausstechend ist das Heulen eines Hundes,⁶⁵⁷ das als böses Omen gedeutet wird und in mehreren Episoden und Gesprächen vorkommt; so zum Beispiel zu Beginn: „First

⁶⁵⁵ Exemplarische Beispiele sind Otto Eckmanns Blumen-, Ranken und Dornenrahmung für ein Gedicht von Max Grad, eigentlich Maria Magdalena von Haubenschmied (1863–1927), in der *Jugend* 1.1896, 22. August (34), 545, vgl. UBH <https://doi.org/10.11588/diglit.3224#0120>; H. Nisles (?–?) Blumen- und Dornenillustration zu Else Fretschers (?–?) Rosensage in der *Jugend* 6.1901 (3), 34, vgl. UBH <https://doi.org/10.11588/diglit.3898#0040>, oder George de Feures (1868–1943) Illustrationen zu René Puaux' (1878–1936) Text *L'Art Nouveau Bing-Paris* in *Deutsche Kunst und Dekoration* 12.1903, 309–312, vgl. UBH <https://doi.org/10.11588/diglit.6693.1>, jeweils 3. Dezember 2025. Samuel (Siegfried) Bing (1838–1905) gilt unter anderem durch Herausgabe der in Französisch, Englisch und Deutsch erschienenen Zeitschrift *Le Japon artistique. Documents d'art et d'industrie/Artistic Japan/Japanischer Formenschatz* (1888–1891, in 36 Ausgaben) als wichtiger Akteur des Japonismus; vgl. weiterführend das *Journal of Japonisme* 2.1. 2017 zu dessen Ausstellung japanischer Drucke 1890, Weisberg/Bru/Silverman 2017. Im Text von Puaux wird der Geschäftswandel Bings von ‚Asiatica‘ zu Art Nouveau-Objekten feuilletonistisch festgehalten: „Herr Bing, ein angesehener Orient-Kenner und Verfasser eines prächtigen Buches über japanische Kunst, ein in allen diesen Fragen eingeweihter Sach-Verständiger und Vermittler für die namhaftesten Sammler und Amateure, verstieß plötzlich seine Bodhisatwa aus bemalten Hölzern, seine lackierten toghidachi, seine Kozin, seine ehernen Bildwerke und seine duftigen Malereien auf Reis-Papier oder Seide, um seine Pforten der modern Kunst zu öffnen: L'Art Nouveau!“; Puaux 1903, 309.

⁶⁵⁶ Sadoya beschreibt diese Illustration ebenfalls wie beispielsweise *Maboroshi no tate* als im Art Nouveau-Stil gehalten, vgl. Sadoya 1982, 120.

⁶⁵⁷ Der Hund wird erneut von Goyō in einem noch nicht zugeordneten Druck aufgegriffen, dieser hat eventuell als Idee oder Studie zu Sōsekis *Koto no sorane* gedient, vgl. KDM http://www.digital-museum.jp/index.php?app=shiryo&mode=detail&list_id=2507601&data_id=1004772, 6. Dezember 2021.

the old woman is suddenly metamorphosed into a dog; and then the dog is whisked into a horse. It's a bit hard, you know! What happened next? [...] ,According to the old woman, this howling is no ordinary howling“⁶⁵⁸ Oder dann auch weiter im Fortschritt der Erzählung: „Just then, under the sound of the rainfall on the eaves, a new sound crawled from nowhere: a kind of creepy growling, the voice of some unknown thing crawling about the ground.“⁶⁵⁹

Das rahmende, organische Moment scheint darüber hinaus Herzen als fortlaufendes Motiv anzudeuten, die in mehreren Episoden als Schlüsselbegriff verwendet werden, so beispielsweise in folgendem Satz: „Mir war bis jetzt nicht bewusst, dass das Sterben das Herz des Menschen solchmaßen bewegen kann.“⁶⁶⁰ Jenseits dessen ist das Schriftzeichen für Herz auch Teil des Wortes *shinpai* 心配 („Sorge/Furcht“), das den Text durchzieht und mitunter vom Heulen des Hundes ausgelöst wird.⁶⁶¹ Auf diese Weise setzt Goyō die durch das Heulen geweckte Furcht visuell um und verleiht einem durch Sinneswahrnehmungen angeregten, eigentlich unsichtbaren Prozess bildnerischen Ausdruck.

4.4.2 Halbtitel

Der Halbtitel (vgl. (159) Abbildung #4.4.2 [1]) ist in zwei Hälften geteilt: Das obere Viereck beinhaltet den schwarzgedruckten Titel, das untere zeigt eine Aussparung mit

⁶⁵⁸ Natsume 1905¹⁹⁷², 320, übers. v. Itō/Wilson.

⁶⁵⁹ Natsume 1905¹⁹⁷², 329, übers. v. Itō/Wilson.

⁶⁶⁰ „Shinu to iu koto ga korehodo hito no kokoro wo ugokasu to wa ima made tsui ki ga tsukanda 死ぬと云ふ事は是程人の心を動かすとは今迄つい気が付かなかった“, TSZ Band 2 2017, 106.

⁶⁶¹ Allgemein scheint der Begriff *kokoro* ein wichtiges Motiv der frühen, aber auch der späteren Erzählungen Sōsekis zu sein. Jede Kurzgeschichte in *Yōkyōshū* enthält mehrere Schlüsselszenen und Ausdrücke, die ihn aufgreifen; diese Bedeutung wird umso evidenter, wenn man den späteren Roman *Kokoro* (1914) miteinbezieht, vgl. weiterführend und im Vergleich ebenso Lafcadio Hearn's *Kokoro* (1896), erstmals zwischen 1905 und 1910 in deutscher Übersetzung unter demselben Titel erschienen und mit Buchschmuck von Emil Orlik (1870–1932) ausgestattet. Orlik und Hearn treffen sich während einer Japanreise Orliks 1900/1901, auf welcher der Künstler den japanischen Farbholzschnitt studiert, vgl. Feuß 2021 [AKL]. Orlik ist ein wichtiger Akteur im Bereich Farbholzschnitt in Europa sowie in der Wechselbeziehung zu Japan, er veröffentlicht beispielsweise in *Die Graphischen Künste* 1902.25, 31–34 einen Artikel mit dem Titel *Anmerkungen über den Farbholzschnitt in Japan* (1900) inklusive seines Farbholzschnitt-Triptychons *Maler, Holzschneider und Drucker in Japan*, der den tradierten Herstellungsprozess und dessen Arbeitsteilung aufzeigt, vgl. Orlik 1902. Die Holzschnitte wurden zunächst als Einzelblätter gedruckt und veröffentlicht (vgl. (156–158) Abbildung #4.4.1 [3]–[5]). Hearn äußert sich in dieser Schrift auch zu den Reformen der Meiji-Zeit 明治時代 (1868–1912): „Was hat es zu bedeuten? Nichts Geringeres als eine Neuorganisation eines Teils des vorhandenen Denkapparats – und schon dies bedeutet den Tod für viele kühne junge Geister. Die Adaptierung westlicher Zivilisation war keineswegs eine so leichte Sache, wie gedankenlose Leute annahmen, und es ist offenbar, daß diese geistige Reorganisation, die mit hohen Kosten erkaufte wurde, nur auf jenen Gebieten gute Resultate erzielte, in denen die eigenartige Begabung der Nation schon früher zu Tage getreten war“, Hearn 1896¹⁹²³, 42f. Lafcadio Hearn hat bis heute Bedeutung und Ansehen in Japan sowie in der Japanforschung, dies liegt unter anderem in seinem Erschaffen eines traumhaft mysteriösen Japanbildes begründet. Er muss als Kosmopolit des Fin de Siècle angesehen werden. Am 16. Juli 2016 wurde das Koizumi Yakumo kinenkan 小泉八雲記念館 („Koizumi Yakumo-Gedenkmuseum“) in Matsue, Japan, feierlich wiedereröffnet, vgl. KYK <http://www.hearn-museum-matsue.jp>, 3. Dezember 2025.

dem Umriss eines Hundes auf schwarzem Hintergrund. Diese Umsetzung kann als Darstellung der Dunkelheit, wie sie bereits im dunkelblauen Papier des Frontispizes anklingt – gedeutet werden.

4.4.3 Mitlaufende Illustration

Die von Fusetsu aquarellierte Illustration (vgl. (160) Abbildung #4.4.3 [1]) scheint hingegen eine konkrete Szene darzustellen:

There's a bright red fire about halfway down the hillside opposite me. I don't know whether it was there before I noticed it or whether it suddenly bloomed while I was looking up trying to find the nettle-tree. But, anyway, I can see it now, shining red and very clearly through the walls of rain. As I watch it, thinking it perhaps a gas-lamp standing at the gate of some important house, the fire begins to sway. It sways gently, as in autumn's cool breeze the lanterns of the Hungry Dead move slightly to and fro. It can be no gas-lamp. While I stood there wondering what the fire could be, it began to waver downward, its redness filtering through the waves of rain and the wet darkness. At long last, just when I had decided that it could only be the flame in the hand-lamp of a traveller, suddenly it disappeared.⁶⁶²

Das weiße Licht ist ein wiederkehrendes Motiv. Es wird sowohl in vorangehenden als auch nachfolgenden Szenen, die als Grundlage für die Illustration dienen, beschrieben. Erstmals wird ein weißes Licht in der Ferne erwähnt, dessen Ursprung durch Distanzminimierung deutlich wird, als ein Kind zu Grabe getragen wird. Der Protagonist beschreibt die Beerdigungsprozession wie folgt:

The rain is falling desolately from the bottom of darkness. There seems small hope that the sky will quickly clear. Suddenly, several yards ahead of me, something white appears. I halt in the middle of the road and, as I stretch my neck to peer at this strange white thing, it floats relentlessly toward me [...]⁶⁶³

Die unheimliche Erscheinung verkehrt sich in die Lampe eines Polizisten. Grauer Mantel und Hut werden als stete Attribute der Erzählung schlussendlich auch in die Illustration überführt. Allerdings besitzt die Aquarellillustration, ausgenommen die Signatur am unteren rechten Rand, weder Inschrift noch Vermerk.

⁶⁶² Natsume 1905¹⁹⁷², 326f., übers. v. Itō/Wilson.

⁶⁶³ Natsume 1905¹⁹⁷², 325, übers. v. Itō/Wilson.

4.5 *Ichiya*『一夜』 („Eine Nacht“)⁶⁶⁴

「美しくし多くの人の、美しくし多くの夢を……」と髭ある人が二たび三たび微吟して、あとは思案の体である。灯に写る床柱にもたれたる直き脊の、此時少しく前にかぶんで、両手に抱く膝頭に陰しき山が出来る。佳句を得て佳句を續ぎ能はざるを恨みてか、黒くゆるやかに引ける眉の下より安からぬ眼の色が光る。

Natsume Sōseki, *Ichiya*, TSZ Band 2 2017, 131.

„Die zahlreichen schönen Träume, der zahlreichen schönen Menschen……“, rezitierte der Mann mit Bart leise zwei-, dreimal, sodann der Anschein von Nachdenklichkeit. [Soeben noch] aufrecht am vom Licht angestrahlten Pfosten der *tokonoma* sitzend, nun ein wenig nach vorn beugend, einen steilen Berg formend, die Knie mit beiden Armen umfassend. Unter den andächtig geschwungenen schwarzen Augenbrauen flackert die Farbe der rastlosen Augen, wohl mit Bedauern, kein Talent zu besitzen, den gelungenen Gedichtsvers als solchen weiterzuführen.

Sōsekis Kurzgeschichte *Ichiya* handelt von einer Frau und zwei Männern, die schicksalhaft zusammenkommen und Ansichten, Gedanken und Träume zu insbesondere Ästhetik und Kunst austauschen. Eine Diskussion um Bildwerdung zeigt Sōsekis humoristischen Umgang mit der Thematik:

„Should I become a painting, too?“ she asked. She firmly adjusted the neckband of her yukata; the pattern of the robe was not very clear, but it seemed to be a dense covering of arrowroot leaves on a white ground. As she did so, the sinews at the back of her neck stood out in bold relief as if carved from warm marble, winning the hearts of the men. „Don’t move! Don’t move! You’re a masterpiece just as you are“, said one of them. „If you move, you’ll destroy the picture“, warned the other. „To become a painting is hard work“, said the woman.⁶⁶⁵

Ichiya zeichnet sich durch eine lyrisch-traumähnliche Atmosphäre aus⁶⁶⁶ und verbindet Momente des *hininjō* 非人情, dies meint einen Standpunkt „ohne menschliches Gefühl“.⁶⁶⁷ Genauer ist dies eine Betrachtungsweise, die aus sich selbst heraus schöpft, ohne jegliche Wertung. „[E]s bezeichnet den künstlerischen Idealzustand, den der Held von Kusamakura anstrebt: einen Zustand freier Ästhetik, ohne Zusammenhang

⁶⁶⁴ Eine Übersetzung ins Englische von Alan Turney als *One Night* ist 1978 publiziert worden; eine deutsche oder französische Übersetzung liegt bislang nicht vor.

⁶⁶⁵ Mizuta Lippit 2001, 77; Miya Elise Mizuta Lippit übernimmt die Übersetzung von Alan Turney fast wörtlich, unterstreicht jedoch den Szenenbeginn und sein Ende, Frage und Aussage der Frau; hier übersetzt Turney hingegen: „Would I make a picture, too?“ und „It’s hard work beeing a picture“, Turney 1978, 196.

⁶⁶⁶ Vgl. zum Topos des Traums Hintereder-Emde 2017.

⁶⁶⁷ Walzock 1975, 37–40, vgl. ebenso SJ 2017, 756, hier werden der Standpunkt beziehungsweise die Sicht- und Erzählweise vereinfacht mit der Funktionsweise einer Kamera verglichen.

mit sittlich-moralischen Kategorien“,⁶⁶⁸ so formuliert es Karlheinz Walzock für den 1906 folgenden Roman. Damit nähern wir uns einem *l'art-pour-l'art*-Gedanken an. Itō Tōru führt weiter aus:

„Ninjō ist hier das praktische Ethos des Menschen in der realen Welt, das sich entwickelt, indem es im zeitlichen Verlauf den Unterschied zwischen Vor- und Nachteil, Gut und Böse entfaltet. Im Gegensatz dazu ist ‚hininjō‘ der ästhetische Standpunkt, der sich von dieser Art von Realität distanziert und eine betrachtende Haltung einnimmt. Sōseki hat den ‚bildhaften Roman‘ Das Graskissen-Buch mit der Absicht geschrieben, eine ästhetische Welt als kritischen Topos gegen die seit der Meiji-Restauration vorangetriebene Modernisierung zu schaffen.“⁶⁶⁹

Auch wenn diese Einordnungen primär Bezug auf *Kusamakura* nehmen, so ist die untersuchte Anthologie in dieser Hinsicht als Vorreiter zu begreifen und beinhaltet vor allem in *Ichiya* diesen Grundgedanken. Dem Vorwurf, dass sein Werk *Ichiya* unverständlich sei, erwidert Sōseki, dass das Stück gefühlt und nicht gedacht werden solle.⁶⁷⁰

4.5.1 Frontispiz

Das Frontispiz zu *Ichiya* (vgl. (161) Abbildung #4.5.1 [1]) zeigt eine ornamental symmetrische Verarbeitung von Motiven der Geschichte. Zentriert, leicht in die untere Bildhälfte gerückt, findet sich ein blühender Lotos in Gelb, Grün und Rosa; er geht nach außen in ein Spinnennetz über, das dann wiederum kreisförmig begrenzt wird. Ein weiterer runder gelber Kranz, von innen wie von außen durch eine umlaufende Linie gefasst, wächst aus vier verästelten Spinnen im Art Nouveau-Stil. Der Hintergrund ist rosafarben. In diesem Geäst versteckt, oben mittig, befindet sich der Titel als Teilornament. Das kreisrunde Gesamtmotiv ist dem Betrachter näher gerückt und damit links und rechts angeschnitten. Ein solcher Anschnitt spielt mit der Rezeptionsgeschichte japanischer Holzschnitte im Kontext des europäischen Japonismus und mit der Entdeckung einer solchen künstlerischen Praxis als bildkompositorisches Element. Den Hintergrund schmückt ein Muster aus symmetrisch angeordneten kleinen schwarzen Ameisen; es werden Anklänge an Tapeten- und Textildesigns des britischen *Arts and Crafts Movement* laut.

Es handelt sich vermutlich um eine Aufsicht. Wakabayashi-Oh argumentiert, dass der rosafarbene Ring, der den Lotos und das Spinnennetz umschließt, einen Vasenrand darstellt.⁶⁷¹ Dies würde bedeuten, dass Goyō eine perspektivische Aufsicht umsetzt, die bis auf den Anschnitt beziehungsweise die Überlagerung von einzelnen am Boden

⁶⁶⁸ Walzock 1975, 117f.

⁶⁶⁹ Itō Tōru zit. n. Müller 2014, 61, vgl. weiterführend ebenso Poch 2019²⁰²⁰.

⁶⁷⁰ Turney 1978, 287.

⁶⁷¹ Vgl. Wakabayashi-Oh 1996, 63; diese Ansicht teile ich.

krabbelnden Ameisenkörpern eine Räumlichkeit negiert. Es handelt sich hierbei um eine übliche Vorgehensweise bei Designentwürfen wie auch um eine Präsentationsform für ausgeführtes Design, wie sie in *The Studio* 32.136 1904⁶⁷² oder in den *Onchi zuroku* 温知図録 (um 1877–1880),⁶⁷³ Katalogen für neues und traditionelles Design für angewandte Kunst, zu finden ist. Dort sind Aufsichten von Tellern, Teekannen und anderen Objekten, wie auch Vasen publiziert. Exemplarisch sei ein in Ornamentik und Form aufwendiger Entwurf – Ansicht und Aufsicht – in Blau-Weiß von Kawamoto Hansuke VI 川本半助 (6代) (?–?) angeführt (vgl. (162) Abbildung #4.5.1 [2]), der 1881 mit leicht verändertem Muster Umsetzung findet.⁶⁷⁴ Es steht zu vermuten, dass Goyō während seines Studiums an der Kunstakademie Tōkyō mit solchen Entwürfen in Kontakt gekommen ist.

Auch Anleihen an symmetrische Mandala-Darstellungen oder chinesische Spiegel⁶⁷⁵ sind denkbar und könnten beim Betrachter aufgerufen worden sein. Die Wahrnehmung und der einsetzende reflektive Prozess lösen einen Mechanismus aus, der versucht, Sehgewohnheiten und Bildgedächtnis mit Neuem in Verbindung zu bringen. Diese Mehrdeutigkeit verdeutlicht die Transferleistung des Künstlers, der diese eher entwurfsorientierte Methode der Aufsicht für eine bereits als Objekt genutzte Vase mit Lotos umsetzt. Folglich werden etablierte Sehstrukturen aufgebrochen und zugleich die komplexen zeithistorischen Umstände verarbeitet, die eine immense Verfügbarkeit von neuen Motiven und deren Zirkulation zeitigen. Ähnlich wie in Sōsekis Text wird ein hybrider Ausdruck erzeugt, dem mehrschichtige interkulturelle Lagen inhärent sind und der mit dem verfügbaren Wissen – unter anderem auch dem des Betrachters – spielt.

672 *The Studio* 32.136 1904, 134, UBH <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studio1904b/0156>, 3. Dezember 2025. In dieser Ausgabe ist auch die Studie von George Frederick Watts (1817–1904) publiziert, die Sōseki für zwei eigene Postkartenentwürfe als Design verwendet, vgl. Kapitel 2.1.1.3 dieser Arbeit.

673 Vgl. für die Gegenüberstellung Hirai/Daichirō 2018, 113 und 250 für die Objektangaben sowie den Ausstellungskatalog im Allgemeinen für zusätzliche Beispiele dieser Art. Der als Entwerfer genannte Kawamoto Hansuke VI und der als ausführender Künstler bezeichnete Kawamoto Masukichi 川本樹吉 (1831–1907) sind den Werksangaben zufolge wohl identisch, auch wenn beide Zuschreibungen in Katalogeinträgen häufig getrennt aufgeführt werden; vgl. zum Produktdesign und zur dahinterstehenden Politik der Meiji-Zeit weiterführend Yokomizo 1999.

674 Vgl. für eine weitere Illustration in Bezug auf Goyōs Umsetzung in Aufsicht TNM (Inv.-Nr.: Coo42126 aus QA-4050) <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/Coo42126>; für weitere Bände des Katalogs TNM <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/search?q=温知図録> sowie zur Übersicht BIO <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/474381>, jeweils 3. Dezember 2025.

675 (Bronze-)Spiegel haben eine lange Tradition in China, doch insbesondere in der Tang- (618–907) und der Song-Dynastie (960–1279) durchlaufen sie eine Hochphase, die dazu führt, dass ihre Formgebung, das Design und die Motivik vielfältiger werden. Grundsätzlich besitzen Spiegel eine polierte Vorderseite und eine dekorierte Rückseite mit einem Knopf in der Mitte, runde Formen sind vorherrschend. Neben von Stoffmustern inspirierten Designs wurden auch figürliche Darstellungen umgesetzt. Inschriften sowie Einlagen von Materialien wie Gold oder Lack zeigen die notwendige künstlerische Fertigkeit bei der Umsetzung. Gebrauch fanden die Spiegel unter anderem als Grabbeigabe, ebenso brachte man sie mit Magie und Kosmologie in Verbindung, gleichermaßen waren sie jedoch auch Teil einer aufkommenden Konsumkultur und wurden im Alltag genutzt, vgl. Harrison-Hall 2017, 96–99 und 136f.

Inhaltliche Referenzen ergeben sich durch zwei Textpassagen. Eine erste Szene beschreibt, wie das Abseilen einer Spinne über einer Vase in der *tokonoma* 床の間 („Schmucknische“) die Situation und das Gespräch unterbricht und Anlass für zwei Gedichte gibt, die sowohl die Spinne als auch den Lotos mit seinen Blättern in der Vase aufnehmen und verarbeiten. In einer zweiten Szene wird erneut eine Unterhaltung gestört, diesmal aber von zwei Ameisen. Pedro Thiago Ramos Bassoe beschreibt dies bereits im Jahr 2017 beziehungsweise erst 2019 veröffentlicht: „Goyō's frontispiece draws on two brief occurrences in the work – one of a spider descending onto a lotus blossom and another of two ants who meet in their search of food – and weaves them into an abstract Art Nouveau design.“⁶⁷⁶ Lassen wir an dieser Stelle den Text noch einmal selbst zu Wort kommen und schauen auf die erste Szene:

„Oh!“ cried the woman as her hand touched the lid. „A spider!“ Her long sleeve swung sideways. Both men looked toward the *tokonoma*, where they could see a white earthenware vase, glazed with feldspar, next to the incense burner. The vase contained a lotus bud and two furled leaves, a testimony to the human kindness of the person who had put on a straw cape and gone out to cut them in yesterday's rain. About four or five inches above the leaves hung a spider. It was suspended from the ceiling by a long silver thread and looked the very picture of elegance.

„Onto a lotus leaf
Descends a spider,
And I burn incense“,
chanted the woman. She then picked up a handful of incense sticks and threw them into the back of the censer. Then the bearded man recited:
„A spider hangs
And swings nor left nor right;
Smoke swirls
And writes on bamboo beams.“

⁶⁷⁶ Bassoe 2017/2019, 167; zur Korrektur wird die weiterführende Beschreibung der Illustrationen angeführt: „The frontispiece features a pink lotus blossom connected by wavy lines to an outer circle composed of stylized yellow spiders and interlacing webs. Outside of the circle is a green background printed with a repeating pattern of red ants. Hiding in the upper left part of the outer circle is the title of the story (*Ichiya*), barely distinguishable from the spiders' webs from which it emerges.“ Dabei ist festzuhalten, dass die Beschreibung als „red ants“, sofern auf die Farbe bezogen, nach Konsolidierung einer Ausgabe von 1907 (dritte Druckauflage) nicht bestätigt werden kann. Die Ameisen sind in Schwarz ausgeführt. Ebenso ist die Beschreibung als „yellow spiders and interlacing webs“ inkorrekt. Hierbei handelt es sich um eine grafisch auslaufende Darstellung der Spinnenbeine. Das Netz findet sich nur im Kreisinneren.

He looked at the spider but made no attempt to sweep it away. Save for a slight wavering each time a puff of wind caught it, the spider, too, remained still. 'It looks as though the spider has come to hear about your dreams, too', said the round-faced man, laughing. 'That's right. I was going to talk about bringing pictures to life in dreams, wasn't I? Let the spider listen as well if it likes'; said the Beard.⁶⁷⁷

Die Spinne wird sodann stiller und fast unbewegter Zuhörer. Sōseki verwebt in dieser Szene zwei Fäden miteinander: eine bildnerisch-visualisierende Sprache und Gedichte. Er generiert eine feste Bindung zwischen Sprache und Bildlichkeit, die den Leser braucht, um dieses Band zu stärken. Eine fast alltägliche und leicht vorstellbare Situation wird so ästhetisch aufgeladen.

Das Gespräch wird weitergeführt, doch bald folgt abermals eine tierische Unterbrechung: Dieses Mal durch zwei Ameisen, die nach Nahrung suchen. Die Szene ist ebenfalls ausnehmend bildstark gestaltet:

At that moment two ants crawled onto the scene from somewhere or other. One climbed up onto the woman's lap. It was probably bewildered. It had reached as far as it could go and not only had it failed to find any prize but it had also lost its way down. Unperturbed, the woman lightly brushed off the black crawly thing with her white fingers. As it fell to the ground it chanced to meet the other ant on the border of a tatami mat. The border was of white twill with a black pattern. For a moment the ants stood head to head as if murmuring to each other, and then they moved off together, this time not toward the woman but in the direction of an Old Imari cake dish. Here they parted company, one going left and the other right. Three pairs of eyes happened to come to rest on the ants. At last the man without a beard said, 'There is an eight-mat room. There are three guests sitting there. One of them is a woman. An ant crawls up onto her knee. The hand of the beautiful woman onto whom the ant has crawled ...' 'Is white. The ant is black', supplied the Beard.⁶⁷⁸

Die illustrative Ausgestaltung Goyōs nimmt die vorgestellten Textpassagen auf, um eine Truppe marschierender Ameisen als symmetrisches, tapetenähnliches Muster umzusetzen – ganz so, als ob die Ameisen, wie im Text vermutet, kommunizierten und sich systematisch organisiert aufgestellt hätten. Die Szene wird zum Hintergrundmuster der Illustration, die wiederum durch eine Ornamentalisierung der eingangs erwähnten Textstelle überlagert wird.

677 Natsume 1905¹⁹⁷⁸, 292f., übers. v. Turney.

678 Natsume 1905¹⁹⁷⁸, 294, übers. v. Turney.

4.5.2 Halbtitel

Der Halbtitel (vgl. (163) Abbildung #4.5.2 [1]) hingegen ist weniger eine symbolisch ästhetische Verarbeitung von vorkommenden Motiven, sondern vielmehr eine kleine, aber konkrete Visualisierung⁶⁷⁹ der folgenden Szene: „As all three stopped talking, a bird inserted a sharp ‚Cuckoo!‘ into the ensuing lull and, skimming over the tops of the cypress trees, flew off [...]. ‚Cuckoo!‘ ‚That was a cuckoo calling, wasn’t it?‘ [...] The black rain slanted down under the eaves“⁶⁸⁰. Die übliche viereckige Komposition der Halbtitel ist hier dreigeteilt. Im oberen kleinsten Viereck sieht man den Umriss des Vogels im Flug vor den schwarzen Strichen, die den Regen symbolisieren. Die Mitte beinhaltet vor freiem Hintergrund den schwarz gedruckten Titel in Kanji als 「一夜」, der untere Teil führt den fallenden Regen fort, um sodann in die Äste und Blätter der Zypresse zu münden.

4.5.3 Mitlaufende Illustration

Fusetsu setzt seine Illustration (vgl. (164) Abbildung #4.5.3 [1]) im Gegensatz zu Goyō gegenständlich um – keine motivische, sondern eine figürliche Abstraktion. Die bereits im Frontispiz zitierte Spinnenszene aufgreifend, platziert Fusetsu die drei Protagonisten auf einer *engawa* 縁側 („Veranda“) zwischen Innen- und Außenbereich. Die weibliche Figur beschäftigt sich gerade mit einem *kōro* 香炉 („Räuchergefäß“), während die vordere männliche Figur sitzend an einen Pfosten gelehnt ist. Im Hintergrund ist schemenhaft eine Gaslampe zu erkennen. Die Tätigkeit des Verbrennens für Rauch- und Duftentwicklung hat in Japan eine lange und vielschichtige Tradition und bildet ein Hauptmotiv in Sōseki’s Geschichte.⁶⁸¹ Pedro Thiago Ramos Bassoe wertet die konkrete Szenendarstellung als Resultat der abstrakten Stofflichkeit der Erzählung:

Fusetsu’s illustration for ‚One Night‘ [...] is strikingly mundane considering the abstract nature of the story. It is a watercolor lithograph depicting three characters seated around mosquito repellent incense as they engage in conversation. In the text, Sōseki offers a multitude of abstract images that would have proved challenging to illustrate, such as one of a beautiful woman whose face no one can remember but whose likeness appears on

⁶⁷⁹ Dies steht entgegen Sadoya Shigenobus Annahme, dass das Motiv gewiss keine direkte Verbindung zum Stück habe, vgl. Sadoya 1982, 121: „Goyō no vinetto wa matsu no ki no ue wo tobu tori de ari, muron sakuhin to wa chokusetsu kankei ga nai 五葉のヴィネットは松の木の上を飛ぶ鳥であり、むろん作品とは直接関係がない (Goyōs Vignette zeigt einen über einem Kiefernbaum fliegenden Vogel, dies hat zweifellos keine direkte Verbindung zum Werk)“.

⁶⁸⁰ Natsume 1905¹⁹⁷⁸, 290f., übers. v. Turney.

⁶⁸¹ Vgl. einführend Bincsik 2009 und Vogel 2019.

‚The 232nd of 235 paintings in 120 halls.‘ He also repeats the phrase ‚Try as you might, you cannot draw it‘, which in the context of the illustrated book seems almost like a challenge to the artists.⁶⁸²

Wenngleich er nach einer künstlerischen Herausforderung fragt, räumt Bassoe ein, dass sich die abstrakten Momente der Erzählung der visuellen Umsetzung entziehen. Dennoch erklärt das Zitat die Motivwahl nur in Teilen, denn der Illustration scheint bei näherer Betrachtung auch eine abstrakte Komponente innezuwohnen. Die Personen sind stark reduziert und entindividualisiert dargestellt – tatsächlich genauso wie in allen die Anthologie begleitenden und in Aquarell ausgeführten Illustrationen für die japanischen Kurzgeschichten (*Koto no sorane*, *Ichiya* und *Shumi no iden*). Sie stehen im Kontrast zu den vier weiteren Erzählungen im Sammelband und untermauern die These, dass Fusetsu zur Illustration für europäisch und japanisch inspirierte Stoffe verschiedene Umgangsweisen gewählt hat. Zwar werden für alle Aquarelle Orte inhaltlicher Handlung herangezogen, doch die japanisch verankerten Erzählungen verwehren eine Verbildlichung konkreter Personen, zudem negieren sie das Vorhandensein einer Vorlage, zumindest gibt Fusetsu hier im Gegensatz zu den anderen vier Kurzgeschichten keine Inschrift an. Darüber hinaus werden unterschiedliche Kompositionsweisen gewählt. Der ausschnittshafte Charakter wird durch überzeichnete Proportionen verstärkt und Dynamik wird durch eine verzerrte Perspektive sowie architektonische Elemente erzeugt.⁶⁸³ Sadoya Shigenobu wertet dies als *nihonteki haishumi* 日本的俳趣味 („japanische Stimmung einer Haiku-Dichtung“) – gleichzeitig aber mit Nähe zum französischen Impressionismus.⁶⁸⁴

682 Bassoe 2017/2019, 167.

683 Stilelemente japanischer Kunst, die als klassisch kanonisch für *yamato-e* やまと絵 („japanische Malerei und Malerei im japanischen Stil“) definiert werden können, finden sich bereits im ältesten erhaltenen *Genji monogatari emaki* 源氏物語絵巻 („Bildrolle der Geschichte vom Prinzen Genji“) aus der Heian-Zeit 平安時代 (794–1185). Das Werk ist fragmentarisch, der Großteil befindet sich im Gotō bijutsukan 五島美術館 („Gotō-Kunstmuseum“) und im Tokugawa bijutsukan 徳川美術館 („Tokugawa-Kunstmuseum“) vgl. GBK <https://www.gotoh-museum.or.jp/collection/genji/> und TBSK <https://www.tokugawa-art-museum.jp/search-collections?s=源氏物語絵巻>, jeweils 3. Dezember 2025. Darunter fallen beispielsweise die Technik der höfischen polychromen Malerei mit Farbgebung von Tusche-(Vor-)Zeichnungen (*tsukuri-e* 作り絵), die gleichzeitige Darstellung von Innen- und Außenraum, eine multifokale Perspektive, die stereotype Darstellung der Gesichter (*hikime kagihana* 引目鉤鼻), die Komposition von Text und Bild auf Papier mit künstlerischer Qualität und die Erzeugung von Emotion und Darstellung der psychischen Verfasstheit durch architektonische Elemente und das Weglassen beziehungsweise Öffnen des Dachs (*fukinuki yatai* 吹抜屋台), vgl. insbesondere zur Innenraumkonstruktion Watanabe 1998.

684 Vgl. Sadoya 1982, 121f.

4.6 *Kairokō* 『薙露行』 („Das Klagelied“)⁶⁸⁵

— 夢

百、三百、簇がる騎士は数をつくして北の方なる試合へと急げば、石に古りたるカメロツトの館には、只王妃ギニギアの長く牽く衣の裾の響のみ残る。薄紅の一枚をむざと許りに肩より投げ懸けて、白き二の腕さへ明らさなるに、裳のみは軽く捌く珠の履をつゝみて、猶余りあるを後ろざまに石階の二級に垂れて登る。

Natsume Sōseki, *Kairokō*, TSZ Band 2 2017, 146.

1. Der Traum

Wenn hundert, zweihundert sich scharende Ritter in ihrer Zahl zum im Norden liegenden Turnier eilen, ist es bloß der Widerhall des unteren Saums der langen Gewänder der Königin Ginover, der hinter den alten Gemäuern Camelots zurückbleibt. Eine schwach rote Seidenschicht gleitet unschuldig von der Schulter, dabei wird der weiße Oberarm enthüllt; nur leicht absetzend fällt der Saum über die juwelenbesetzten Pantoffeln, etwas mehr schleifte hinter ihr beim Hinaufsteigen der Steintreppen in den zweiten Stock.

Die Novelle ist in fünf Teile mit einer kleinen Vorrede gegliedert, dabei bietet Letztere eine Verortung Sōsekis sowie einen Einblick in seine Intention.⁶⁸⁶ Er nennt zwei literarische Bezugsquellen: (1) Thomas Malorys *Le Morte Darthur* und (2) Alfred Tennysons Gedichte, die sich in der Sōseki-Bibliothek finden.⁶⁸⁷ Der Text unterteilt sich wie folgt: Vorrede Sōsekis, Kapitel: 1 *Yume* 夢 („Traum“), 2 *Kagami* 鏡 („Spiegel“), 3 *Sode* 袖 („Ärmel“), 4 *Tsumi* 罪 („Sünde“) sowie 5 *Fune* 舟 („Boot“). Der Kapiteileinteilung entsprechend finden Ortswechsel statt: von Camelot nach Shalott, dann nach Astolat, zurück nach Camelot und Astolat-(Shalott)-Camelot. Gleiches gilt auch für veränderte Personenkonstellationen: Die wichtigsten Personen sind in Kapitel 1: aktiv (auftretend, handelnd) – Ginover und Lancelot, passiv (Nennung) – König Artus und die Ritter der Tafelrunde; in Kapitel 2: aktiv – Lady von Shalott und Lancelot, passiv – Merlin; in Kapitel 3: aktiv – Lancelot, Elaine von Astolat, ihr Vater (und ihre beiden Brüder Tirre und Lavaine), passiv – König Artus, Ginover und Merlin; in Kapitel 4: aktiv – Ginover, König Artus, die Ritter der Tafelrunde, namentlich Mordred und Agravain, passiv –

⁶⁸⁵ Eine Übersetzung ins Englische von Takamiya Toshiyuki und Andrew Armour mit dem Titel *Kairo-kō: A Dirge* ist 1982 veröffentlicht worden; eine deutsche oder französische Übertragung liegt bisher nicht vor.

⁶⁸⁶ Vgl. Kapitel 2.1.1.2 dieser Arbeit, dort wird die Einführung als Beispiel für einen vergleichenden Referenzversuch zum besseren Verständnis angeführt; *Kairokō* besitzt laut Higaya zwei Alleinstellungsmerkmale im Œuvre Sōsekis, zum einen ist es die erste und einzige japanische Adaption des Artusstoffes, und zum anderen besitzt es einen antiquierten, ornamentalen sowie poetischen Stil, „not unlike Swinburne’s poetic language“, Higaya 1993, 381.

⁶⁸⁷ Vgl. TODA/SB (Signatur: 漱/367) <https://touda.tohoku.ac.jp/collection/database/library/public/10030010000390> und (Signatur: 漱/572) <https://touda.tohoku.ac.jp/collection/database/library/public/10030010000595>, jeweils 3. Dezember 2025; zu Malorys Werk finden sich drei weitere korrespondierende Publikationen im Nachlass, vgl. auch TSZ Band 27 2020, 47; zu Tennyson liegen 19 Archivalien im Nachlass Sōsekis vor, darunter sechs Werke beziehungsweise Werkausgaben und Publikationen zum Œuvre des Dichters sowie Notizen Sōsekis, vgl. auch TSZ Band 27 2020, 64–65.

Lancelot und Elaine (nicht namentlich); in Kapitel 5: aktiv – Elaine, ihr Vater und ihre Brüder (namentlich nur Lavaine), ein Einsiedler, ein Fährmann, König Artus, Ginover, die Ritter der Tafelrunde und der gesamte Hofstaat, passiv – Turnierteilnehmer, Lancelot und die Lady von Shalott.

Bereits der Titel evoziert eine Beschäftigung mit Vergangenen, zunächst wird jedoch nicht mit dem europäischen Mittelalter, sondern mit chinesischen Klassikern assoziiert:

„Kairo“ bezeichnet einen allegorischen Ausdruck, bei dem das menschliche Leben vergänglich wie der Tautropfen auf einem Lauchblatt [chin. Schnittlauch, *Allium tuberosum*] ist. Im alten China wurde er als Betitelung eines Grablieds [Klagelied/-gedicht] gebraucht. Zudem war „Kairokō“ der Name älterer Volkslieder/-gedichte (entstandene Volkslieder/-gedichte ab der Han-Zeit, besonders nämlich eine Form der chinesischen Gedichte). Das Ende des romantischen Stücks [*Kairokō*], das Material der König-Artus-Legende versammelt, wird durch den Titel angedeutet.⁶⁸⁸

Der Titel des Textes – *Kairokō* 薤露行 („Klagelied“) – ist mehrschichtig. Sōseki bedient sich sowohl dem Inhalt als auch der verwendeten Sprache entsprechend bewusst eines antiquierten Titels – dies ist zweifelsohne ein Kontrast, auch im Vergleich zu den anderen in der Sammlung enthaltenen Kurzgeschichten. Anklänge an eine chinesische Tradition finden sich in den Schriftzügen der Illustrationen zum Sammelband (Titelseite, Inhaltsverzeichnis und Impressum) sowie in der farblichen Umsetzung mit Schwarz und Rot.

Es sei an dieser Stelle die Handlung kurz zusammengefasst: In Kapitel 1, *Yume*, wird die Königin Ginover vorgestellt, die auf den Ritter Lancelot trifft. Schnell wird deutlich, dass beide eine Liebesaffäre führen oder zumindest das gegenseitige Verlangen nach ebendieser haben. In diesem Zusammenhang erzählt Ginover von einem vorangegangenen Traum, der durch das Motiv der Schlange von Sünde und Liebe getragen ist – einer goldenen Schlange, die sich eng um die Protagonisten windet und am Ende vergeht und stirbt. Im Anschluss daran bricht Lancelot zu einem Turnier im Norden auf.

In Kapitel 2, *Kagami*, wird die Lady von Shalott eingeführt, die in einem Turm fest sitzt und die Welt nur durch ihren Spiegel – ein Werk Merlins – in Reflektion betrachten kann. In einer Welt der Illusion und der Schatten lebend, scheint sie nicht von dieser Welt zu sein.⁶⁸⁹ Als Lancelot auf dem Weg zum Turnier in ihrem Spiegel erscheint, überfällt die Lady eine Art Liebeswahn, woraufhin sie schließlich, nachdem sich ihre

688 „„Kairo“ to wa nira no ha no ue ni oku tsuyu no yō ni, jinsei no hakanai koto wo tatoeta kotoba. Furuku chūgoku de wa banka no dai toshite mochi irareta. Soshite „Kairokō“ to wa kogakufu (kandai ni hajimaru gafu, tsumari kanshi no ittai) no na de aru. Āsā ō densetsu ni shuzai shita roman teki na sakuhin no ketsumatsu ha, daimei ni yotte anji sareru 「薤露」とはにらの葉の上に置く露のように、人生の儚いことを譬えた言葉。古く中国では挽歌の題として用いられた。そして「薤露行」とは古楽府(漢代に始まる楽府、つまり漢詩の一体)の名でもある。アーサー王伝説に取材した浪漫的な作品の結末は、題名によって暗示される“, Tōkyō geijutsu daigaku daigaku bijutsukan/Tōkyō shinbun 2013, 52.

689 Vgl. zu Parallelen mit Williams Schild in *Maboroshi no tate* auch Kapitel 4,3 dieser Arbeit.

Augen im Spiegel getroffen haben, aus dem Fenster – und damit direkt in die reale Welt – blickt. Als Folge zerbricht der Spiegel, und die Lady von Shalott ist dem Tod geweiht. Mit letzter Kraft stößt sie einen Fluch gegenüber Lancelot aus.

Es folgt Kapitel 3, *Sode*. Lancelot verliert seinen Weg und findet nächtliche Unterkunft auf der Burg Astolat. Elaine, die Tochter des Burgherrn, wird – nebst ihren beiden Brüdern Tirre und Lavaine – vorgestellt. Sie verliebt sich ebenfalls in Lancelot, wobei im Verlauf die Prophezeiung Merlins bekannt wird, nach der Königin Ginover einen anderen neben ihrem Gemahl König Artus lieben werde. Lancelot erinnert sich an den Traum Ginovers. Als Geschenk erhält er von Elaine ihren karmesinroten Ärmel und gibt ihr im Gegenzug seinen Schild.

Kapitel 4, *Tsumi*, wendet sich König Artus und seiner Gattin zu. Das Turnier ist vorbei, alle Ritter außer Lancelot sind zurück in Camelot. Die Geschichte über den roten Ärmel und dessen schöne Besitzerin verbreitet sich, Ginover wird eifersüchtig, und die Situation gipfelt in ihrer Anklage, sich der Sünde mit Lancelot schuldig gemacht zu haben. Genau in diesem Moment öffnen sich die Wassertore – und das Kapitel endet.

Fune, das fünfte und finale Kapitel, macht zuerst einen erzählerischen Zeitsprung und beschreibt durch einen Bericht von Lavaine in Astolat das Turnier und den zunächst siegreichen, aber alsbald verwundeten Lancelot. Dieser reitet verletzt in Richtung Shalott, wird geschwächt von Lavaine aufgefunden, in die Klausel eines Einsiedlers gebracht und gepflegt. Lancelot spricht im Delirium von Sünde, von der Königin sowie von Shalott. Nach dem dritten Tag ist Lancelot verschwunden. Als Elaine dies hört, schwindet ihr Lebensmut, und sie stirbt aus Liebe zu Lancelot an gebrochenem Herzen. Ihr Wunsch, in einem Boot treibend nach Camelot geschickt zu werden, wird erfüllt. Dabei passiert der Fährmann mit Elaines Leichnam Shalott. Als sie Camelot erreichen, ist der gesamte Hof versammelt, allen voran der König und die Königin. Ginover liest den beiliegenden Brief, küsst ihre Stirn und vergießt eine heiße Träne. Die Ritter blicken einander an, und die Erzählung endet.

Wie von Sōseki selbst erwähnt, greift er an dieser Stelle auf Malorys *Le Morte Darthur* und Tennysons *Idylls* zurück. In einer Notiz mit dem Titel *Imitation* schreibt er über die Charakteristika von *Le Morte Darthur*:

- (1) no attempt to delineate characters[...] either good or bad, possessed of one or more particular qualities
- (2) females, no distinct attributes except beauty and a capacity to love
- (3) incidents depend upon chance. no plot⁶⁹⁰

690 TSZ Band 21 2018, 137 [II–15 *Imitation*].

Abgesehen vom ersten Punkt stützt sich Sōseki vor allem auf die Zuschreibung weiblicher Schönheit sowie auf das Vermögen, zu lieben oder nicht zu lieben. Frauenfiguren, denen im Kontext der Dekadenz Sinnlichkeit zugeschrieben wird und die zugleich ein Potenzial für Rachemomente in sich tragen, sind besonders charakteristisch für das Fin de Siècle. Diese Merkmale treten sowohl in *Kairokō* als auch in *Maboroshi no tate* hervor. Jenseits dessen können adaptierte Textpassagen und weitere Bezugsquellen identifiziert werden. Zunächst scheint ein Fokus auf Malorys *Le Morte Darthur* Buch XVIII bis XX und auf Tennysons Gedicht *Lancelot and Elaine* aus den *Idylls* zu liegen.⁶⁹¹ Von Sōseki ungenannt bleibt Tennysons *The Lady of Shalott*, das im Besonderen das zweite Kapitel, *Kagami*, prägt. In dieser Textpassage scheint auch eine Bezugnahme auf Edmund Spensers (um 1552–1599) *Faerie Queene* (erstmal veröffentlicht um 1600) und auf Merlins Spiegel vorzuliegen.⁶⁹² Die Sünde des Ehebruchs, die symbolische Motivik von Blumen, Feuer, einer goldenen Schlange sowie die durchdringende Dekadenz des eröffnenden ersten Kapitels, *Yume*,⁶⁹³ werden überzeugend auf Algernon Charles Swinburne (1837–1909), genauer auf *Laus Veneris* aus *Poems and Ballads I* (1866), zurückgeführt,⁶⁹⁴ und können wie folgt zusammengefasst werden:

Thus we may conclude that Sōseki assimilated the basic themes, as well as the picturesque images and phrases, of ‚Laus Veneris‘ into his own writing. [...] In consequence, the atmosphere of decadence and perversion in Swinburne’s poetry was compressed into a tint of fin de siècle, setting off the predominant tone of ‚grace and beauty‘ in which Sōseki emulated Tennyson.⁶⁹⁵

Im Hinblick auf den Charakter der Elaine sind konkret die *Lucy*-Gedichte William Wordsworths (1770–1850) zu nennen.⁶⁹⁶ In den Darstellungen der Elaine von Astolat und der Lady von Shalott manifestieren sich auch Einflüsse der Präraffaeliten sowie

⁶⁹¹ Momma 2009, 142, vgl. für eine detailliertere Aufschlüsselung Armour/Takamiya 1982, 96, Fußnote 11.

⁶⁹² Vgl. Armour/Takamiya 1982, 97f., diese erwähnen Buch III, Canto II, xvii–xviii, jedoch müssen die folgenden Verse auch miteinbezogen werden.

⁶⁹³ Diese Bilder evozierende Sprache, verbunden mit der Motivik einer Schlange, die sich um den Körper windet, und die dabei entstehende Erotik erinnern an Darstellungen wie Franz von Stucks (1863–1928) *Die Sünde* (1893), vgl. BSS (Inv.-Nr.: 7925) <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/apG9DDvLZn>, oder Stucks *Das Laster* (o. J.), das unter anderem in *Ver sacrum* 1902.5, 152 publiziert wurde, vgl. UBH <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vs1902/0175>, jeweils 3. Dezember 2025. Die Bilder liegen im Spannungsverhältnis von Reiz, Erotik und Gefahr und bedienen somit charakteristischer Momente des Fin de Siècle. Das Aufbehalten gegen Sitten und öffentliche Moral ist ebenso Teil davon, sodass kritische Stimmen nicht ausbleiben. Inwieweit Parallelen zum japanischen Aktbilddiskurses gezogen werden können, bleibt weiteren Untersuchungen offen. Zugleich lässt sich Stucks Werk *Damenbildnis à la japonaise* (1899) wie auch seine um 1900 fotografisch dokumentierte Ateliereinrichtung in die Nähe des Japonismus der Jahrhundertwende einordnen. Dabei werden wechselseitige Motivzirkulationen sichtbar. Vgl. zum Künstleratelier Fußnote 406 dieser Arbeit.

⁶⁹⁴ Vgl. Higaya 1993.

⁶⁹⁵ Higaya 1993, 384.

⁶⁹⁶ Vgl. Momma 2009, 142 und Armour/Takamiya 1982, 98.

des Fin de Siècle.⁶⁹⁷ Hier tritt ein ästhetisches Konzept des Weiblichen zutage, das eine enorme bildnerische Umsetzung erfahren hat.⁶⁹⁸ Furuta Ryō argumentiert aus einer Szene *Kairokōs* heraus, dass etwas Neues mit der Atmosphäre des Fin de Siècle geschaffen worden sei, nämlich ein Genre, das Malerei und Literatur übergreifend oder von wechselseitig bewegender Qualität sei.⁶⁹⁹

Das Motiv des Klagelieds, das den tragischen Tod in Anbetracht der Vergänglichkeit des Lebens beweint, versinnbildlicht das Schicksal der Elaine von Astolat. Der Artus-Forscher Alan Lupack führt hierzu aus: „This last image of the dirge suggests that one tragedy has, temporarily, averted another and places the tragic death of the maiden in the larger context of the Arthurian story“.⁷⁰⁰ Daraus entsteht ein verbindendes Element zwischen Klagelied und Tod. Bereits Etō Jun hatte 1975 in diese Richtung argumentiert,⁷⁰¹ die Literaturwissenschaftlerin und Mediävistin Hamaguchi Keiko 濱口恵子 führte in ihrer Publikation aus dem Jahr 2008 aus:

Eto notes that ancient China and medieval England echo each other through the medium of the world of death in ‚Kairoko‘. West and East, first, seem in conflict, but they are finally mingled together in the novel. Soseki was successful in rewriting Arthurian legends in Eastern style and perspective.⁷⁰²

Beide betonen das Zusammenspiel von vermeintlich räumlich oder zeitlich getrennten Positionen: Vergangenheit und Gegenwart, Osten und Westen, alles ist in Bewegung und wird durch Sōsekis Erzählung zusammengeführt. Diese vereinende Perspektive hinsichtlich Motivik und Charakterkonstellation bildet auch die Grundlage für die Illustrationen. Die zusammenfließenden Dichotomien knüpfen an identitätsstiftende Momente im Diskurs der Moderne an.⁷⁰³ Bei *Kairokō* scheint Sōseki eine unabhängige, kulturell fluktuierende und transregionale Gegenposition zu schaffen, deren Anliegen es ist, eine ästhetische Gesamtidee des Autors umzusetzen.⁷⁰⁴

Wie von den Übersetzern ins Englische aus dem Jahr 1982 angemerkt, treten im Verlauf der Erzählung jedoch logische Unstimmigkeiten auf: zum einen bei den Farbbeschreibungen von Lancelots Pferd und Elaines Haar sowie zum anderen in der zeitlichen Folge der Öffnung der Wassertore in Kapitel 4 beziehungsweise 5.⁷⁰⁵ Eine beiläufige, jedoch erwähnenswerte allegorische Referenz stellt Shakespeares *König Lear* (um 1606) dar. Dieser Verweis zeugt exemplarisch von Sōsekis Belesenheit wie auch von seiner Kenntnis

697 Vgl. weiterführend zur Transmission von Astolat und Shalott die Grafiken in Armour/Takamiya 1982, 99–101. und Takamiya 1996, 140.

698 Vgl. weiterführend Zettel 2011.

699 Vgl. Furuta 2014, 38.

700 Lupack 2005²⁰⁰⁷, 157.

701 Vgl. Etō 1975¹⁹⁹¹.

702 Hamaguchi 2008, 85, beziehnehmend auf Etō 1975¹⁹⁹¹, 24–41.

703 Vgl. weiterführend Schulz 2016, beziehnehmend auf Tanaka 1993, 3.

704 Vgl. ebenso Kapitel 2.1.2 und 2.1.3 dieser Arbeit zu zirkulierenden Motiven und dem Topos der Vergangenheit.

705 Vgl. Armour/Takamiya 1982, 94f., Fußnote 8.

von aktuellem künstlerischen Schaffen.⁷⁰⁶ Hieran wird deutlich, dass nicht nur die literarisch-textuellen Referenzen von Bedeutung sind, sondern auch die bildnerisch-visuellen.

4.6.1 Frontispiz

Das Frontispiz (vgl. (165) Abbildung #4.6.1 [1]) zeigt eine dreigeteilte rechteckige Bildkomposition. Oben, getrennt durch eine einfache Linie ist der Titel – traditionell von rechts nach links – auf dunkelgoldenem Hintergrund wiedergegeben. Der darunter stehende Bildteil wird mittig durch eine ebenso einfache Linie getrennt. Auf der linken Seite findet sich eine Raumkonstruktion mit gekacheltem Boden, stark ornamentiertem Fenster und Rückwand. Darin erkennt man eine den Bildraum bestimmende weibliche Figur in Ganzkörperansicht, welche die rechte Hand zur Brust führt und die linke auf die Fensterbank stützt. Sie trägt ein weißes, in Falten gelegtes Gewand, das die nackten Füße leicht entblößt. An den Ärmeln kommt ein grüner Unterstoff zum Vorschein, dessen Farbe um ihre Körpermitte herum in Gestalt eines Faltenwurfs wieder aufgegriffen wird. Der Schmuck ist reduziert: ein Gürtel, zwei Armreife, eine Kette sowie Haarkrone. Die ihren Kopf leicht seitlich geneigt habende und den Blick senkende, mit braunem wallenden Haar ausgearbeitete Frauenfigur wird im Vordergrund von zwei weißen Lilien flankiert und im Hintergrund von einer Mariendarstellung umrahmt. Rechts findet sich eine angeschnittene Ritterfigur zu Pferd. Ihr Ross sowie ihre Rüstung sind primär blau-grau ausgearbeitet, kontrastiert mit einem roten Rock sowie auch mit einem um die Brust getragenen, nach hinten wehenden Stoff. Der rote Farbton wie auch das komplementäre Grün des Rossgeschirrs finden sich in beiden Bildteilen wieder. Ritter und Frauenfigur stehen in farbllichem Kontrast zueinander. Ersterer hält in der rechten Hand eine Art spitzen Degen, wohingegen die linke nicht zu sehen ist. Der Blick ist entschlossen nach rechts aus dem Bild heraus gewandt. Eine siegelhafte Künstlerunterschrift befindet sich auf Höhe des Ritterhalses zur Bildmitte hin.

Momma Harukos Beschreibung der Gesichter ist zutreffend: „[They] look sufficiently ‚Western‘. [...] And yet, these characters exhibit subtly Asian facial features such as the gentle slant of her nose and the squareness of his jaw, her ukiyoe eyes and his kabuki mouth, as it were.“⁷⁰⁷ Ob es sich dabei um die Königin Ginover, Elaine von Astolat oder die Lady von Shalott handelt, bleibt ungewiss.⁷⁰⁸ Plausibel erscheint mir

⁷⁰⁶ Vgl. TSZ Band 2 2017, 156.

⁷⁰⁷ Momma 2009, 153.

⁷⁰⁸ Alle drei Frauenfiguren sind für die Erzählung bestimmend, treten jedoch in anderen Artuserzählungen nicht gemeinsam auf, da Elaine von Astolat und Lady von Shalott meist als eine Person gelten. In früheren Artuserzählungen ist Elaine von Astolat, auch ‚Lily Maid‘, eine Dame, die sich in Lancelot verliebt und ihn nach einer Verwundung gesund pflegt; er erwidert ihre Liebe jedoch nicht. Nach ihrem Tod, verursacht durch ein gebrochenes Herz, wird sie in einem Boot nach Camelot geschickt. Im Gegensatz dazu ist die prägende Textvorlage für die Lady von Shalott Tennysons Gedicht *The Lady of Shalott*. Hierin erschafft der Autor eine Frauenfigur, die die Geschehnisse der Welt durch einen Spiegel betrachtet und in einen Teppich einwebt. Dabei darf sie die reale Welt nicht direkt betrachten. Als sie den Ritter Lancelot im Spiegel erblickt, kann sie der Ver-

die These, dass die Darstellung Elaine zeigt, vergleicht man nämlich diese mit Sōsekis Text, insbesondere Kapitel 3, *Sode*, in dem Lancelot einen karmesinroten Ärmel als Turnier Mitgift von Elaine erhält, so besteht eine hohe Wahrscheinlichkeit der Darstellung der Elaine.⁷⁰⁹ Dies wird durch bildinterne Merkmale gestützt: einerseits durch die Reinheit, symbolisiert durch die Lilien und die Mariendarstellung, die gleichzeitig Gottesfürchtigkeit zeigen, sowie andererseits durch die Umsetzung des Ritters, der eindeutig als Lancelot zu identifizieren ist.

Vergleicht man diese Ausführung mit Kunstwerken der Zeit, so kann man zwar der Einschätzung der Ausstellung *Natsume Sōseki no bijutsu sekai* 夏目漱石の美術世界. *Natsume Soseki and Arts* zustimmen, die behauptet, dass speziell die Titelseitenillustration *Kairokōs* von Goyō ein Werk geworden sei, das Sōsekis Vorliebe für die Atmosphäre der Fin de Siècle-Kunst verstärkt widerspiegeln,⁷¹⁰ muss jedoch darüber hinausgehen. Hier ist der Einschätzung Wakabayashi-Oh Misakos hinsichtlich der Komposition des Frontispizes zuzustimmen:

Goyōs Illustration läßt auf den ersten Blick an die Bilder Dante Gabriel Rossettis denken, doch die Farbzusammenstellung – das Gold des Hintergrunds, das Blau des Pferdes, das Scharlachrot von Lancelots flatterndem Umhang – ist ausgesprochen japanisch. Die Gesichter von Lancelot und Elaine sind ganz flächig, ohne Schatten und Volumendarstellung, nach Art der ukiyo-e Holzschnitte behandelt. Auch hier erscheinen in seltsamer Vollkommenheit Westliches und Japanisches miteinander verschmolzen.⁷¹¹

Darüber hinaus lässt sich ein bildnerisches Vorbild für die Darstellung der Elaine ausmachen – und zwar das Gemälde *Isabella; Piteous She Looked on Dead and Senseless Things, Asking for Her Lost Basil Piteously* [sic]‘ (1879) von Strudwick und Reproduk-

suchung nicht widerstehen, in die Welt zu blicken, und verliebt sich dabei in ihn. Der Spiegel bricht und der Fluch erfüllt sich. Sie verlässt ihren Turm, um in einer Barke nach Camelot zu treiben und stirbt auf dem Weg dorthin aus Liebe, vgl. einführend Lupack 2005²⁰⁰⁷, 442. Für die Königin spräche das einleitende Kapitel *Yume*, für Elaine hingegen der Name ‚Lily Maid‘ und für Lady von Shalott der Werkstitel. Letztere kann allerdings anhand von bildvisuellen sowie textuellen Indizien ausgeschlossen werden. Etō Jun geht jedoch mit Gewissheit von einer Darstellung der Elaine aus, vgl. Etō 1975¹⁹⁹¹, 98f. Abweichend davon identifiziert Momma die Frauengestalt als Königin Ginover, vgl. Momma 2009, 153f. Auch wenn Mommas wissenschaftlicher Aufsatz einer der wenigen Beispiele ist, in dem Illustration und Text zusammengeführt werden, ist kritisch anzumerken, dass in dieser kurzen Beschreibung der Illustration weder Vergleichsbeispiele noch ausreichende Begründungen zu einer eindeutigen Identifizierung angeführt werden.

709 Vgl. TSZ Band 2 2017, 159–166.

710 »[T]oriwake Goyō no tobira-e wa Sōseki konomi no seikimatsu bijutsu no fuinki wo irokoku hanei suru mono to natta とりわけ五葉の扉絵は漱石好みの世紀末美術の雰囲気の色濃く反映するものとなった“, Tōkyō geijutsu daigaku daigaku bijutsukan/Tōkyō shinbun 2013, 51.

711 Wakabayashi-Oh 1996, 62; anzumerken ist, dass der Autor davon ausgeht, dass Umhang oder Ärmel das Geschenk Elaines sei, auch besitzt der Goldhintergrund eine vielfach aufgeladene Tradition, erstens, wie von Wakabayashi-Oh Misako genannt in der japanischen Kunsttradition, hier sei beispielsweise die Rinpa-Schule, *rinpa* 琳派, angeführt; zweitens in der Kunst der Art Nouveau – mit Rückverweisen auf Japan – sowie drittens in der Buchkunst des Mittelalters mit ihren möglichen Vorbildern zum Goldgrund.

tionen dieser Abbildung (vgl. (166) Abbildung #4.6.1 [2]).⁷¹² Es finden sich zum einen Anlehnungen bei den Elementen des Interieurs, wie den Fußbodenkacheln, dem Fenster und dem Fenstersims, sowie zum anderen bei den darüber liegenden rechteckigen Fresken und ihrer Farbgebung, die sich in der Titelseitenillustration widerzuspiegeln scheinen. Signifikanter jedoch sind die Bezugnahmen bei der Figur der Isabella, die augenfällige Vergleichsmomente aufweist. Stellt man die Haltungen der beiden Darstellungen einander gegenüber, so scheint der mittlere Körperteil, ausgenommen der Kopf und das Stand- und Spielbein, gespiegelt. Die Hände, das Untergewand, der Schmuck an Bauch, Hals und Kopf lassen ein Vorbild vermuten. Reduziert hingegen sind der Faltenwurf, die freien Schultern und der gesamte Raum. Die Haltung des Kopfes wiederum, die Physiognomie des Gesichts mit den großen mandelförmigen Augen, der starken Nase, den ausgeprägten Lippen und dem rechtwinklig umgesetzten Kinn sowie der nachdenkliche Blick nach rechts und das wallende rot-braune Haar finden ihr äquivalentes Gegenstück. Diese bildvisuellen Merkmale lassen auf eine Vorlage schließen. Gestärkt wird diese These durch eine Abbildung im von Percy Bate 1899 publizierten Band *The English Pre-Raphaelite Painters: Their Associates and Successors*. Diese Veröffentlichung befand sich, wie bereits andernorts erwähnt, seit 1902 in Goyōs Besitz⁷¹³ und war entsprechend zugänglich.

Die christliche Madonnendarstellung könnte in ihrer reduzierten Schlichtheit viele Vorbilder besitzen, so beispielsweise die damals in der National Gallery befindliche *The Madonna of Humility* (um 1390) von Lippo di Dalmasio (1353?–1410). Sōseki erwarb den Bestandskatalog während seines Auslandsaufenthaltes. Die Verbildlichung könnte aber auch lediglich frei aus dem visuellen Gedächtnis entstanden sein.⁷¹⁴ Die Lilien im Vordergrund symbolisieren Reinheit sowie Keuschheit, eine Verknüpfung mit Marien- und Heiligendarstellungen ist allgegenwärtig, so auch in präraffaelitischer Kunst.⁷¹⁵ Goyō lehnt seine Darstellung an Arthur Joseph Gaskins (1862–1928) *The Annuncia-*

712 Diese Vergleichsabbildung habe ich in meiner Masterarbeit 2017 im Besitz von Goyō verortet, vgl. Bate 1899, Bate 1899¹⁹⁰¹ und Bate 1899¹⁹⁰⁵. Vorangegangene Forschungen, wie unter anderem Sadoya 1982, 123, nennen oft William Holman Hunts *Isabella* als Referenzwerk; zwar hat dies inhaltliche Nähe, jedoch keine Bildähnlichkeit. Vgl. weiterführend zur Diskussion der Darstellung von Hunts Shalott in Tennysons *Moxon*-Ausgabe und der *Lady of Shalott* von Waterhouse Furuta 2014, insbesondere 30–38 und Higaya 1993.

713 Vgl. auch Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

714 Auch von Shimomura Kanzan 下村観山 (1873–1930), der wie in Kapitel 2.1.3 dieser Arbeit ausgeführt im Jahr 1904 eine Kopie von John Everett Millais' Ölgemälde *The Knight Errant* angefertigt hat, ist aus demselben Jahr eine Kopie von Raffaello Sanzio da Urbino (1483–1520) Madonnendarstellung *Madonna della Seggiola* (1512) – die sich im Palazzo Pitti in Florenz befindet – erhalten, vgl. YBKK (Inv.-Nr.: 87-JP-011) <https://inventory.yokohama.art.museum/2653>, 3. Dezember 2025.

715 Vgl. beispielsweise Charles Allston Collins' (1828–1873) *Convent Thoughts* (1850/1851), vgl. AMO (Inv.-Nr.: WA1894.10) <https://collections.ashmolean.org/object/372584>; John Frederick Lewis' (1804–1876) *Lilium Auratum* (1871), vgl. ArtUK (Inv.-Nr.: 1911P61) <https://artuk.org/discover/artworks/lilium-auratum-33496> oder Arthur Joseph Gaskins (1862–1928) *The Annunciation* (1898), vgl. ARTNet <https://www.artnet.com/artists/arthur-joseph-gaskin/the-annunciation-sCseF9K5U3lQvU2MCznn3w2>, jeweils 3. Dezember 2025, allesamt abgebildet in Bate 1899¹⁹⁰⁵.

tion (1898)⁷¹⁶ an. Position, Ausrichtung sowie Anzahl der Blüten und Knospen variieren nur leicht, Goyō fügt allerdings zwei Stängel hinzu. Indessen erinnert die Darstellung von Lancelots Pferd an japanische Schnitte wie man sie in großer Zahl anführen könnte, so beispielsweise Yōshū Chikanobu 楊洲周延 (1838–1912) *Kagoshima denbun* 鹿児島傳聞 („Hörensagen aus Kagoshima“, 1877)⁷¹⁷ oder Kobayashi Kiyochika 小林清親 (1847–1915) *Shōgaku nihon ryakushi: Dan no ura* 小学日本略史: 壇の浦 („Abriss der japanischen Geschichte [Grundschule]: Dannoura“, 1883). Hierbei wählt Goyō wiederum einen eklektischen Ansatz: Das Geschirr des Pferdes ähnelt zum Teil demjenigen in John Everett Millais (1829–1896) Darstellung *A Dream of the Past: Sir Isumbras at the Ford* (1857),⁷¹⁸ das Pferd selbst hingegen William Lindsay Windus' (1822–1907) Gemälde *Burd Helen* (1855/1856).⁷¹⁹ Beide sind in der zuvor genannten Publikation *The English Pre-Raphaelite Painters* von Percy Bate abgedruckt (vgl. (167–168) Abbildung #4.6.1 [3]–[4]).⁷²⁰ Die Anleihen sind jedoch weitaus reduzierter. Es scheinen solche formalen Elemente wichtig, die zum einen in *ukiyo-e*-Darstellungen vorhanden sind, etwa die rauen Konturen beziehungsweise Umrisse und der Anschnitt der Motivik, und die sich zum anderen in der künstlerischen Japanrezeption des Westens wiederfinden. Als Ergebnis kann die Illustration als ein hybrides Kunstwerk gewertet werden, das sowohl auf westliche Kunst und Motivik verweist als auch tradierte japanische wie chinesische Elemente als dialogisches Inbezugsetzen verarbeitet. Es entsteht ein stimmiges und sich komplettierendes Gesamtbild.

4.6.2 Halbtitel

Die schwarz-weiße Titellillustration (vgl. (169) Abbildung #4.6.2 [1]) zeigt den von oben nach unten zu lesenden Titel, gerahmt durch Weiden (oben) und einen schwimmenden Schwan (unten). Nach Etō Jun ähnelt Hashiguchi Goyōs Illustration jener von Aubrey Vincent Beardsley (1872–1898) zu *Le Morte Darthur*, nämlich aus Buch III, Kapitel 3, mit dem Titel *Three Swans Sailing*, 1892 (vgl. (11) Abbildung #2.1.2 [3]).⁷²¹ Dabei muss man aber von einer Anlehnung und Inspirationsquelle im Sinne einer Vorlage ausge-

716 Vgl. die vorangegangene Fußnote 715 dieser Arbeit.

717 Vgl. Schulenburg 2016, 188 (Kat. Nr. 52).

718 Das Originalgemälde ist Öl auf Leinwand, 125,5 × 171,5 cm und befindet sich in der Lady Lever Art Gallery des National Museums Liverpool, vgl. ARTUK (Inv.-Nr.: LL 3625) <https://artuk.org/discover/artworks/a-dream-of-the-past-sir-isumbras-at-the-ford-102594>, 3. Dezember 2025.

719 Vgl. für das Originalgemälde NML (Inv.-Nr.: WAG 158) <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/burd-helen>; Öl auf Leinwand, 84,4 × 66,6 cm im Besitz der Walker Art Gallery sowie für eine Reproduktion aus der Zeit exemplarisch TBM (Inv.-Nr.: 1913.0717.47) https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1913-0717-47, jeweils 3. Dezember 2025.

720 Eine Reproduktion von Millais' Gemälde findet sich, obwohl mehrfach erwähnt, noch nicht in der Erstauflage von 1899, die zweite und revidierte Auflage 1901 sowie die Folgeausgabe von 1905 enthalten jedoch eine Abbildung. Zu vermuten steht, dass sich die Auflage von 1901 in Goyōs Besitz befand.

721 Etō 1975¹⁹⁹¹, 100; die Referenz wird in der Forschung als gegeben angenommen, auch Sadoya 1982, 123f. verweist darauf.

hen. Gleichzeitig greift die künstlerische Umsetzung die Textvorlage auf, wenn Sōseki schreibt: „Wenn man schaut, ein Schwan, weißer als der Schnee, die gefalteten Flügel wie ein König gemächlich über das Wasser gleitend, die Wellen spaltend. [...] Die Weiden beider Flussufer sind grün.“⁷²²

Im Kontext des Fin de Siècle sind Schwäne ein beliebtes, auch coverzierendes Motiv. Derartige Umsetzungen finden sich zum Beispiel auf Hans Christiansens (1866–1945) Titelblatt für *Jugend* 4.1899, 14. Oktober (42),⁷²³ Otto Eckmanns (1865–1902) Cover für dieselbe Zeitschrift 1.1896, 14. März (11),⁷²⁴ und Eckmanns Wandteppich *Fünf Schwäne* von Scherrebeck aus dem Jahr 1897 (vgl. (9) Abbildung #2.1.2 [1]). Letzterer war nicht nur in mehreren Zeitschriften publiziert,⁷²⁵ sondern wurde, wie in Kapitel 2 erwähnt, durch Sugibayashi Kokō 杉林古香 (1881–1913) rezipiert. Erhalten ist eine um 1902 angefertigte Skizze (vgl. (10) Abbildung #2.1.2 [2]). Darüber hinaus entwarf Hashiguchi Goyō eine Postkarte mit Schwänen und Wasserlilien, die er 1903 – also wenige Jahre vor seinen Illustrationen für Sōsekis *Yōkyoshū* – an seinen Bruder Hashiguchi Hanjirō schickte (vgl. (170) Abbildung #4.6.2 [2]).⁷²⁶

4.6.3 Mitlaufende Illustration

Das Aquarell von Nakamura Fusetsu zu *Kairokō* (vgl. (171) Abbildung #4.6.3 [1]) zeigt hingegen einen eigenen Darstellungsmodus, der als Ergebnis seiner Studienzeit in Frankreich, des Kontakts mit dem französischen Impressionismus sowie mit Kuroda Seikis Freilichtstil sowie der Aufnahme des sich in *Hototogisu* etablierten Stils gewertet werden kann.⁷²⁷ Die Illustration ist mit einer Inschrift am rechten unteren Rand versehen: „gaikōha wo oite 外光派ヲ追テ (Nachahmung des Freilichtstils)“.

Dargestellt ist die an unerwidelter Liebe und gebrochenem Herzen verstorbene Elaine von Astolat. Die Referenz findet sich in Sōsekis letztem Kapitel, *Fune*, sowie in den Ausführungen Etō Juns.⁷²⁸ Elaine wird nach ihrem Tod in einem Boot nach Camelot gebracht. Zeitübliche Darstellungen wie Henry Wolfs (1852–1916) fotomechanischer Holzstich von Toby Edward Rosenthals (1848–1917) *Elaine* (1874) aus dem Jahr 1897

722 „[T]o mireba yuki yori mo shiroki hakuchō ga, osamataru tsubasa ni, nami wo saite ōja no gotoku yūzen to mizu wo neri yuku. [...] Ryōgishi no yanagi wa aoi と見れば雪よりも白き白鳥が、収めたる翼に、波を裂いて王者の如く悠然と水を練り行く。[...] 両岸の柳は青い“; TSZ Band 2 2017, 180.

723 *Jugend* 4.1899, 14. Oktober (42), 673, vgl. UBH https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1899_2/0245, 3. Dezember 2025.

724 *Jugend* 1.1896, 14. März (11), 165, vgl. UBH https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend1896_1/0162, 3. Dezember 2025.

725 Vgl. unter anderem *Deutsche Kunst und Dekoration* 1.1897–1898, 2, UBH <https://doi.org/10.11588/diglit.6384#0022>, 3. Dezember 2025.

726 Inhaltlich geht es um den Erwerb von Nation-Picture-Periodika im Cassell-Verlag bei Maruzen; hierbei handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um die Zeitschrift beziehungsweise um die zwischen 1901 und 1903 in vier Bänden und mehreren Teilinstallationen erschienene Reihe *The Nation's Pictures: A Selection from the Finest Modern Paintings in the Public Picture Galleries of Great Britain Reproduced in Colour* im Cassell-Verlag.

727 Sadoya 1982, 124f.

728 Vgl. Etō 1975¹⁹⁹¹, 96f.

(vgl. (172) Abbildung #4.6.3 [2]) und Bernard Sleighs (1872–1954) *Elaine* (vor 1905),⁷²⁹ aber auch John William Waterhouses (1849–1917) *The Lady of Shalott* von 1888 – die beiden letzteren Abbildungen waren nachweislich im Besitz Sōsekis –⁷³⁰ zeigen jedoch das offene Boot mit der bereits verstorbenen Elaine oder der verdammten Lady von Shalott. Der Fokus bei Nakamuras Aquarell liegt nicht mehr auf der Frauenfigur, sondern auf dem ankommenden Fährmann, der Architektur im Hintergrund und auf dem Wasser im Vordergrund. Dabei wird der Blick des betrachtenden Publikums zuletzt doch mithilfe rotblühender Blumen gelenkt, inmitten derer ein Kreuz liegt und die um den dunklen und geschlossenen Sarg verteilt sind. Der Bildausschnitt scheint durch seine Nähe und den Anschnitt auf der rechten Seite Bewegung zu imaginieren – die Ankunft der verstorbenen Elaine in Camelot. Durch diese Darstellung zeigt Nakamura zwar einen bekannten Ausschnitt der Illustrationen der Artusliteratur, irritiert und erfrischt aber die Sehgewohnheiten der Betrachtenden – zumindest jener, die zur Entstehungszeit Zugang zu Vergleichsbeispielen hatten. Seine Komposition gibt durch die in der Farbgebung innewohnende Mystik eine japanische Empfindung wieder.⁷³¹ Dies bedeutet, die Umsetzung eines Motivs in Bewegung mit eigenen Mitteln, besonders durch farbliche Empfindsamkeit. Gleichzeitig stellt sich Nakamura gegen die Textvorlage, die einen offenen Sarg mit dem Antlitz Elaines beschreibt.⁷³² Elaine selbst äußert ihren Wunsch wie folgt:

Wenn ich meinen letzten Atemzug getan habe, legt, solange noch Wärme in meinem Körper ist, diesen Brief in meine rechte Hand. Nachdem meine Arme und Beine kalt geworden sind, schmückt mich mit der schönsten Seide. Legt mich, restlos mit einem schwarzen Tuch bedeckt, in ein kleines Boot. Nehmt alle weißen Rosen und weißen Lilien des Bergfeldes, und werft sie in das Boot. Lasst das Boot treiben.⁷³³

Zwar ist bisher keine konkrete Vorlage für Fusetsus Umsetzung bekannt, jedoch bedient er sich identifizierbarer Motive und Objekte: Das Boot mit seinem markanten Bug lässt sich als venezianische Gondel ausmachen, wie sie exemplarisch Alfred Smith

729 *The Studio* 35.150 1905, 291, vgl. UBH <https://doi.org/10.11588/diglit.20712#0309>, 3. Dezember 2025.

730 William Waterhouses *The Lady of Shalott* ist im Katalog der National Gallery abgebildet und befindet sich als Abbild im Besitz Sōsekis, vgl. TOUDA/SB (Signatur: 漱/967) <https://touda.tohoku.ac.jp/collection/database/library/public/10030010000991?page=13>, 3. Dezember 2025 sowie Kapitel 2.2 dieser Arbeit.

731 Vgl. Etō 1975¹⁹⁹, 97.

732 Vgl. TSZ Band 2 2017, 180f.

733 „Ikitaete, mi no atataka naru uchi, migi no te ni kono bumi wo nigirase tamae. Te mo ashi mo hie tsukushitaru ato, arito aru utsukushiki kinu ni ware wo kikazari tamae. Sukimanaku kuroki nuno shiki tsumetaru kobune no nakani ware wo nose tamae. Yama ni no ni shiroki bara, shiroki yuri wo toritsukushite fune ni nageire tamae. —Fune wa nagashi tamae 息絶えて、身の暖かなるうち、右の手に此文を握らせ給へ。手も足も冷え尽したる後、ありとある美しき衣にわれを着飾り給へ。隙間なく黒き布しき詰めたる小船の中にわれを載せ給へ。山に野に白き薔薇、白き百合を採り尽して舟に投げ入れ給へ。——舟は流し給へ“, TSZ Band 2 2017, 179.

(1854–1936) in *L'art décoratif* 1905⁷³⁴ (vgl. (173) Abbildung #4.6.3 [3]) oder der Druck von Utagawa Toyoharu 歌川豊春 (1735–1814) (vgl. (174) Abbildung #4.6.3 [4])⁷³⁵ umsetzten. Utagawas *Uki-e: Horanda furankai no minato banri shōkei no zu* 浮絵 紅毛フランカイ 湊万鐘響図 („Perspektivisches Bild: Der Klang von Zehntausend Glocken im holländischen Hafen Frankai“, um 1800–1805) zeigt den Canal Grande in Venedig nach einer Ansicht von Giovanni Antonio Canaletto (1697–1768).⁷³⁶ Und so könnte der Sarg formal als eine Abwandlung des Daches dieses Bootstyps, wie in den Abbildungen dargestellt, gesehen werden. Zugang zu solchen bildnerischen Vorlagen bieten nicht nur die zirkulierenden Zeitschriften und Kunstbände, sondern auch Fusetsus Auslandsaufenthalt von 1901 bis 1905. Ebenso wäre es denkbar, dass er durch seinen Lehrer und Freund Asai Chū 浅井忠 (1856–1907) inspiriert wurde, von dem einige Aquarelle von Venedig erhalten sind.⁷³⁷ Die Kopfbedeckung der Figur des Fährmanns ähnelt den Illustrationen von *Rondontō* und *Maboroshi no tate*. Auch der Rock scheint sich bei *Rondontō*, ganz entgegen der delarochschen Vorlage, bei *Kairokō* als Invention Fusetsus im Anklang an Sänger- und Pagenkleidung des *medievalism* beziehungsweise Historismus zu finden.

4.7 *Shumi no iden*『趣味の遺伝』 („Die Vererbung des Geschmacks“)⁷³⁸

—

陽気の所為で神も気違になる。「人を屠りて餓えたる犬を救え」と雲の裡より叫ぶ声が、逆さかしまに日本海を撼かして満洲の果迄響き渡った時、日人と露人ははつと応へて百里に余る一大屠場を朔北の野に開いた。

Natsume Sōseki, *Shumi no iden*, TSZ Band 2 2017, 185.

734 Vgl. *L'art décoratif* 1905.7 (1), 49, UBH <https://doi.org/10.11588/diglit.44575#0075>, 3. Dezember 2025; diese Ausgabe legt ihren Fokus auf Venedig und zeigt auf den Seiten 1 bis 65 Darstellungen der Stadt, die von unterschiedlichen Künstlern stammen.

735 Im Nationalmuseum Tōkyō befindet sich ebenfalls ein Druck, der jedoch angeschnitten und Teil einer Zusammenstellung oder Buchpublikation ist und als *Itariya no zu* イタリア之図 („Ansichten von Italien“) angegeben wird, vgl. TNM (Inv.-Nr.: A-10569_2264) <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0006427>, 3. Dezember 2025.

736 Vgl. Screech 2012, 325–327; Screech nutzt einen Druck, der um 1770 datiert wird. Auch Sugiura Hisui setzt dieses Motiv für ein Zeitschriftencover von *Ie no hikari* 家の光 („Das Licht des Hauses“) vom 6. Oktober 1930 um, vgl. JPS (Inv.-Nr.: 192681) <https://jpsearch.go.jp/item/syozo-192681>, 3. Dezember 2025.

737 Vgl. Hamamatsu-shi bijutsukan/Hiroshima-kenritsu bijutsukan 1990, 62.

738 Eine erste Übersetzung ins Englische von Aiko Itō und Graeme Wilson als *The Heredity of Taste* ist 1973 im *Japan Quarterly* vom 20. Januar 1973, 46–77, dann 1974 zusammen mit *Ten Nights of Dream and Hearing Things* in Buchform veröffentlicht worden, 2004 folgte eine Neuauflage; im selben Jahr druckte man eine weitere Übersetzung von Tsunematsu Ikuo Sammy; 2008 erschien eine französische Übersetzung von Hélène Morita als *Goût en héritage*, mit Neuauflage im Jahr 2021; eine Übertragung ins Deutsche liegt bisher nicht vor.

1.

Mit diesem Wetter werden selbst die Götter wahnsinnig. Eine Stimme aus den Wolken rief: ‚Mordet die Menschen – erlöst die hungrigen Hunde‘; das Japanische Meer herumschüttelnd, bis ans Ende Manchurias herüberschallend, während Japaner und Russen zwischen sich auf der nördlichen Ebene ein riesiges Schlachtfeld über hundert Ri öffneten.

Der Text besteht aus drei Teilen, die jeweils nur numerisch und ohne Titel voneinander abgegrenzt sind. Der erste Abschnitt fungiert als eine Art Hinleitung und Geschehensverordnung, er beginnt mit den Gedanken des Ich-Erzählers, die auch dieses Unterkapitel einleiten. Durchbrochen wird die bildgewaltige Umschreibung des Krieges, dem auch das einführende Zitat nachspürt, durch das Ankommen des Protagonisten an der Bahnhofsstation in Shinbashi, wo er einen Freund treffen will. Zur gleichen Zeit kehren die Soldaten des Russisch-Japanischen Krieges (1904–1905) nach erfolgreichem Kriegsverlauf zurück; sie kommen an der Bahnstation an, wo sie von einer Menschenmenge begrüßt werden, die immer wieder *banzai* 万歳 (u. a. „die Ewigkeit/der ewige Ruhm/das Vivat“)⁷³⁹ ruft. Auch wenn der Erzähler zunächst nicht mit dieser Intention die Station betreten hat, bleibt er aus Pflichtgefühl im Gemenge: „If even Europeans think it worth while coming for that purpose, then surely I, a subject of the Emperor, ought to participate in this welcoming activity. Thinking it is my duty at least once express this feeling, at least once to shout ‚Banzai‘ aloud“⁷⁴⁰ In der Menschenmenge trifft er auf einen General, dessen Erscheinung ihn beschäftigt und zum Nachdenken anregt. Der Ich-Erzähler verfolgt das Geschehen so lange, bis er schließlich einen Sergeant sieht, der ihn an seinen gefallenen Freund Kō-san erinnert und ihn schließlich dazu bewegt, diese Geschichte niederzuschreiben.

Der zweite Teil der Erzählung setzt mit dem Tod Kō-sans auf dem Schlachtfeld bei Port Arthur und den dazugehörigen Umständen ein. Kō-san wird beschrieben als „big fine-looking man, dark-complexioned and with thick beard. When he opens his mouth to tell an exciting story, his listeners’ heads have only room for Kō-san. Forgetting the things of today, the things of tomorrow, even about one’s own enraptured self“⁷⁴¹ Auch wenn Japan den Krieg gewonnen hat und Frieden geschlossen wurde, erinnert sich der Ich-Erzähler an den Verlust Kō-sans, der nicht mehr heimkehren wird und eine trauernde Mutter hinterlässt. „I must in some way mourn the death of my best friend“⁷⁴² stellt der Protagonist beim Besuch der trauernden Mutter und des Grabes des Gefallenen im Jakkō-in in Komagome fest, an dessen Friedhofseingang ein Ginkgo steht. Bei diesem Besuch trifft er auf eine ihm unbekannte Frau, die zuvor an Kō-sans Grab

739 Vgl. GJDW Band 1 2009, 359. Das Wort fällt etwa 18-mal im ersten Kapitel, vgl. TSZ Band 2 2017, 188–198, es wird jedoch im Laufe der Erzählung nicht erneut gebraucht und fungiert als Schlüsselbegriff für das erste Kapitel.

740 Natsume 1906¹⁹⁷³, 48, übers. v. Itō/Wilson.

741 Natsume 1906¹⁹⁷³, 54, übers. v. Itō/Wilson.

742 Natsume 1906¹⁹⁷³, 58, übers. v. Itō/Wilson.

trauerte: „[N]o women that I’ve ever seen had been as beautiful as this one“.⁷⁴³ Nachdem der Protagonist die Chance verpasst hat, die Frau anzusprechen und ihre Identität herauszufinden, beschließt er, erneut zu Kō-sans Mutter zu gehen, obwohl er dieses zunächst ausgeschlossen hatte.

Im letzten Teil der Geschichte macht sich der Ich-Erzähler auf die Suche nach der mysteriösen Frau. Mithilfe des Tagebuchs von Kō-san und einer mit seiner Forschung über Vererbung verknüpften detektivischen Arbeit kann er die junge Frau ausfindig machen und sie mit Kō-sans Mutter zusammenbringen.

Insgesamt besitzt diese Kurzgeschichte eine sehr komparatistische, deskriptive und bildnerische Erzählweise. So werden beispielsweise Shakespeares *Romeo and Juliet* (1597) als auch *Macbeth* (1606) herangezogen, der Ginkgo und die Frau werden wie Gemälde seitenfüllend beschrieben und zur Versinnbildlichung des Krieges werden Metaphern eingesetzt. Die für die Kurzgeschichte namensgebende Theorie der Vererbung des Geschmacks vermischt zeitgenössische Forschung mit dem Gedanken vererbbarer Liebe; Sōseki schreibt:

I have unearthed a perfect exemplification of my theory of the heredity of taste, a convincing practical demonstration of ideas I am the first to hypothecate. Romeo, on seeing Juliet, manifests, becomes the embodied realization of, ancient ancestral feeling. He immediately knows that this is the long-destined women. Elaine meets Lancelot and is immediately consumed with love for him. This, too, is because memory of emotions originating long before even the birth of her parents revives in her mind.⁷⁴⁴

Der beste Freund des Ich-Erzählers, Kawakami Kōichi, und die junge Frau Onada entsprechen diesem Konzept.⁷⁴⁵

4.7.1 Frontispiz

Goyōs Illustration (vgl. (175) Abbildung #4.7.1 [1]) ist eine rechteckige Komposition, begrenzt mit einer dünnen Rahmenlinie. In diesem Rechteck befindet sich ein zweites, das eine Frau im Kimono im Halbprofil bis zur mittleren Körperhälfte zeigt. Unter diesem ist der Titel in Kanji zu lesen. Die Schriftzeichen sind zurückhaltend und lediglich durch Konturlinien umgesetzt. Im Ganzen wirkt die Darstellung wie eine fotografische Aufnahme mit Bildunterschrift – ganz so wie das von Sōseki erhaltene Bild aus dem Jahr 1909 (vgl. (176) Abbildung #4.7.1 [2]), das vor allem die Komposition und Bildproportionen des Frontispizes spiegeln sollte sowie das monochrome Farbspektrum aufgreift. Ähnliche Umsetzungen finden sich auf Zeitschriftencover der Zeit. Die

⁷⁴³ Natsume 1906¹⁹⁷³, 60, übers. v. Itō/Wilson.

⁷⁴⁴ Natsume 1906¹⁹⁷³, 75, übers. v. Itō/Wilson.

⁷⁴⁵ Weiter zu untersuchen wäre, ob dies auch auf andere Charaktere im Œuvre Sōsekis zutrifft.

weibliche Figur trägt über ihren Schultern einen Überwurf, sie hält in ihren Händen einen Blumenstrauß, der Blick in einer Mischung aus Traurigkeit und Nachdenklichkeit ist in Richtung des rechten Bildrands und darüber hinaus blickend. Im Text heißt es: „Why is it that this women, whose dress would not seem out of place at a big Ueno concert or at some soiree at the Imperial Hotel, so radiates despair, fitting so forlornly well into her morne surroundings?“⁷⁴⁶

Auffällig ist der ausgestreckte kleine Finger der rechten Hand.⁷⁴⁷ Der Hintergrund wird gesäumt von mehreren Schichten Blattwerk, das sich durch die einzelnen Blätter, aber vor allem durch die sich biegenden und kompositorisch Spannung erzeugenden Stäbe als Bambushain identifizieren lässt. Die farbliche Umsetzung bedient sich braun-beiger Töne, deren Farbpalette mit dem Papier harmoniert – leicht, ohne harte Konturen oder Brüche. Die Lesenden werden durch dieses abschließende an das erste Frontispiz des Sammelbandes *Rondontō* erinnert. Beide sind in ihrer Farbwahl ähnlich und reduziert, beide zeigen eine Figur ab der Körpermitte mit jeweils einem Attribut – Axt und Blumenstrauß – vor minimalistischem Hintergrund. Sowohl die erste als auch diese Bebilderung sind mit auffälligen Kontrasten versehen: harte Konturen und gerade starke Linien bei der einführenden Illustration, die eine männliche Figur zeigt; weiche, sanfte Übergänge bei der abschließenden Illustration, die eine weibliche Figur darstellt.⁷⁴⁸ Eine Signatur befindet sich im linken oberen Rand des inneren Vierecks. Ohne den Text und Kontext bleibt die Illustration allerdings vage. Zieht man diesen jedoch hinzu, wird in dessen Verlauf deutlich, um wen es sich hier handelt. So heißt es im zweiten Teil zunächst:

Goodness! Someone is already there. [...] Behind her rises the bamboo-grove of the neighbouring temple, its thick growth greenly cold. She stood in front of that cold fresh depth of dark bamboo. Since the background lay to the north, the trees were shadowed and her face looms white from their negritude. She is a young woman with large eyes, lean cheeks and a long nape. Her right hand, hanging limp, holds the edge of a handkerchief's snow-whiteness is a vivid patch upon the dark bamboos. In that breath-taking moment, all I could see, white and in high relief, were the face and the handkerchief. Nothing else.⁷⁴⁹

Dargestellt ist also jene zu dieser Zeit noch unbekannte junge Frau, die am Grab von Kō-san trauert, beobachtet vom Ich-Erzähler. Die Umgebung und die Frau sind wie

746 Natsume 1906⁹⁷³, 64, übers. v. Itō/Wilson.

747 Eine ähnliche Umsetzung findet sich ebenfalls bei anderen Frontispizen wie beispielsweise von *Kairokō* und *Maboroshi no tate*. Ob diese Gestik zeittypisch, intentional konstruiert oder eine anderweitige Anleihe ist, bedarf zusätzlicher Untersuchungen.

748 Der Frage, ob diese geschlechterkontrastierende und als Beginn und Abschluss in ähnlicher Farbpalette ausgeführte Gegenüberstellung intendiert war, sollte weiter nachgegangen werden. Unter Berücksichtigung der sorgfältigen, vielfältigen und durchkomponierten Gestaltung des Sammelbandes, stellt dies zumindest einen möglichen Ansatz dar.

749 Natsume 1906⁹⁷³, 60, übers. v. Itō/Wilson.

textlich beschrieben, bis auf ein Detail: das Taschentuch.⁷⁵⁰ An seiner statt hält sie einen Blumenstrauß. Sollte dies ein Fehler oder ein künstlerischer Eingriff Goyōs sein? Folgt man dem Textverlauf, so findet der Protagonist weiße kleinblütige Chrysanthemen am Grab seines Freundes, welche vermutlich von der Frau dort niedergelegt wurden.⁷⁵¹ Beim nächsten Besuch von Kō-sans Mutter erfährt er, dass diese Blumen dort im Garten blühen und die Lieblingsblumen des gefallenen Sohnes waren.⁷⁵² Ein weiterer unausgesprochener Beweis für Sōsekis in der Kurzgeschichte dargelegte Theorie der Vererbung des Geschmacks wird gegeben, als die junge Frau auf die Frage, wieso sie genau diese Blumen niedergelegt habe, antwortet, „because that kind of white chrysanthemum was her favorite“.⁷⁵³ Diese Aussage legt der Leserschaft die Verbindung zwischen diesen beiden Menschen als (vor-)bestimmt dar – als Ausdruck eines übereinstimmenden Geschmacks.

Für das Frontispiz von *Shumi no iden* bedeutet dies allerdings, dass durch das dargestellte Detail, keine direkte Textpassage abgebildet wird, sondern vielmehr eine zu imaginierende Szene. Diese Szene hat nicht vor dem ‚voyeuristischen‘ Blick des Ich-Erzählers stattgefunden, sondern wird nur dem lesenden Publikum vor Augen geführt.

4.7.2 Halbtitel

Der Halbtitel von Goyō (vgl. (177) Abbildung #4.7.2 [1]) zeigt einen Ginkgo, vom Stamm bis zur Krone, etwa in der Größe wie bei *Maboroshi no tate*, bei dem Goyō ebenfalls pflanzliche, aber gestreckte Motive nutzt. Die Komposition ist am Stamm aufgebrochen, um in einer Art Kasten – etwas breiter als der dahinterliegende Stamm – den Titel fortzuführen, der sich dann nach oben hin wieder öffnet und das Blattwerk darstellt. Zu beachten ist, dass die Konturlinien des Stammes nicht überlagert werden, wie zum Beispiel bei den dreigeteilten Halbtiteln von *Ichiya* und *Kairokō*. Dort liegt eine Unterbrechung beziehungsweise Einteilung in einzelne Bildteile vor; hier laufen stattdessen die Konturen in den Kasten aus. Kompositorisch wird der Titelkasten damit Teil des Baumes. Der Ginkgo stellt ein zentrales Motiv der Erzählung dar: „At the graveyard’s entrance there’s a haunted ginkgo-tree. I did not make this up. Everyone in this district knows about the haunted ginkgo at Jakkō-in; through perhaps it would be more accurate to call the tree bewitched.“⁷⁵⁴ Unter diesem Baum bleibt die weibliche Figur stehen und wird vom Protagonisten betrachtet. Die Situation kulminiert in einem unangenehmen Moment, in dem sich die Augen der beiden Charaktere treffen. Es ist genau dieser Augenblick, der in Fusetsus Illustration dargestellt ist.

750 Sadoya gibt keinen Hinweis darauf, ob es sich hier nicht um ein Taschentuch handelt, vgl. Sadoya 1982, 125.

751 Natsume 1906¹⁹⁷³, 64, übers. v. Itō/Wilson.

752 Natsume 1906¹⁹⁷³, 65, übers. v. Itō/Wilson.

753 Natsume 1906¹⁹⁷³, 77, übers. v. Itō/Wilson.

754 Natsume 1906¹⁹⁷³, 59, übers. v. Itō/Wilson.

4.7.3 Mitlaufende Illustration

Fusetsu setzt in seinem Aquarell (vgl. (178) Abbildung #4.7.3 [1]) eine Szene aus dem zweiten Teil der Kurzgeschichte um. Dargestellt ist im Vordergrund ein absteigender grüner Hügel, der vom mittleren rechten zum unteren linken Bildrand abfällt. Dieser kompositorischen Diagonale wird ein gespaltener brauner Baumstamm entgegengesetzt, dessen Hauptstamm von der rechten mittleren Hälfte mit Verzweigung diagonal zur linken oberen Bildecke aufsteigt. Einzelne ausgeschlagene dünnere Stamm- und Wurzelemente stützen sich zur linken Hälfte. Im Hintergrund sind Tempeldach und Friedhof zu sehen. Im schmalen Bildausschnitt rechts ist im hinteren Mittelgrund eine vom Baumstamm angeschnittene männliche Figur im dunklen Trenchcoat zu erkennen, die im Begriff zu sein scheint, die Treppen zum Friedhof hinabzusteigen. Hin- gegen ist linker Hand auf der anderen Seite des Stammes im hinteren Vordergrund eine weibliche Figur im Kimono und mit ausschweifendem Obi zu erahnen, die ihren Kopf nach hinten zur männlichen Figur dreht. Der Bildbereich der beiden Personen ist durch den Baum getrennt und geht am oberen Bildrand in ein gelbbraunes Blattwerk über. Obwohl Distanz suggeriert wird, scheint eine Verbindung kompositorisch auch in Form von Blickachsen hergestellt zu werden, die uns Betrachtenden eine Leseanleitung geben. Eine Signatur ist in der unteren rechten Bildecke zu finden; eine Inschrift ist wie bei den anderen japanisch anmutenden Erzählungen nicht vorhanden. Die Szene korrespondiert mit folgender Textpassage:

This time I am standing at the top of the steps with my walking-stick stuck in the ground. She stands under the haunted ginkgo, her body turned to look both back and up. [...] [T] he color of her slender silk kimono and the brilliant sideways splash of its obi reveal more startling contrasts. Being a man of no particularly refined taste, I cannot describe the patterns or the types of her silks: but I do affirm that their colorings are gorgeous.⁷⁵⁵

Der Bildwerdung durch Fusetsus Illustration geht eine ästhetische Bildsprache Sōsekis voraus, die dem Konzept des Schönen folgt. Insgesamt scheint das Schöne als Idee der Erzählung Ausdruck in den tragisch Liebenden zu finden.

755 Natsume 1906¹⁹⁷³, 61, übers. v. Itō/Wilson.

4.8 Die Taschenbuchausgabe von Yōkyoshū『漾虚集』⁷⁵⁶

Die Taschenbuchausgabe von Yōkyoshū (vgl. (179–188) Abbildung #4.8 [1]–[10]) erschien erst nach dem Tod Sōsekis am 11. Oktober 1917 bei Ōkura shoten für den Preis eines Yens. Wie die Prachtausgabe enthält der Sammelband die Kurzgeschichten in derselben Reihenfolge: *Rondontō*, *Kārairu hakubutsukan*, *Maboroshi no tate*, *Koto no sorane*, *Ichiya*, *Kairokō* und *Shumi no iden*.

Es handelt sich um ein *sangoban* 三五判 („3–5 Papierformat“, circa 8,6 × 14,6 cm). Die Pappbandausführung besitzt einen Flachrücken mit vergoldetem Kopfschnitt und ist mit einem gelblich-eierschalenfarbigen Schubler ausgestattet, der mit Linienformen verziert ist. Den Rücken des Schublers sowie den Bandrücken schmückt eine aufgeklebte Titel- und Autorenangabe aus Papier. Neu ist im Vergleich zur Prachtausgabe die Angabe der Autorenschaft auf dem äußeren Buchdesign. Das zuvor spielerisch archaische Schriftdesign Goyōs weicht hier einer vereinfachten Form. Der Einband weist anstelle der einzelnen Kurzgeschichtentitel nunmehr lediglich den Titel der Anthologie sowie den Autorennamen aus. Neben Platzgründen muss berücksichtigt werden, dass die einzelnen Kurzgeschichten zunächst in verschiedenen Zeitschriften publiziert worden waren und somit Wiedererkennungswert über ihren jeweiligen Titel besaßen. Zum Zeitpunkt der Publikation der Taschenbuchausgabe ist die Anthologie als Prachtausgabe jedoch bereits in der elften Auflage erschienen; somit dürften sich nicht nur die Einzelerzählungen, sondern der gesamte Band gewisser Beliebtheit erfreuen. Der Buchdeckel ist in Dunkelgrün bis Dunkelblau gehalten⁷⁵⁷ und mit einer Art geprägter Illustration versehen. Diese zeigt über Vorder- und Rückseite eine Landschaft mit Gewässer, Bergen, Architekturelementen mit Menschen sowie Pflanzen und Vögeln, die Ton in Ton gehalten, nur durch ihre Konturen ihre Wirkung haptisch entfalten. Der haptisch erfahrbare Aspekt wird bei Lichteinfall um eine optische Wirkung ergänzt.⁷⁵⁸ Der Vorsatz ist vorne wie hinten gleich und zeigt ein wiederkehrendes Muster aus Wolken, Pfirsichen am Ast mit Blattwerk, Vögeln und Gras, die allesamt teils angeschnitten werden. Die Farbpalette umfasst die Farben Rot, Grün, Blau und Grau-Braun auf einem gelben Papier. Nach einer Illustration für den Titel der Anthologie in Form eines Kreises mit innenliegendem Viereck und Titelschriftzug, gesäumt von rauer angedeuteter Ornamentik und durch ein Seidenpapier getrennt, folgt auf der nächsten Seite das

⁷⁵⁶ Vgl. zu Angaben von Format, Aufbau, Auflagen und Kommentar sowie weiterführend TSZ Band 27 2020, 523f.

⁷⁵⁷ Laut TSZ Band 27 2020, 524 handelt es sich um Dunkelgrün, wobei der Buchdeckel in Shinjuku-kuritsu Sōseki sanbō kinenkan 2021, 27, bläulich wirkt. Auch unter Berücksichtigung der Erstauflage und einer 13. Auflage von 1924 konnte der Farbton, womöglich verursacht durch Alterungs- und Gebrauchserscheinungen, nicht endgültig bestimmt werden.

⁷⁵⁸ Vgl. Shinjuku-kuritsu Sōseki sanbō kinenkan 2021, 27: „Hyōshi wa hikari no kagen de e ga ukabiagaru kataoshi kakō 表紙は光の加減で絵が浮かび上がる型押し加工 (Der Einband besitzt eine geprägte Verarbeitung, bei der unter Einwirken von Licht ein Bild auftaucht)“.

unveränderte Vorwort der Prachtausgabe. In diesem dankt der Autor den Künstlern Goyō und Fusetsu für ihre Illustrationen; deutlich wird, dass die im Taschenbuchformat genutzten Bildausstattungen nicht denen der Erstausgabe von 1906 entsprechen. Auf den Künstler dieser Ausgabe findet sich auch im Impressum kein Hinweis, er galt sogar bis 2020 als unbekannt oder wurde als nicht identifizierbar angegeben. Mit der Sonderausstellung *Sōseki sanbō no Tsuda Seifū: Reiwa ni nendo Sōseki sanbō kinenkan tokubetsuten* 漱石山房の津田青楓:令和2年度漱石山房記念館特別展 („Sonderausstellung des Sōseki sanbō-Gedenkmuseums im Jahr Reiwa 2 [2020]: Der Tsuda Seifū von Sōseki sanbō“) ändert sich dies zumindest insofern, als man eine Ausführung durch Tsuda Seifū 津田青楓 (1880–1978) als stichhaltig erachtet.⁷⁵⁹ Hierbei argumentiert man auf Basis der motivischen sowie technischen Ausführung anderer Taschenbuchausgaben der Werke Sōsekis durch Seifū, so *Kōjin* 行人 („Der Wanderer“, 1916), *Meian* 明暗 („Licht und Schatten“, 1917) und der Sammelband *Kusaawase* 草合 („Blumenwettbewerb“, 1917).

Der aufwändige Buchschmuck von 1906 wird nicht reproduziert, sondern der allgemeinen Entwicklung von Sōsekis Publikationen und den dazugehörigen Illustrationen folgend ausgeführt. Statt einem ausgeschmückten Inhaltsverzeichnis und Impressum finden sich nun einfache Umrandungen oder lediglich ein passendes Schriftbild. Frontispiz für Titel und Sammelbandtitel bleiben grundsätzlich erhalten, begleitende Illustrationen im Text sowie Halbtitel entfallen jedoch.

Die Frontispize der einzelnen Kurzgeschichten zeigen jeweils über dem Titel eine etwa halbseitige Illustration (vgl. (182–188) Abbildung #4.8 [4]–[10]): Für *Rondontō* wurden zwei entgegengestellte Sphinxen gewählt, die ihren Kopf jeweils nach hinten drehen und in Schwarz-Gelb in einer abgerundeten rechteckigen Form sitzen. Das Frontispiz von *Kārairu hakubutsukan* zeigt zwei antike Figuren, die in einem Boot stehen und zu kämpfen scheinen. Die Form ist ein doppelgerahmtes Quadrat, die Figuren sind schwarz, den Eindruck von bemalten antiken Vasen in Erinnerung rufend. Bei *Maboroshi no tate* wird ein Krieger in Rüstung mit Rundschild, Speer und Helm mit Crista illustriert. Allerdings schmückt nun nicht mehr ein Medusenkopf den Schild, sondern ein anderes typisches Motiv: der Schwan. Dieser war bereits in der Prachtausgabe prominent im Frontispiz von *Kairokō* zu finden. Das Frontispiz zu *Koto no sorane* setzt zwei Vögel in Grün in einem Rechteck um; *Ichiya* hingegen einen sitzenden Jüngling mit Gewand und freiem Oberkörper, der an einem Objekt lehnt und eine Schale sowie ein Horn in der Hand hält. Die Form ist rund und schwarz, der Körper besitzt rote Elemente. Die Illustration von *Kairokō* ist ebenso wie die von *Maboroshi no tate* lediglich skizzenhaft in schwarzer Linie ausgeführt, sie zeigt das Profil einer nach links blickenden Figur, die eine helmartige Kopfbedeckung trägt, die in ihrer Formgebung

759 Vgl. TSZ Band 27 2020, 523, hier als „sōteisha wa mishō 装丁者は未詳 („der Buchgestalter ist unbekannt“)“ angegeben, auch in der von Seifū selbst herausgegebenen Sammlung von Einbandgestaltungen wird der Band *Yōkyoshū* nicht als gestaltetes Objekt genannt, vgl. Tsuda 1974 und zur Zuschreibung Seifūs Shinjuku-kuritsu Sōseki sanbō kinenkan 2021, 27.

einen Schwan symbolisieren könnte. Die Titelillustration zu *Shumi no iden* stellt wieder in einer rechtecknahen Form eine gen links eilende Figur in der Natur dar.

Zwar gibt es eine Formvielfalt, jedoch folgt diese – im Gegensatz zur Prachtausgabe – keiner offensichtlichen Systematik. Ebenso scheint der Bezug zu den einzelnen Kurzgeschichten nicht unmittelbar gegeben zu sein, wenngleich Motive wie Schwan und Soldat sowie im übertragenen Sinne der sitzende Jüngling der Antike bei Nacht das ausschweifende Gespräch in *Ichīya* aufzunehmen versuchen. Vielmehr scheint ein loser Rückgriff auf *Furansu dosan* 仏蘭西土産 („Mitbringsel aus Frankreich“, 1910, vgl. (75) Abbildung #3.4 [3]), das von Seifū selbst bei Unsōdō herausgegeben wurde, vorhanden zu sein.⁷⁶⁰ Erinnerungen an Sōseki's Textinhalte werden vermengt mit Tsuda Seifūs Kunstideen, die Illustrationen der Erstausgabe finden lediglich schwache bildnerische Resonanz.

⁷⁶⁰ Vgl. Shinjuku-kuritsu Sōseki sanbō kinenkan 2021, 27: „Girisha ya rōma wo rensō suru tobirae ni wa ‚furansu dosan‘ no eikyō ga ukagaeru ギリシャやローマを連想する扉絵には「仏蘭西土産」の影響がうかがえる (,die an Griechenland oder Rom assoziierenden Frontispize, können als Einfluss von ‚Furansu dosan [1910]‘ verstanden werden)“, weiterführend auch Kita 2020a, 63.

4.9 Abbildungen

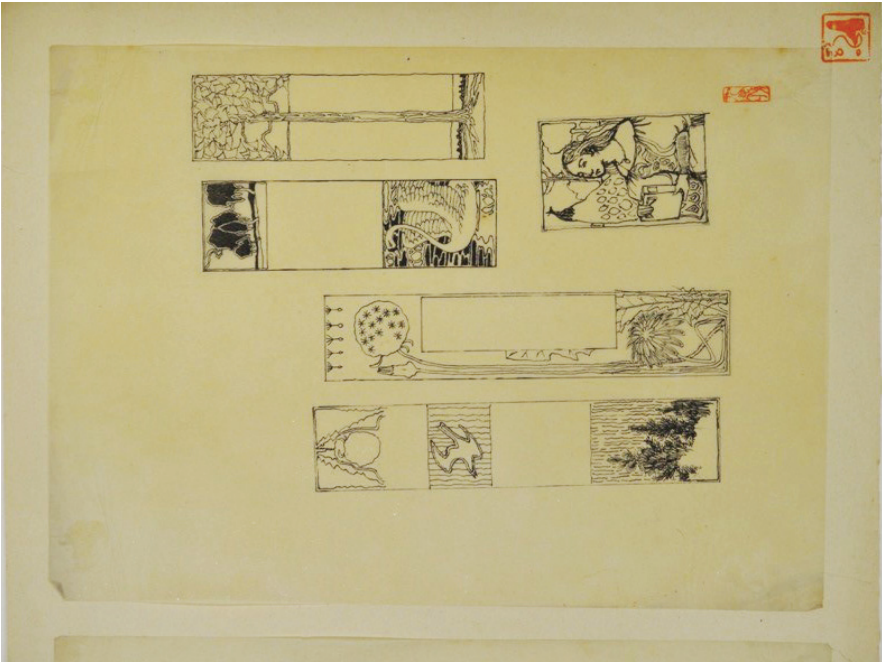
Abbildungen (112) bis (188)



(112) Abbildung #4.0 [1]



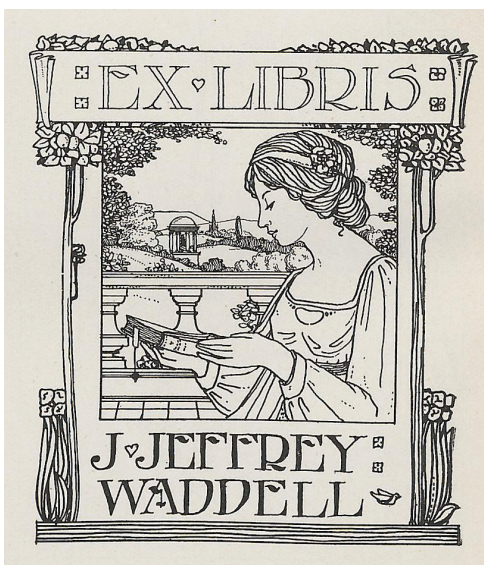
(114) Abbildung #4.0.1 [1]



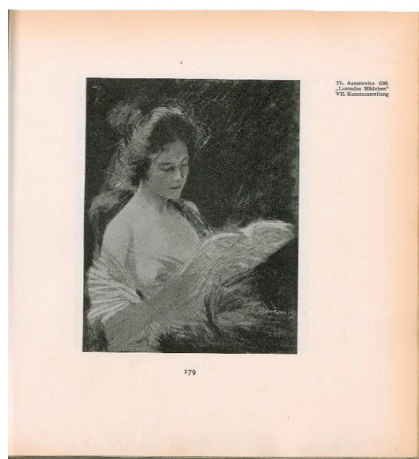
(113) Abbildung #4.0 [2]



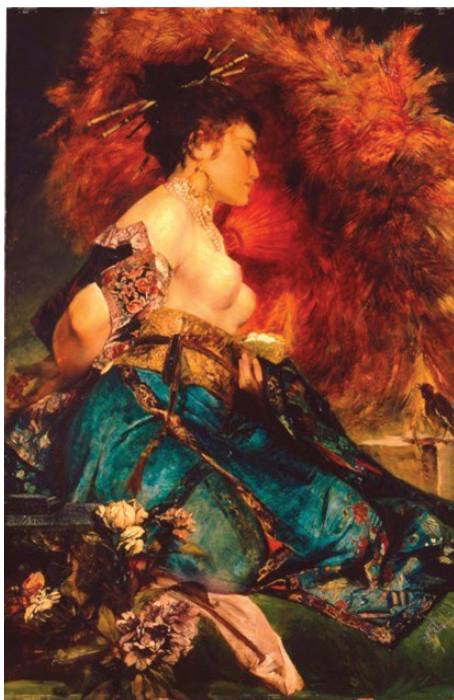
Ausschnitt: (114) Abbildung #4.0.1 [1]



(115) Abbildung #4.0.1 [2]



(116) Abbildung #4.0.1 [3]



(117) Abbildung #4.0.1 [4]



(118) Abbildung #4.0.2 [1]



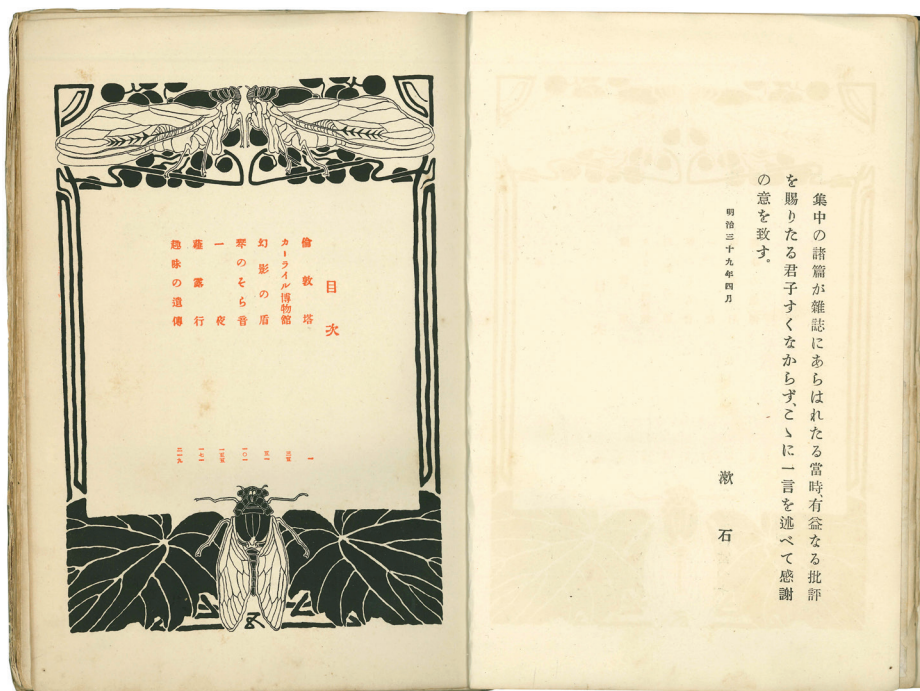
(119) Abbildung #4.0.2 [2]



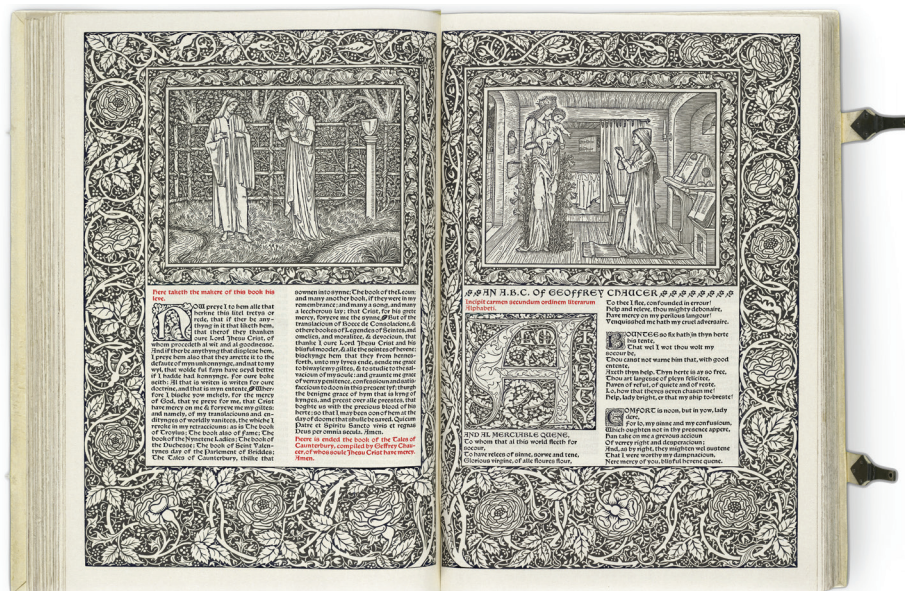
(120) Abbildung #4.0.2 [3]



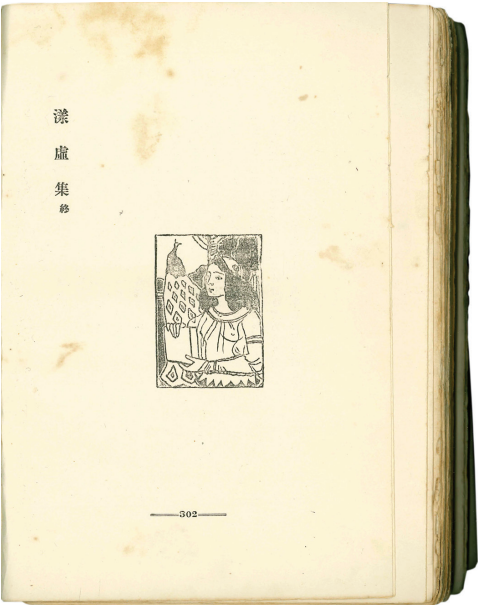
(121) Abbildung #4.0.2 [4]



(122) Abbildung #4.0.3 [1]



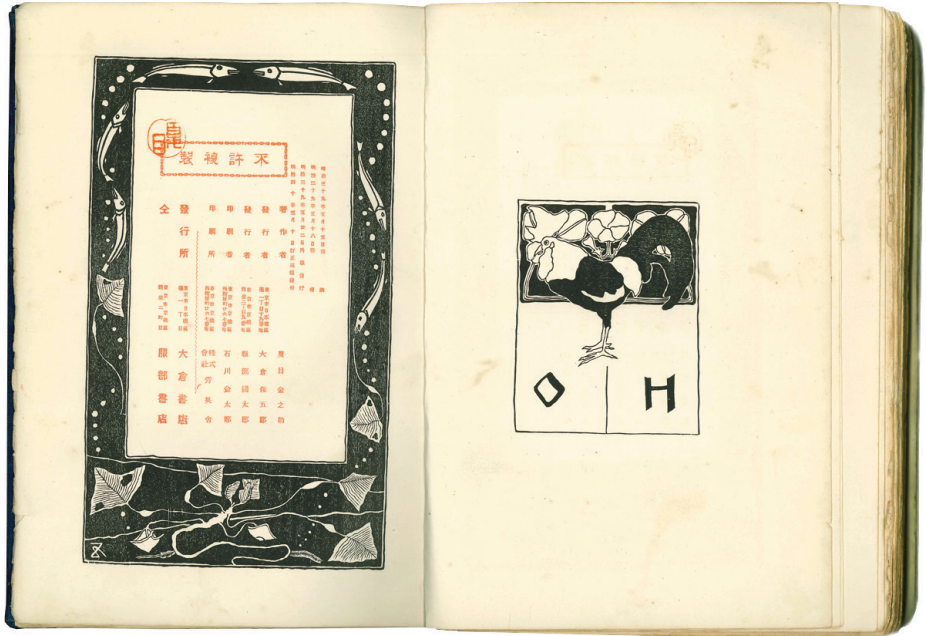
(123) Abbildung #4.0.3 [2]



(124) Abbildung #4.0.4 [1]



(126) Abbildung #4.0.6 [2]



(125) Abbildung #4.0.5 [1]/Abbildung #4.0.6 [1]



Ausschnitt: (131) Abbildung #4.1.3 [2]



(128) Abbildung #4.1 [2]



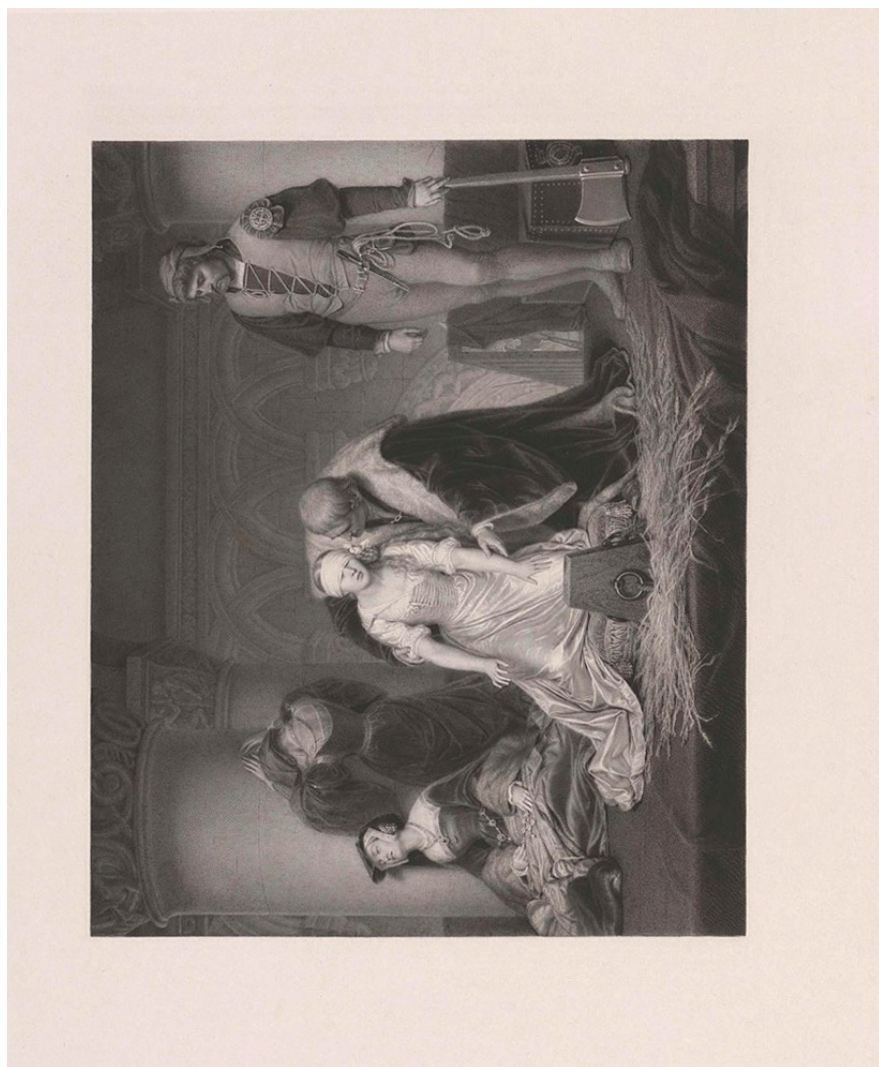
(127) Abbildung #4.1.1 [1]



(130) Abbildung #4.1.3 [1]



(129) Abbildung #4.1.2 [1]



(131) Abbildung #4.1.3 [2]



Ausschnitt: (131) Abbildung #4.1.3 [2]



(132) Abbildung #4.1.3 [3]



Ausschnitt: (130) Abbildung #4.1.3 [1]



(134) Abbildung #4.2.1 [2]



(133) Abbildung #4.2.1 [1]



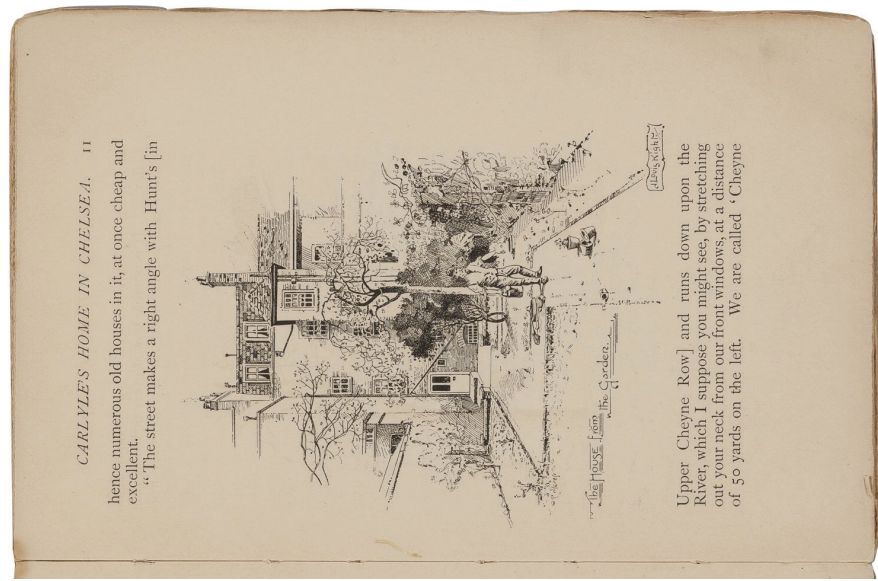
(136) Abbildung #4.2.1 [4]



(135) Abbildung #4.2.1 [3]



(138) Abbildung #4.2.3 [1]



CARLYLE'S HOME IN CHELSEA. 11

hence numerous old houses in it, at once cheap and excellent.

"The street makes a right angle with Hunt's [in

Upper Cheyne Row] and runs down upon the River, which I suppose you might see, by stretching out your neck from our front windows, at a distance of 50 yards on the left. We are called 'Cheyne

(139) Abbildung #4.2.3 [2]

に泣を見るの時は時刻の後ならん金龍の神が現れる無妙大の劇場に入
る無限正に附るゝ無限最も亦我が眉目を掠めて去らん面して余は遂にそ
を見るを得ざらんわが力を致せるや慮ならず知らんと欲するや切なり面
もわが知識は只此の如く微なりと叫んだのも此庭園であらう
余は遠さんの傍に固ゆる爲めに遠さんの掌の上に一片の銀貨を載せた。
幾有うと云ふ聲さへも朗讀的であつた一時間の後倫敦の産と煤と車馬の
音とテムズ河とはカリライルの家を別世界の如く遠き方へと隔てた。

50

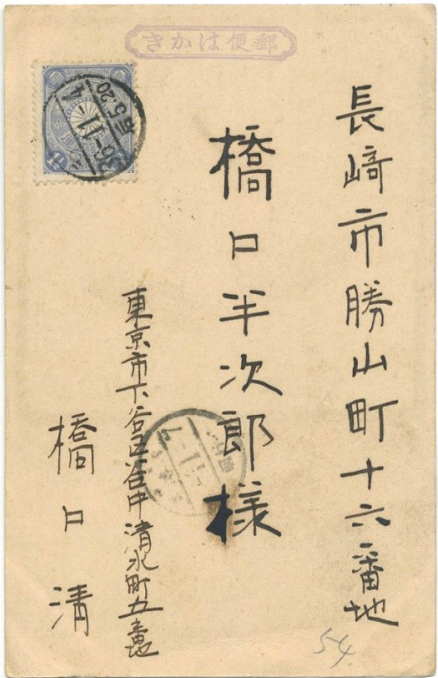
幻影盾



(140) Abbildung #43.1.1 [1]



Ausschnitt: (140) Abbildung #4.3.1.1 [1] (142) Abbildung #4.3.1.1 [3]



(141) Abbildung #4.3.1.1 [2]



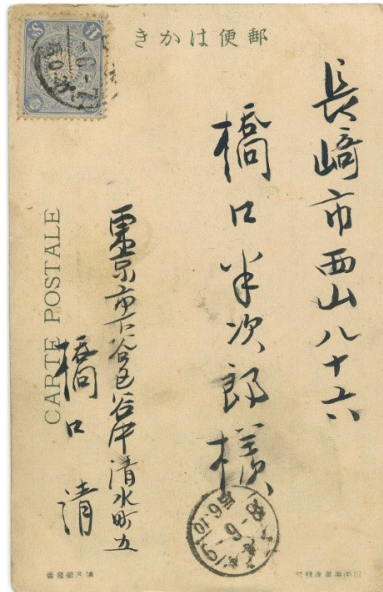
Ausschnitt: (140) Abbildung #4.3.1.1 [1]



(143) Abbildung #4.3.1.1 [4]



(144) Abbildung #4.3.1.1 [5]



盾のしろぼま



(145) Abbildung #4.3.1.2 [1]



(146) Abbildung #4.3.1.2 [2]



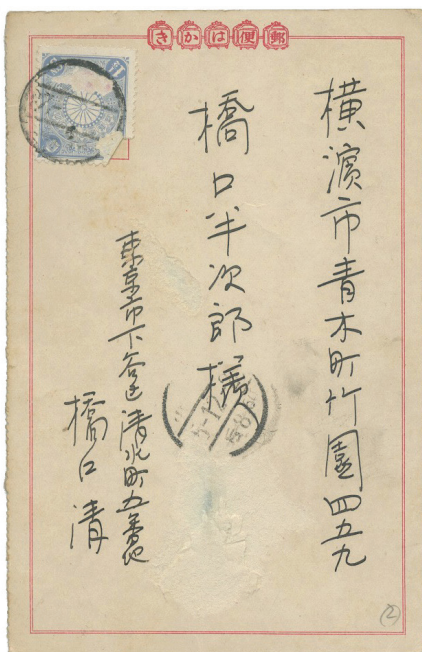
(148) Abbildung #4.3.1.2 [4]



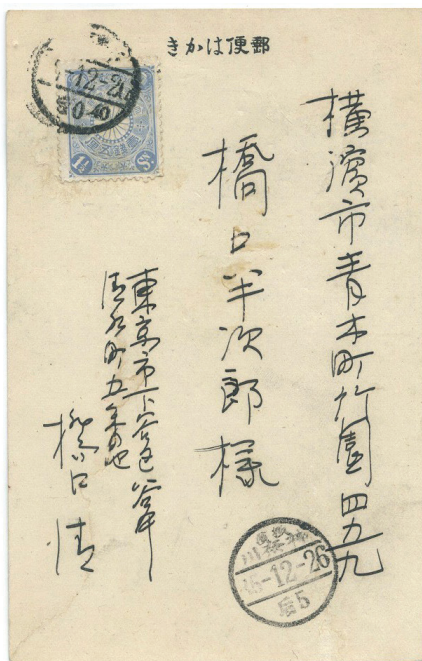
(147) Abbildung #4.3.1.2 [3]



(149) Abbildung #4.3.1.2 [4]

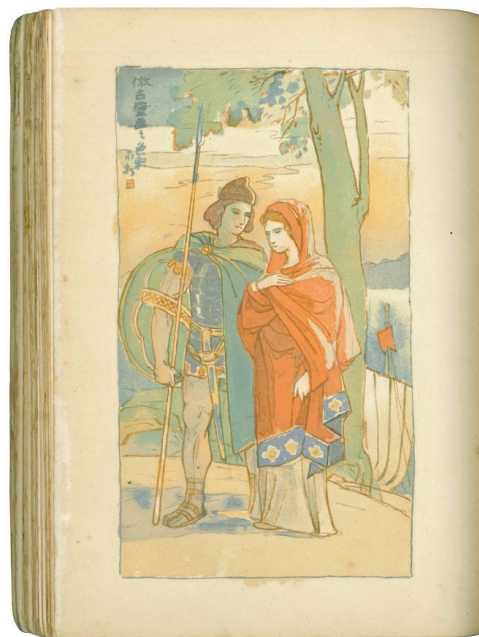


(150) Abbildung #4.3.1.2 [5]





(151) Abbildung #4.3.2 [1]



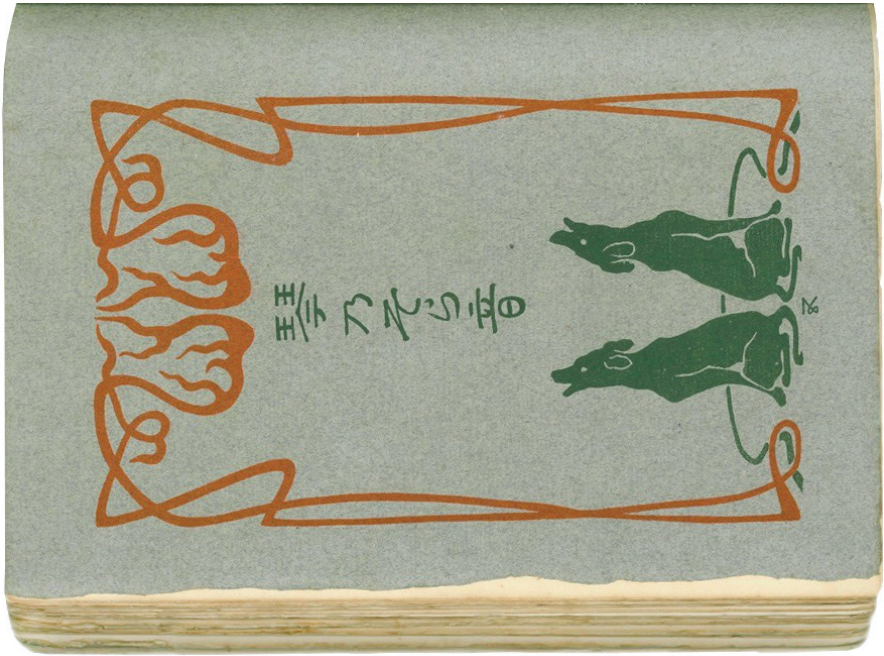
(152) Abbildung #4.3.3 [1]



(153) Abbildung #4.3.3 [2]



(155) Abbildung #4.4.1 [2]



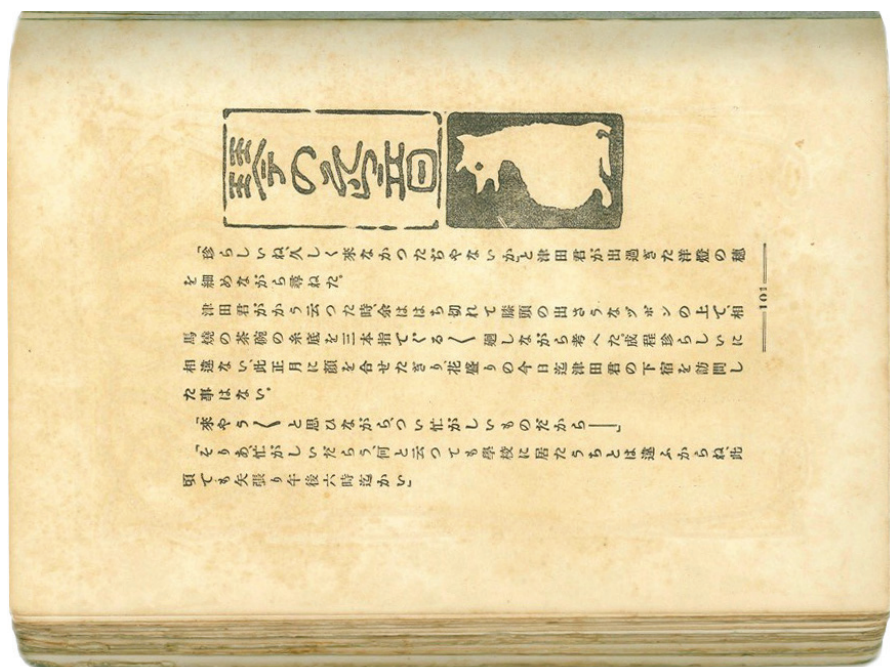
(154) Abbildung #4.4.1 [1]



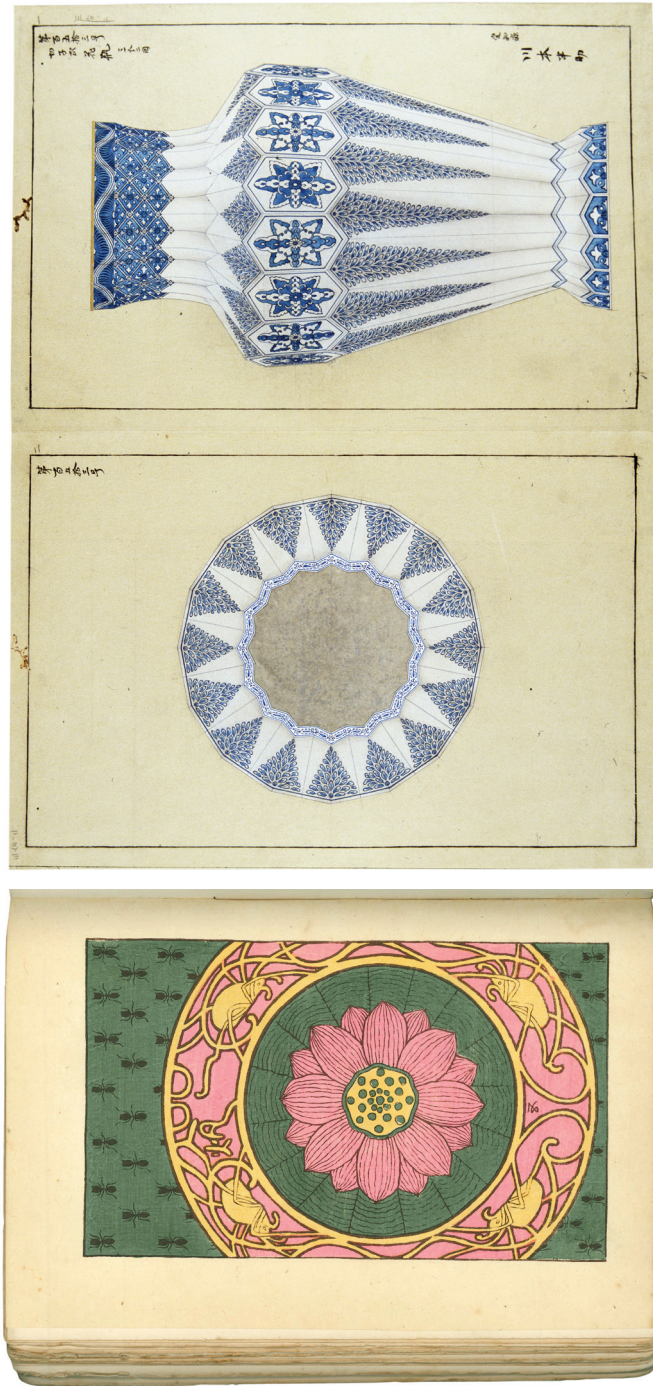
(156–158) Abbildung #4.4.1 [3]–[5]



(160) Abbildung #4.4.3 [1]

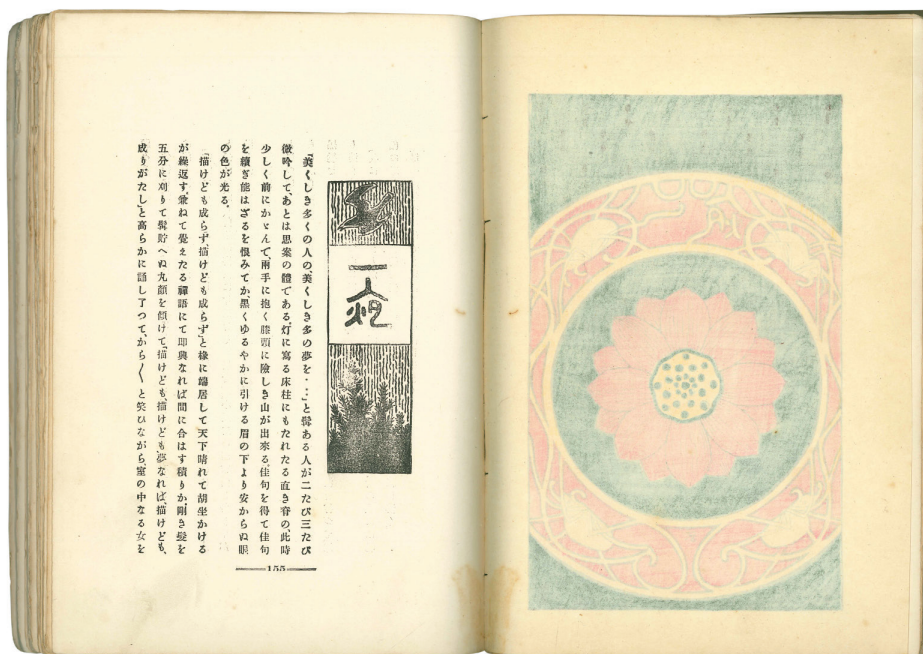


(159) Abbildung #4.4.2 [1]



(162) Abbildung #4.5.1 [2]

(161) Abbildung #4.5.1 [1]



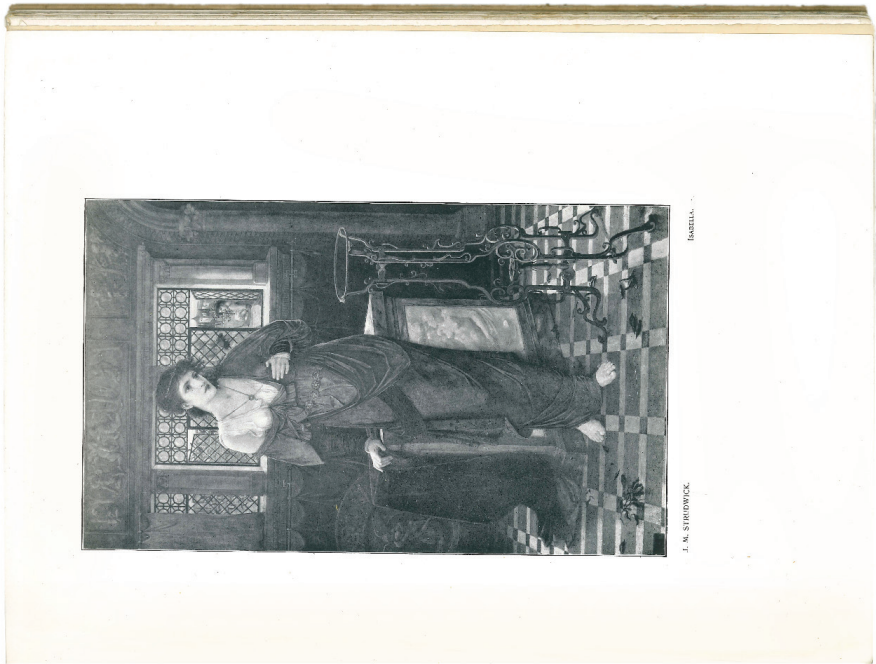
(163) Abbildung #4.5.2 [1]



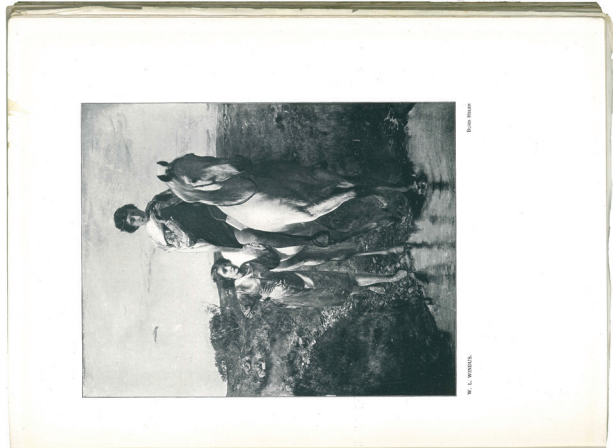
(164) Abbildung #4.5.3 [1]



(165) Abbildung #4.6.1 [1]



(166) Abbildung #4.6.1 [2]



(168) Abbildung #4.6.1 [4]

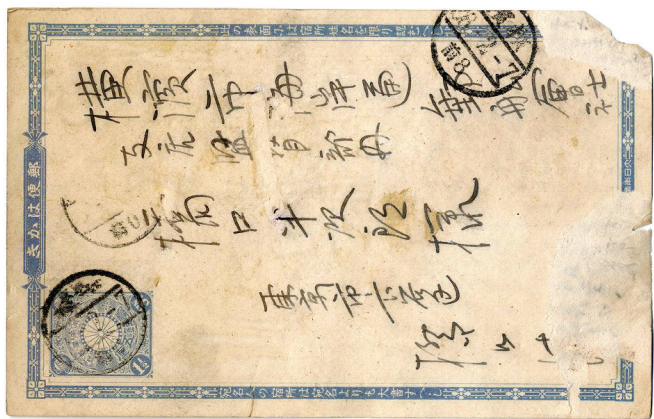


Ausschnitt: (165) Abbildung #4.6.1 [1]

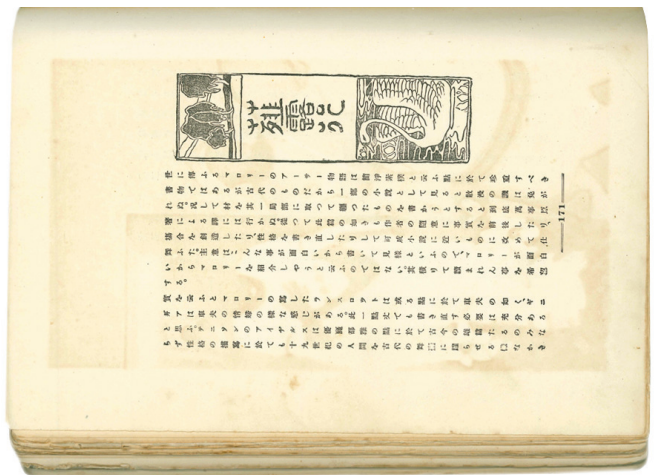


SIR ISUMBRAS AT THE FORD

(167) Abbildung #4.6.1 [3]



(170) Abbildung #4.6.2 [2]



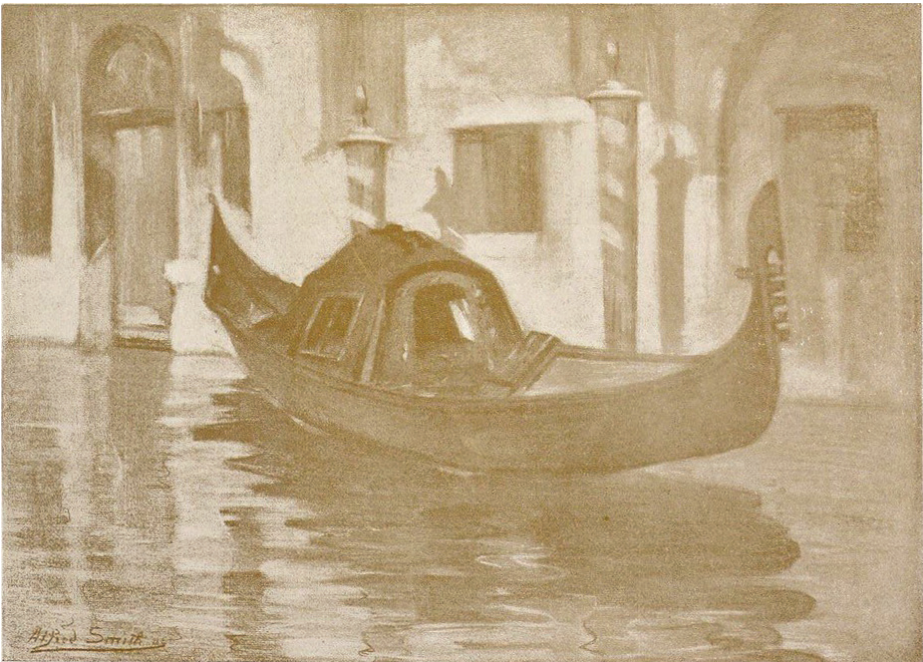
(169) Abbildung #4.6.2 [1]



(172) Abbildung #4.6.3 [2]



(171) Abbildung #4.6.3 [1]



(173) Abbildung #4.6.3 [3]



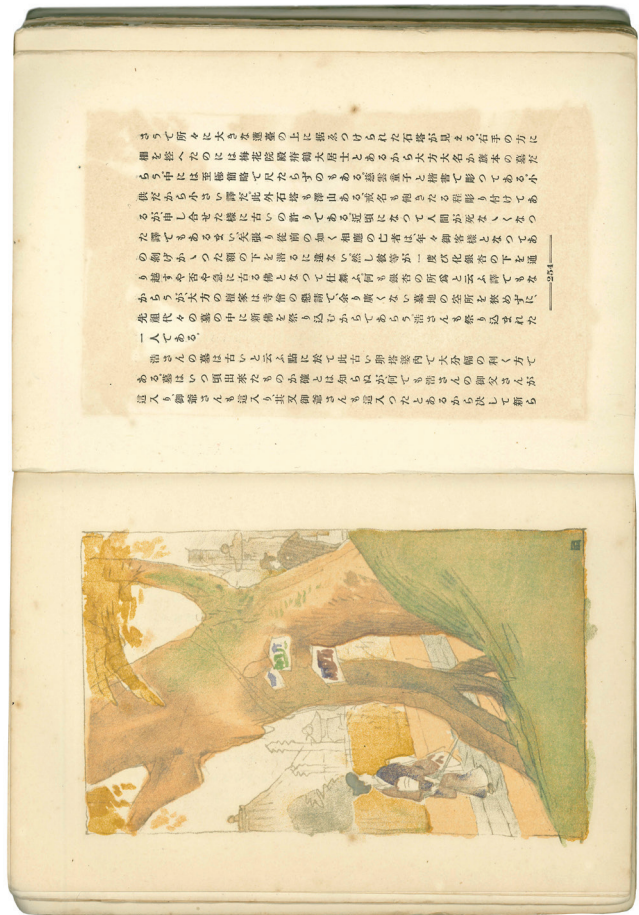
(174) Abbildung #4.6.3 [4]



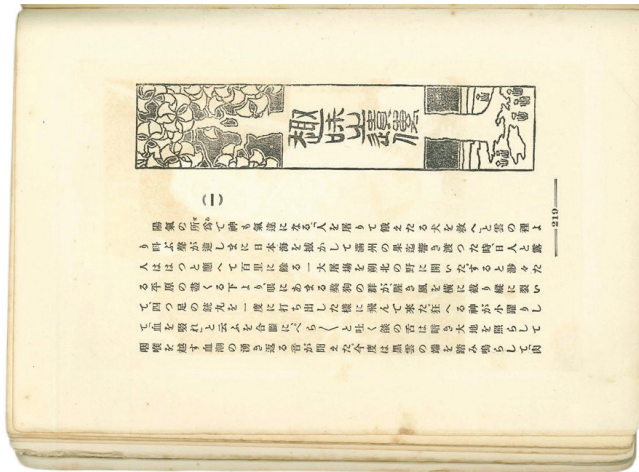
(175) Abbildung #4.7.1 [1]



(176) Abbildung #4.7.1 [2]



(178) Abbildung #4.7.3 [1]



(177) Abbildung #4.7.2 [1]



(179) Abbildung #4.8 [1]



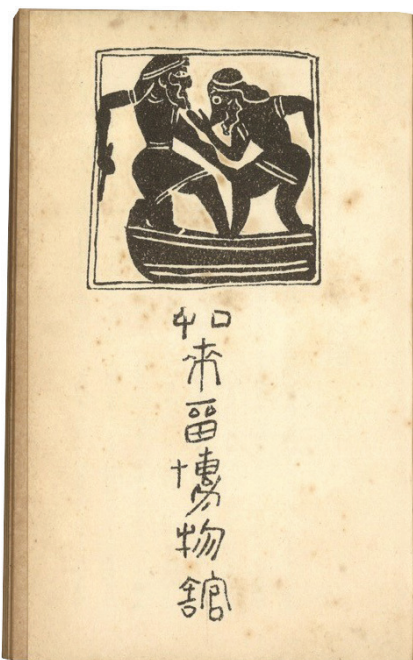
(180) Abbildung #4.8 [2]



(181) Abbildung #4.8 [3]



(182) Abbildung #4.8 [4]



(183) Abbildung #4.8 [5]



(184) Abbildung #4.8 [6]



(185) Abbildung #4.8 [7]



(186) Abbildung #4.8 [8]



(187) Abbildung #4.8 [9]



(188) Abbildung #4.8 [10]

5 *Illustrating Sōseki*: Fazit und Ausblick

Ähnlich wie in Europa führte die enge Verbindung von Literatur und Kunst zu einer außerordentlichen Blüte der Buchkunst, wobei hier natürlich die dekorative Tendenz des Jugendstils in den Vordergrund trat. Hervorragende Beispiele dieser Buchkunst sind etwa *Waga hai wa neko de aru* (1905–[190]7, Natsume Sōseki), ausgestattet von Hashiguchi Goyō, Nakamura Fusetsu und Asai Chū, und *Yōkyōshū* (1906, Natsume Sōseki), ausgestattet von Nakamura Fusetsu und Hashiguchi Goyō, oder *Jashūmon* (1909, Kitahara Hakushū), ausgestattet von Ishii Hakutei.⁷⁶¹

Es ist wissenschaftlicher Konsens – und davon zeugt nicht zuletzt die hier zitierte Aussage von Wolfgang Schamoni aus dem Jahr 1980 –, dass in der Meiji-Zeit 明治時代 (1868–1912) eine enge Verbindung von Literatur und Kunst bestand, die zu einer ästhetischen Buchgestaltung geführt hat. Allerdings geht die Ausstattung dieser Bücher oft über eine dekorative Tendenz hinaus, wenngleich sie Jugendstilelemente aufgreift. Dahinter stehen im Fall Natsume Sōsekis 夏目漱石 (1867–1916) Bild-Text-Verhältnisse und Autor-Künstler-Beziehungen, die versuchen, Facetten von Visualität sowie verschiedene technische Möglichkeiten und deren Ausdrucksvermögen auszuloten. Bei *Illustrating Sōseki* geht es nicht um die in den Erzählungen verarbeitete Kritik der Moderne, sondern um das Moderne in der Kunst, die Sōsekis Werke in Erstveröffentlichung begleitet hat. Ferner liegt der Fokus auf den künstlerischen Netzwerken und den Anschlussfähigkeiten, die mittels der Illustrationen geschaffen werden. Dadurch manifestiert sich eine visuelle Teilhabe an der Welt des Fin de Siècle. Schließlich geht es auch um das Aufkommen des modernen Buches, bei dem die Bildsprache in Verbindung mit dem Text und das Buch als haptisches Objekt gedacht werden müssen.

Die vorliegende Arbeit sieht sich als Diskurserweiterung zu Sōsekis Bildhaftigkeit. Durch die Analyse von Sōsekis Kunstverständnis und des visuellen Umfelds der Meiji-Zeit wird deutlich, dass Kunst und Literatur zu dieser Zeit diskursiv neu ausgehandelt wurden. Die Idee von Schönheit ebenso wie das Konzept von Öffentlichkeit als repräsentativem Ort unter anderem für Ausstellungen spielen in diesem Prozess eine wichtige Rolle. Insbesondere die von Natsume Sōseki entworfenen Buchausgaben von *Kokoro* こころ (1914; dt. Übers.: „Kokoro“, 1976/2016)* und *Garasudo no naka* 硝子戸の中 (1915; dt. Übers.: „Hinter der Glastür“, 2011)* sind Ausdruck eines gesamtheitlichen Verständnisses des haptisch-visuell und textlich-literarischen Buchobjekts. Text sowie Gestaltung verweben japanische wie westliche Momente, Kunstgegenstände und Ideen zu einem Objekt. Sōseki verknüpft für ihn bedeutende und prägende Einflüsse und Konzepte transregional miteinander. Infolgedessen sind das Visuelle und das Ästheti-

761 Schamoni 1980, 65.

sche für ihn essenzielle Bestandteile der Literatur – diese These hat sich bei der weiteren Betrachtung der Erstpublikationen bestätigt.

Anhand der Künstlerbiogramme konnte zum einen ein institutioneller und personeller Netzwerkcharakter aufgezeigt werden, zum anderen wurde deutlich, dass die illustrierenden Künstler divers ausgebildet sind und medien-, technik- sowie stilübergreifend arbeiten. Es sind vielfältige künstlerische Ausdrucksweisen entstanden, die sich einer allumfassenden Kategorisierung entziehen. Ferner war zu veranschaulichen, dass neben dem Original auch dessen Reproduktion ein zentraler Faktor sowohl für die Betrachtung, Entwicklung und Erinnerung als auch für das Wissen über Kunst ist. Auslandsaufenthalte, Ausstellungsbesuche, Künstlerreisen ebenso wie die Adaption und Reproduktion von Kunst in Printmedien sind von Bedeutung.

Des Weiteren hat sich herausgestellt, dass Sōsekis Zusammenarbeit mit Künstlern persönliche Neigungen veranschaulicht. Während der Kooperation mit Hashiguchi Goyō 橋口五葉 (1881–1921) kommt eine stilistische Nähe zum Jugendstil und zu den Präraffaeliten zum Ausdruck. Für diese besitzt Sōseki eine Vorliebe, was sich auch in seinen eigenen aquarellierten Postkarten zeigt. Das mosaikhafte Vorgehen Goyōs nimmt einzelne Textpassagen zum Ausgangspunkt, um visuell durchkomponierte Gegenparte zu schaffen, die oftmals durch motivische Anleihen konstruiert sind. Mit Nakamura Fusetsu 中村不折 (1866–1943) beendet Sōseki die Zusammenarbeit und bewertet dessen Charakter, aber dann auch seine Gemälde zunehmend kritisch. Nach fast einem Jahrzehnt der Kooperation mit Goyō wird Sōseki künstlerisch mehr und mehr von Tsuda Seifū 津田青楓 (1880–1978) und *bunjinga* 文人画 inspiriert, was sich ebenfalls in seinem literarischen sowie künstlerischen Schaffen niederschlägt. Tsuda Seifūs Illustrationen sind von Einfachheit, Wiederholung und Musterhaftigkeit geprägt, die nicht zuletzt Ergebnis seiner Ausbildung und Arbeit als *zuanka* sind. Folglich muss von einer korrespondierenden Entwicklung zwischen Textproduktion und Einbandgestaltung – die wandelnden Neigungen unterliegt – ausgegangen werden. Entsprechend der Textgattung besitzen die theoretischen Werke nur eine zurückhaltende Ausstattung. Vorlieben, Netzwerke und Motive befinden sich in Bewegung. Beispielsweise sind die erwähnten Donnerstagstreffen ein fester Bestandteil des intellektuellen und künstlerischen Austauschs, den Sōseki literarisch verarbeitet.

Die dem eigenen Buchdesign vorausgehende Zusammenarbeit mit Hashiguchi Goyō hat eine Vielzahl von Erzählungen in Prachtausgaben hervorgebracht, die transregionale Momente des Fin de Siècle verarbeiten. Der analysierte Sammelband *Yōkyoshū* ist im Œuvre Sōsekis ein Werk par excellence – das meint ein Werk in höchster Vollendung, ein ‚Gesamtkunstwerk‘ unter dem Paradigma des schönen Buches, *utsukushii hon* うつくしい本. Es ist in seiner Art einmalig.

Hinsichtlich der thematischen und literarischen Umsetzung der Erzählungen, aber auch unter gestalterischen Gesichtspunkten ist *Yōkyoshū* 濛虚集 („Anthologie: In der Leere treibend“, 1906) eine Werkschau der damaligen Zeit und kann als Indikator für

textliche, visuelle und materielle Kultur dienen. Inhaltlich verarbeitet Sōseki in seinen Kurzgeschichten unter anderem seinen Auslandsaufenthalt in London (*Rondontō* 倫敦塔 [1905; dt. Übers.: „Der London Tower“, 1917/1925]* und *Kārairu hakubutsukan* カーライル博物館 [1905; dt. Übers.: „Das Carlyle-Museum“, 2011]*), aktuelle ästhetische und wissenschaftliche Theorien (*Koto no sorane* 琴のそら音 [„Der trügerische Klang der Koto“, 1905], *Ichiyā* 一夜 [„Eine Nacht“, 1905] und *Shumi no iden* 趣味の遺伝 [„Die Vererbung des Geschmacks“, 1906]) und vereint westliche wie östliche Kulturelemente (*Maboroshi no tate* 幻影の盾 [„Der Schild der Illusionen“, 1905] und *Kairokō* 薙露行 [„Das Klagelied“, 1905]), um ein symbiotisches Ganzes zu formen. Durch die bildevozierende Sprache integriert er darüber hinaus andere Kunstformen. Ebenso spricht er durch den Text weitere Sinne wie das Sehen und Hören an und macht diese zu Leitmotiven (*Rondontō* und *Koto no sorane*). Visuell weisen insbesondere die Illustrationen von Goyō auf eine Fülle von Materialien, künstlerischen Techniken und Arbeitsfeldern in allegorischer Umsetzung hin. Durch Wechsel und Varietät bei den Illustrationen der Kurzgeschichten entsteht optische und haptische Vielfalt: *Rondontō* als Glasfenster oder Emaillearbeit; *Kārairu hakubutsukan* als viereckiges Holzschnittporträt; der Entwurf für *Maboroshi no tate* als Referenz auf den Rundschild im Münzdesign oder Freskenentwurf; *Koto no sorane* als Zeitschriftenfrontispiz; *Ichiyā* als Aufsicht eines Designentwurfs; *Kairokō* als Diptychon, ähnlich Stellwandpanelen; *Shumi no iden* als Porträtfotografie. Zugleich werden verschiedene Papiersorten benutzt: ein raufaseriges, mitteldickes Papier für *Kārairu hakubutsukan*, eine ins blaue gehende, kräftige Papiersorte für *Koto no sarane* als Versinnbildlichung der Nachtszenen in der Erzählung, ein eher glattes, kräftiges Seidenpapier für *Kairokō* etc. Es werden taktile wie visuelle Wahrnehmungen angesprochen. Daraus ergeben sich bildnerische Ausdrucksformen, die einerseits die Handlung und Themen der Texte Sōsekis und andererseits westliche Kunst des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts aufgreifen. Bekannte und sich im Umlauf befindliche zeitgenössische Bücher und Kunstmagazine ermöglichten es nicht nur, Bildmotive und Muster aufzunehmen, sondern diese teilweise lokal und kulturell anzupassen, um gezielt eine japanische Leserschaft anzusprechen.

Das Design ist keinesfalls als loses Beiwerk einzustufen, vielmehr ist es Ausdruck einer gemeinsamen Idee von Autor und Künstler. Die entstandenen Bild-Text-Verflechtungen zeigen einen aktiven künstlerischen Ideenaustausch und das Verlangen nach einem Gesamtkonzept – nach einer gemeinsamen Idee von Ästhetik. Doch geht dieses Zusammenwirken, wenngleich nicht mehr in so kondensierter Form, über den Sammelband *Yōkyoshū* hinaus:

MINAMI Asuka pointed out the similarity between the European designs Goyō based his works on and NATSUME Sōseki's description of Mineko's fingers put to her face in the novel *Sanshirō*, in which Goyō appears as HARAGUCHI Sensei. If we are to take a similar flight of fancy, it would not be entirely 'excluded' to associate Goyō's *Woman at the*

Bath (1915) [...] with Nami-san from Sōseki's *Kusamakura*. Furthermore, among the lacquer maki-e works conceived by ASAI Chū is a design sketch for a letter box with a wild boar charging forward [...]. That NATSUME Sōseki saw Briton Rivière's *The Miracle of the Gaderene Swine* at the Tate Gallery in London has now been established by Yoon Sang In and other scholars. Assuming that ASAI Chū, then in London, discussed the painting with Sōseki, one might speculate that the final episode of the latter's *Ten Nights of Dreams* and ASAI's design sketch were not entirely unrelated. Also, the design of the inkstone box (1906) depicting 'Cockfight', which SUGIBAYASHI Kokō created based on ASAI's preliminary sketch, is clearly reminiscent of *Cockfight* by Jean-Léon Gérôme, a towering figure in the French art world at the time.⁷⁶²

Inaga Shigemi verweist in seinen Überlegungen zum internationalen Symposium *Graphic Design and Japonism: 19th–20th Century* im November 2022 auf Wirkungsmechanismen zwischen Text und Bild. Er nimmt klar Bezug auf den Austausch zwischen Schriftstellern und Künstlern und hebt folgerichtig die Motivzirkulation durch Netzwerke anhand von Beispielen hervor, ein Wechselspiel der Inspiration und gegenseitigen Anregung, wie es auch die vorliegende Arbeit nachgewiesen hat. Gleichzeitig führt die zitierte Aussage Inagas vor Augen, dass die interaktiven Wechselwirkungen weitaus weitreichender sind als diese Analyse darzulegen vermag.

Die Arbeit möchte daher Anstoß zu weiteren Untersuchungen im Feld der visuellen Kultur geben. Als ein Diskursbeitrag bietet *Illustrating Sōseki* darüber hinaus Anschlussmöglichkeiten für weitere Fragestellungen;⁷⁶³ so beispielsweise für eine umfassende Aufarbeitung von Zeitungssillustrationen für literarische Fortsetzungsromane, wie sie in dieser Analyse lediglich angerissen werden konnte. Des Weiteren hat die Studie aufgezeigt, dass eine systematische Auswertung von Kunst- und Literaturzeitschriften als Medium noch aussteht.

In memoriam wurde kurz nach dem Tod Sōsekis die Serie *Sōseki-shi shōsetsuchū no jinbutsu* 漱石氏小説中の人物 („Figuren aus Herrn Sōsekis Romanen“) in der *Tōkyō Asahi shinbun* 東京朝日新聞 veröffentlicht. Insgesamt gab man elf Folgen heraus – täglich vom 19. bis zum 30. Dezember 1916. Die einzelnen Episoden zeigen eine oder mehrere Romanfiguren in typischer Szenerie, ausgeführt von Okamoto Ippei 岡本一平 (1886–1948), und sind durch kurze Texte ergänzt. Unter dem Paradigma *illustrating Sōseki* wäre die Untersuchung des *Kusamakura emakis* 草枕絵巻 möglich und vielversprechend. Es handelt sich um drei 1926 unter Leitung von Matsuoka Eikyū 松岡映丘 (1881–1938) und 26 weiteren Künstlerinnen und Künstlern entstandene Bildrollen.⁷⁶⁴ Im

⁷⁶² Inaga 2023, 87.

⁷⁶³ Über die Metadatenbank Japan Search, die von der NDL verwaltet wird, existiert bereits eine Gallery zu Natsume Sōseki, die einen ersten Überblick über online zugängliche Archivalien bietet, vgl. JPS <https://jpsearch.go.jp/gallery/ndl-wY4YxNr1GQ8>, 3. Dezember 2025.

⁷⁶⁴ Das *Kusamakura emaki* befindet sich im Nationalmuseum Nara, vgl. NKH (Inv.-Nr.: 1154-0) <https://www.narahaku.go.jp/collection/1154-0.html>, 3. Dezember 2025.

Besonderen ist darin die Darstellung der Ophelia durch Yamamoto Kyūjin 山本麻佐之 (1900–1986) in der zweiten Bildrolle spannend. Die Illustration könnte im Hinblick auf Bild-Text-Verhältnisse unter Beachtung Shakespeares, Millais' *Ophelia*, Natsume Sōsekis *Kusamakura* und weiteren Bebilderungen um die Jahrhundertwende als fluktuierendes Motiv aufgezeigt werden. Einen Anstoß hat bereits die Ausstellung *Natsume Sōseki 'Kusamakura' no sekai e: ehon, emaki, sashi-e ni miru 'Kusamakura'* 夏目漱石「草枕」の世界へ: 絵本・絵巻・挿絵にみる「草枕」 („Auf in die Welt von Natsume Sōsekis *Kusamakura*: *Kusamakura* betrachtet durch Bildbuch, Bildrolle, Illustration“) gegeben, die im Sōseki sanbō-Gedenkmuseum vom 7. Juli bis 2. Oktober 2022 gezeigt wurde.⁷⁶⁵ Ebenso wäre die postume Verarbeitung von Sōsekis Leben und Werk unter dem Aspekt von Bild-Text-Verhältnissen – etwa in Form von Manga – ein interessantes Feld für weiterführende Untersuchungen.

Das vorliegende Projekt hat versucht, aus der „crowd of little Sōseki's“⁷⁶⁶ einen Sōseki zu skizzieren, der bisher oft unbeachtet geblieben und Teil eines künstlerisch-literarischen Netzwerks ist. Natsume Sōsekis Werke besitzen eine Dimension externer sowie interner künstlerischer Wechselwirkungen, sodass vielschichtige Rezeptionsmöglichkeiten und Verflechtungen entstehen. Der historische und kulturelle Hintergrund des Fin de Siècle ist auch oder insbesondere sogar in Japan durch Bewegung und Motivzirkulation geprägt. Entsprechend entsteht transregional ein eigener Bildkanon, in dem sich Sōseki und seine Künstler positionieren.

⁷⁶⁵ Vgl. SSK https://soseki-museum.jp/tenji_archives/8366/, 3. Dezember 2025.

⁷⁶⁶ Abe Auestad/Tansman/Vincent 2017/2019, 8.

6 Appendix

6.1 Literaturverzeichnis

Anmerkungen zum Vorgehen

Die Angabe von (übersetzter) Primär- und Sekundärliteratur erfolgt unter Nennung von Autor und Jahr der Erstpublikation des Originals; sollte jedoch eine andere Ausgabe in dieser Arbeit herangezogen worden sein, so findet sich die Jahreszahl hochgestellt. Herausgeberschaft oder Übersetzungsnachweis lassen sich der Aufnahme entnehmen. Sobald der japanische Text bereits eine deutsche, englische oder französische Übersetzung besitzt, wird auf diese zurückgegriffen. Herausgeberschaften, Verlage und Verlagsorte aus dem Japanischen werden nicht übersetzt, lediglich übertragen. Bei Ausstellungskatalogen werden die ausstellenden Institutionen grundsätzlich ins Deutsche übersetzt, die Angabe der Laufzeit erfolgt nur einmalig beim Gesamtkatalog, sofern sie nicht Bestandteil des Titels selbst ist. Autorennamen werden in der Reihenfolge NACHNAME, Vorname angegeben.

6.1.1 Primärquellen

I Lexika, Quellensammlungen und Wörterbücher – Verkürzte Angaben/Siglen

Abkürzung	Titel	Verweis im Verzeichnis
ÄGB	<i>Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch</i>	Barck et al. 2001 ²⁰¹⁰
AKL	<i>Allgemeines Künstlerlexikon: Internationale Künstlerdatenbank, online</i>	Beyer/Savoy/Tegethoff 1992–2022
DWDS	<i>Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: Der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute</i>	Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften 2001–
EB	<i>Encyclopædia Britannica</i>	kein eigener Eintrag
GJDW Band Jahr, Seite	<i>Großes Japanisch-Deutsches Wörterbuch. Wadoku daijiten</i> 和独大辞典	Stalph et al. 2009–2022
MLK	<i>Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe</i>	Pfisterer 2003 ²⁰¹¹
NBYJ 1990	<i>Nihon bijustu yōgo jiten: waei taishō</i> 日本美術用語辞典: 和英対照. <i>A Dictionary of Japanese Art Terms Bilingual</i>	Waei Taishō nihon bijutsu yōgo jiten henshū inkai 1990
NSI Band Jahr, Seite	<i>Natsume Sōseki ibokushū</i> 夏目漱石遺墨集 („Sammlung des handschriftlichen Nachlasses Natsume Sōsekis“)	Natsume – 1916 ^{1979–1980}
NSSJJ	<i>Natsume Sōseki shūhen jinbutsu jiten</i> 夏目漱石周辺人物事典. <i>Biographical Dictionary of Natsume Soseki and His Circle</i>	Haratake/Ishida/Ebii 2014 ²⁰¹⁵

Abkürzung	Titel	Verweis im Verzeichnis
RSB	<i>Reclams Sachlexikon des Buches: Von der Handschrift zum E-Book</i>	Rautenberg 2003 ²⁰¹⁵
SJ 2017	<i>Sōseki jiten</i> 漱石辞典 („Sōseki Wörterbuch“)	Komori et al. 2017
TSZ Band Jahr, Seite [Nr./Titel]	<i>Teihon Sōseki zenshū</i> 定本漱石全集 („Sōseki-Gesamtausgabe: Standardtexte“)	Natsume –1916 ^{2016–2020}

II Archive, Blogs, Datenbanken und Museen – Verkürzte Angaben/Siglen (jeweils aufgerufen am 1. November 2025)

Sigle	Auflösung
ADMT	<i>Ado myūjiamu Tōkyō</i> アドミュージアム東京 („Museum für Reklame Tōkyō“) https://www.admt.jp/collection
AMO	<i>Ashmolean Museum Oxford Collections</i> https://www.ashmolean.org/collections-online
ARTNet	<i>Artnet – Informationsquelle für den internationalen Kunstmarkt</i> https://www.artnet.de
ArtUK	<i>Art UK – Public Art Collections</i> https://artuk.org
BIO	<i>Bunka isan onrain</i> 文化遺産オンライン („Kulturerbe online“) https://bunka.nii.ac.jp
BA	<i>Bildindex der Kunst & Architektur/Philipps-Universität Marburg, Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg</i> https://www.bildindex.de
BMT	<i>Birmingham Museums Trust Image Website</i> https://dams.birminghammuseums.org.uk/
BnF Gallica	<i>Bibliothèque nationale de France</i> https://gallica.bnf.fr
BSB	<i>Bayerische Staatsbibliothek/Münchner Digitalisierungszentrum Digitale Bibliothek</i> https://opacplus.bsb-muenchen.de; https://www.digitale-sammlungen.de
BSS	<i>Bayerische Staatsgemäldesammlungen/Online-Sammlung</i> https://www.sammlung.pinakothek.de
CAA	<i>Chiba-kenritsu bijutsukan shozō Asai Chū nikki dejitaru ākaibu</i> 千葉県立美術館所蔵 浅井忠 日記資料デジタルアーカイブ („Digitales Archiv der Tagebücher Asai Chūs im Bestand des Kunstmuseums der Präfektur Chiba“) https://asaidiary.chibi-archive.jp
CiNii	<i>NII gakujiutsu jōhō nabigēta</i> NII学術情報ナビゲータ („Nationales Institut für Informatik: Wissenschaftlicher Informationsnavigator“) https://cir.nii.ac.jp/
CJN	<i>Cultural Japan</i> https://cultural.jp
CMA	<i>The Cleveland Museum of Art Collection</i> https://www.clevelandart.org/art/collection/search

Sigle	Auflösung
ColBase	ColBase: Kokuritsu bunkazai kikō shozōhin tōgō kensaku shisutemu 国立文化財機構所蔵品 統合検索システム („Integratives Suchsystem für die Bestände der Nationalinstitute für Kulturerbe“) https://colbase.nich.go.jp
GAB	[gab_log] Ein Blog der Max Weber Stiftung – Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland https://gab.hypotheses.org
GACMA	Tōkyō geijutsu daigaku bijutsu gakubu kingendai bijutsushi daigakushi kenkyū sentā 東京藝術 大学美術学部近現代美術史 大学史研究センター („Kunstakademie Tōkyō, Kunstwissen- schaftliche Fakultät, Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart, Forschungszentrum zur Hochschulgeschichte“) https://gacma.geidai.ac.jp
GBK	Gotō bijutsukan korekushon 五島美術館コレクション („Sammlung des Gotō-Kunstmuseum“) https://www.gotoh-museum.or.jp/collection
GHW	GlyphWiki – Free Glyph Database https://glyphwiki.org/wiki/
GSETH	Graphische Sammlung ETH Zürich/ETH-Bibliothek https://www.e-gs.ethz.ch/eMP/
HAM	Harvard Art Museums Collections https://harvardartmuseums.org/collections
HCL	Harvard College Library https://library.harvard.edu
HDL	HathiTrust Digital Library https://www.hathitrust.org
IAL	Internet Archive Library https://archive.org
IZK	Ishibashi zaidan korekushon 石橋財団コレクション („Sammlung der Ishibashi Stiftung“) https://www.artizon.museum/collection/
JPS	Japan sāchi ジャパンサーチ. Japan Search https://jpsearch.go.jp
KBKS	Dokuritsu gyōsei hōjin kokuritsu bijutsukan/shozō sakuhin sogō mokuroku kensaku shisutemu 独立行政法人国立美術館・所蔵作品総合目録検索システム („Selbstverwaltungskörperschaft der Nationalen Museen/Einheitsregistersuchsystem der Kunstwerke im Bestand“) https://search.artmuseums.go.jp
KDM	Kagoshima dejitaru myūjiamu 鹿児島デジタルミュージアム („Digitales Museum Kagoshima“) http://www.digital-museum.jp/
KKB	Kanagawa kindai bungakukan/Natsume Sōseki dejitaru korekushon 神奈川近代文学館・夏目 漱石デジタルコレクション („Museum für Moderne Literatur der Präfektur Kanagawa/Digitale Sammlung: Natsume Sōseki“) https://www.kanabun.or.jp/ ; https://www.kanabun.or.jp/souseki/index.html
KOH	Keiō Object Hub https://objecthub.keio.ac.jp
KOSHO	Nihon no furuhonya/Tōkyō-tō koshoseki shōgyō kyōdō kumiai 日本の古本屋・東京都古書籍 商業協同組合 („Japanische Antiquariate/Handelsgenossenschaft des Antiquariatsbuchhandels der Präfektur Tōkyō“) https://www.kosho.or.jp

Signle	Auflösung
KSD	<i>Kokubungaku kenkyū shiryōkan/Kokusho dētābēsu</i> 国文学研究資料館・国書データベース („Staatliches Institut für die Erforschung der japanischen Literatur/Datenbank des Japanischen Schrifttums“) https://kokusho.nijl.ac.jp
KYK	<i>Koizumi Yakumo kinenkan</i> 小泉八雲記念館 („Koizumi Yakumo-Gedenkmuseum“) http://www.hearn-museum-matsue.jp
LoC	<i>Library of Congress</i> https://www.loc.gov
MAB	<i>Minami Arupusu-shi yakusho/Minami Arupusu-shiritsu bijutsukan</i> 南アルプス市役所・南アルプス市立美術館 („Stadtverwaltung Minami Alps/Kunstmuseum der Stadt Minami Alps“) https://www.city.minami-alps.yamanashi.jp/ ; https://www.minamialps-museum.jp
MAG	<i>Manchester Art Gallery Collection</i> https://collections.manchesterartgallery.org
MAKF	<i>Museum Angewandte Kunst Frankfurt/Sammlung digital</i> http://www.museumangewandtekunst.de ; https://sammlung-digital.museumangewandtekunst.de
MdO	<i>Musée d'Orsay Collections</i> https://www.musee-orsay.fr/en/collections
MET	<i>The Metropolitan Museum of Art Collection</i> https://www.metmuseum.org/art/collection
MFA	<i>Museum of Fine Arts Boston Collections</i> https://collections.mfa.org/collections
MFR	<i>Musashino-shiritsu Musashino furusato rekishikan</i> 武蔵野市立武蔵野ふるさと歴史館 („Musashino-Heimatgeschichtsmuseum der Stadt Musashino“) https://www.city.musashino.lg.jp/heiwa_bunka_sports/furusatorekishikan/
MKB	<i>Musashino-shiritsu Kichijōji bijutsukan</i> 武蔵野市立吉祥寺美術館 („Kichijōji-Kunstmuseum der Stadt Musashino“) https://www.musashino.or.jp/museum
MNBA	<i>El Museo Nacional de Bellas Artes Buenos Aires Coleccion</i> https://bellasartes.gob.ar/coleccion/
MOK	<i>Bunkyo-kuritsu Mori Ōgai kinenkan</i> 文京区立森鷗外記念館 („Mori Ōgai-Gedenkmuseum des Stadtbezirks Bunkyo“) https://moriogai-kinenkan.jp
MOMAT	<i>Kokuritsu kōgeikan</i> 国立工芸館 („Nationales Museum für Kunstgewerbe“) https://www.momat.go.jp/craft-museum/collection
NDL	<i>Kokuritsu kokkai toshokan dejitaru korekushon</i> 国立国会図書館デジタルコレクション („Digitale Sammlung der Nationalen Parlamentsbibliothek“) https://dl.ndl.go.jp/
NML	<i>National Museums Liverpool Collections</i> https://www.liverpoolmuseums.org.uk/collections
NMAA	<i>Smithsonian National Museum of Asian Art Collection</i> https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections
NKH	<i>Nara-kokuritsu hakubutsukan shūzōhin dētābēsu</i> 奈良国立博物館収蔵品データベース („Datenbank der Bestandswerke des Nationalmuseums Nara“) https://www.narahaku.go.jp/collection
NTC	<i>National Trust Collections</i> https://www.nationaltrustcollections.org.uk

Signle	Auflösung
ÖKB	Ōta kinen bijutsukan 太田記念美術館 („Ōta Gedenkmuseum") https://www.ukiyoe-ota-muse.jp
PJB	Smithsonian/Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery – Pulverer Collection: The World of the Japanese Illustrated Book https://pulverer.si.edu
PROM	Prometheus. Das verteilte digitale Bildarchiv für Forschung & Lehre https://www.prometheus-bildarchiv.de
RMA	Rijksmuseum Amsterdam Collectie https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie
SAAM	Smithsonian American Art Museum Collection https://americanart.si.edu/search/artworks
SAM	Stadtarchiv München online-Archivkatalog https://stadtarchiv.muenchen.de
SBB	Digitalisierte Sammlungen der Staatsbibliothek zu Berlin https://digital.staatsbibliothek-berlin.de
SBD [seit 2022 veraltet, siehe ToUDA/SB]	Sōseki bunko dētābēsu 漱石文庫データベース („Datenbank des Sōseki-Archivs") https://www.i-repository.net/il/meta_pub/G0000398tuldc
SKD	Staatlichen Kunstsammlungen Dresden Online Collection https://skd-online-collection.skd.museum
SMG	Shikoku mura/Shikoku mura gyararī 四国村・四国村ギャラリー („Shikoku Dorf/Shikoku Dorf Galerie") https://www.shikokumura.or.jp
SOE	Simplicissimus 1896 bis 1944 (Online-Edition) http://www.simplicissimus.info/ (5. Dezember 2025)
SSB	Shibuya-kuritsu Shōtō bijutsukan 渋谷区立松濤美術館 („Shōtō-Kunstmuseum des Stadtbezirks Shibuya") https://shoto-museum.jp
SSK	Shinjuku-kuritsu Sōseki sanbō kinenkan 新宿区立漱石山房記念館 („Sōseki sanbō-Gedenkmuseum des Stadtbezirks Shinjuku") https://soseki-museum.jp
TATE	Tate Gallery Collection https://www.tate.org.uk/collection
TBK	Tōkyō bunkazai kenkyūjo 東京文化財研究所 („Nationales Forschungsinstitut für Kulturgüter Tōkyō") https://www.tobunken.go.jp/materials/
TBM	The British Museum Collection https://www.britishmuseum.org/collection
TBSK	Tokugawa bijutsukan sakuhin kensaku 徳川美術館作品検索 („Werkssuche des Tokugawa-Kunstmuseum") https://www.tokugawa-art-museum.jp/collections/
TNA	The National Archives Collection https://www.nationalarchives.gov.uk/explore-the-collection/
TNG	The National Gallery Collection https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/explore-the-collection
TNM	Tōkyō-kokuritsu hakubutsukan korekushon/Gazō kensaku 東京国立博物館 画像検索 („Sammlung des Nationalmuseums Tōkyō/Bildersuche") https://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=95; https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/

Sigle	Auflösung
ToUDA/SB [seit 2024, zuvor SBD]	<i>Tōhoku daigaku sōgōchi dejitaru ākaibu/Sōseki bunko</i> 東北大学総合知デジタルアーカイブ・漱石文庫 („Digitales Archiv des Gesamtwissens der Tōhoku-Universität/Sōseki-Archiv“) https://touda.tohoku.ac.jp/collection/database/library/collection/soseki
TUB	<i>Tōhoku daigaku fuzoku toshokan</i> 東北大学附属図書館 („Tōhoku-Universitätsbibliothek“) https://www.library.tohoku.ac.jp
UBCL	<i>University of British Columbia Library</i> https://open.library.ubc.ca
UBH	<i>Universitätsbibliothek: Heidelberger historische Bestände, digital</i> https://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/digi/digilit.html
VGL	<i>Vincent van Gogh: The Letters</i> https://vangoghletters.org
VGM	<i>Van Gogh Museum Collectie</i> https://www.vangoghmuseum.nl/nl/collectie
WUB	<i>Waseda daigaku toshokan</i> 早稲田大学図書館 („Waseda-Universitätsbibliothek“) https://www.waseda.jp/library/ ; https://waseda.primo.exlibrisgroup.com
YBKK	<i>Yokohama bijutsukan/Yokohama bijutsukan korekushon kensaku</i> 横浜美術館コレクション・横浜美術館コレクション検索 („Kunstmuseum Yokohama/Sammlungssuche Kunstmuseum Yokohama“) https://yokohama.art.museum https://inventory.yokohama.art.museum
YMB	<i>Yamazaki Mazakku bijutsukan</i> ヤマザキマザック美術館 („Yamazaki Mazak-Kunstmuseum“) https://www.mazak-art.com
YUB	<i>Yale University Library Digital Collections</i> https://collections.library.yale.edu
YYB	<i>Yayoi bijutsukan/Takehisa Yumeji bijutsukan</i> 弥生美術館・竹久夢二美術館 („Yayoi-Kunstmuseum/Takehisa Yumeji-Kunstmuseum“) https://www.yayoi-yumeji-museum.jp

III Zeitschriften – Verkürzte Angaben/Siglen (jeweils aufgerufen am 16. November 2025)

Kurztitel	Volltitel
Bijutsu gahō	<i>Bijutsu gahō</i> 美術画報 („Illustrierte Kunst“) [bis 1899 <i>Nihon bijutsu gahō</i> 日本美術画報 („Illustrierte japanische Kunst“)]. Tōkyō: Gahōsha, 1894–1925 [1937?]. https://www.tobunken.go.jp/materials/prefacegahou
Deutsche Kunst und Dekoration	<i>Deutsche Kunst und Dekoration: Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerisches Frauen-Arbeiten</i> . Stuttgart/Darmstadt: Koch, 1897–1932. https://doi.org/10.11588/diglit.6383
Jugend	<i>Jugend: Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben</i> . München/Leipzig: Verlag der Jugend/Hirth, 1896–1940. https://doi.org/10.11588/diglit.3565
L'art décoratif	<i>L'art décoratif: Revue de l'art ancien et de la vie artistique moderne</i> . Paris: o. V., 1898–1914. https://doi.org/10.11588/diglit.34059
The Studio	<i>The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art/Studio: International Art</i> . London: Studio, 1893–1925. https://doi.org/10.11588/diglit.16968

Kurztitel	Volltitel
The Yellow Book	<i>The Yellow Book: An Illustrated Quarterly</i> . London u. a.: John Lane u. a., 1894–1897. https://doi.org/10.11588/diglit.20195
Ver sacrum	<i>Ver sacrum: Mittheilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs</i> . Wien/Leipzig: Gerlach & Schenk/Seemann, 1898–1903. https://doi.org/10.11588/diglit.6362

IV Werke Natsume Sōseki

NATSUME, Sōseki [Kinnosuke]・夏目漱石 [金之助]

- 1916^{1979–1980} *Natsume Sōseki ibokushū* 夏目漱石遺墨集 („*Sammlung des handschriftlichen Nachlasses Natsume Sōseki*“), hg. v. Adachi, Ryūtarō, 7 Bände. Tōkyō: Kyūryūdō [NSI].
- 1916^{1974–1982} *Shinsen meicho fukkoku zenshū kindai bungakukan* 新撰名著復刻全集近代文学館 („*Museum für moderne Literatur: Neuauflage von neuausgewählten Meisterwerken in Gesamtausgabe*“)/*Meicho fukkoku Sōseki bungakukan* 名著復刻漱石文学館 („*Sōseki Literaturkorpus: Neuauflage von Meisterwerken*“), hg. v. Meicho fukkoku zenshū henshū iinkai, 25 Bände. Tōkyō: Nihon kindai bungakukan.
- 1916^{2016–2020} *Teihon Sōseki zenshū* 定本漱石全集 („*Sōseki-Gesamtausgabe: Standardtexte*“), hg. v. Okamoto, Atsushi, 29 Bände. Tōkyō: Iwanami shoten [TSZ].
- 1916¹⁹⁸³ *Tokusō shūchinban* ‚Kokoro‘, ‚Michikusa‘, ‚Meian‘: sōgyō nanajūnen kinen Iwanami shoten 特装袖珍本「こころ」「道草」「明暗」創業七十年記念岩波書店 („*Iwanami shoten, 70. Jubiläum zur Gründung: Sonderanfertigung Taschenbuchausgabe ‚Kokoro‘, ‚Michikusa‘, ‚Meian‘*“). Tōkyō: Iwanami shoten.
- 1901²⁰⁰⁵ „Rondon shōsoku 倫敦消息“. Übers. v. Damian Flanagan (2004²⁰⁰⁵): „Letter from London“. In: *The Tower of London: Tales of Victorian London*, hg. v. Damian Flanagan. London/Chester Springs: Peter Owen, 53–76.
- 1903²⁰⁰⁵ „Jitensha nikki 自転車日記“. Übers. v. Damian Flanagan (2004²⁰⁰⁵): „Bicycle Diary“. In: *The Tower of London: Tales of Victorian London*, hg. v. Damian Flanagan. London/Chester Springs: Peter Owen, 76–88.
- 1905¹⁹⁷⁸ „Ichiya 琴のそら音“. Übers. v. Alan Turney (1978): „One Night“. In: *Monumenta Nipponica* 33.3 1978, 289–297.
- 1905¹⁹⁹⁷ „Kārairu hakubutsukan カーライル博物館“. Übers. v. Elisabeth Suetsugu (1997): „Le Musée Carlyle“. In: *Haltes en Mandchourie et en Corée précédé de Textes Londiniens*, hg. v. La Quinzaine Littéraire/Louis Vuitton. Paris: La Quinzaine Littéraire/Louis Vuitton, 91–102.
- 1905²⁰⁰² „Kārairu hakubutsukan カーライル博物館“. Übers. Tsunematsu, Ikuo Sammy (2002): „The Carlyle Museum“. In: *Spring Miscellany and London Essays*, hg. v. Tsunematsu, Ikuo Sammy. Boston/Singapore: Tuttle Publishing, 119–132.
- 1905²⁰⁰⁵ „Kārairu hakubutsukan カーライル博物館“. Übers. v. Damian Flanagan (2004²⁰⁰⁵): „The Carlyle Museum“. In: *The Tower of London: Tales of Victorian London*, hg. v. Damian Flanagan. London/Chester Springs: Peter Owen, 117–129.

- 1905²⁰¹¹ „Kārairu hakubutsukan カーライル博物館“. Übers. v. Wolfgang Schamoni (2011): „Das Carlyle-Museum“. In: *Hefte für ostasiatische Literatur* 51 2011, 115–126.
- 1905 „Kairokō 薙露行 („Das Klagelied“)“. In: *Chūōkōron* 中央公論 20.11 1905, 155–186.
- 1905¹⁹⁸² „Kairokō 薙露行“. Übers., mit Einführung v. Andrew Armour und Takamiya, Toshiyuki (1982): „KAIRŌ-KŌ: A Dirge“. In: *Arthurian Literature* II, hg. v. Richard Barber. Cambridge: D. S. Brewer, 103–126.
- 1905¹⁹⁷² „Koto no sorane 琴のそら音“. Übers. v. Itō, Aiko und Graeme Wilson (1972): „Hearing Things“. In: *Japan Quaterly* 19.3 (Juli) 1972, 317–335.
- 1905²⁰⁰⁸ „Koto no sorane 琴のそら音“. Übers. v. Hélène Morita (2008): „Échos illusoi-res du luth“. In: *Échos illusoires du luth suivi du Goût en héritage*, hg. v. Éditions du Rocher. Monaco/[Paris]: Éditions du Rocher/Le Serpent à Plumes, 7–71.
- 1905¹⁹¹⁷ „Rondontō 倫敦塔“. Übers. v. Koike, [K.] Shūsō (1917): „Der London Tower“. In: *Die Tänzerin von Mori: Der London Tower von Natsume*, hg. v. Koike, [K.] Shūsō. Tōkyō/Kyōto: Nankodō, 1–115.
- 1905¹⁹⁹² *Rondontō 倫敦塔*. Übers. und hg., mit Einführung, Kommentar und Anmerkungen v. Peter Milward und Nakano, Kii (1992): *The Tower of London*. Brighton: In Print.
- 1905¹⁹⁹⁷ „Rondontō 倫敦塔“. Übers. v. Olivier Jamet (1997): „La Tour de Londres“. In: *Haltes en Mandchourie et en Corée précédé de Textes Londiniens*, hg. v. La Quinzaine Littéraire/Louis Vuitton. Paris: La Quinzaine Littéraire/Louis Vuitton, 59–89.
- 1905²⁰⁰⁵ „Rondontō 倫敦塔“. Übers. v. Damian Flanagan (2004²⁰⁰⁵): „The Tower of London“. In: *The Tower of London: Tales of Victorian London*, hg. v. Damian Flanagan. London/Chester Springs: Peter Owen, 91–116.
- 1905¹⁹⁰⁶ *Wagahai wa neko de aru* 吾輩ハ猫デアル [第一/第二]. Übers. v. Andō, Kanichi, überarbeitet v. Natsume, Sōseki (1906): *I am a Cat (Chapter I./Chapter II.)*. Tōkyō: Ōkura shoten/Hattori shoten.
- 1905–1906¹⁹⁹⁶ *Wagahai wa neko de aru* 吾輩ハ猫デアル. Übers., mit Nachwort v. Otto Putz (1996): *Ich der Kater*. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel.
- 1905–1907¹⁹²⁰ *Sōseki zenshū dai ni maki tanpen shōsetsu shū* 漱石全集第二巻短編小説 („Sōseki-Gesamtausgabe, Band 2: Sammlung von Kurzgeschichten“), hg. v. Sōseki zenshū kankōai. Tōkyō: Iwanami, Shigeo.
- 1906¹⁹⁹⁶ *Kusamakura* 草枕. Übers., mit Nachwort v. Christoph Langemann (1996): *Das Graskissen-Buch*. Berlin: Edition q (Japan-Edition).
- 1906¹⁹⁷³ „Shumi no iden 趣味の遺伝“. Übers. v. Itō, Aiko und Graeme Wilson (1973): „The Heredity of Taste“. In: *Japan Quaterly* 20.1 (Januar) 1973, 46–77.
- 1906²⁰⁰⁴ *Shumi no iden* 趣味の遺伝. Übers. v. Tsunematsu, Ikuo Sammy, mit Einführung v. Stephan W. Kohl (2004): *The Heredity of Taste*. Boston/Singapore: Tuttle Publishing.
- 1906²⁰⁰⁸ „Shumi no iden 趣味の遺伝“. Übers. v. Hélène Morita (2008): „Goût en héritage“. In: *Échos illusoires du luth suivi du Goût en héritage*, hg. v. Éditions du Rocher. Monaco/[Paris]: Éditions du Rocher/Le Serpent à plumes, 73–186.

- 1906¹⁹⁰⁷ *Yōkyoshū* 漾虚集 („Anthologie: In der Leere treibend“). 3. Auflage, Tōkyō: Ōkura shoten/Hattori shoten.
- 1907²⁰¹⁰ *Bungakuron* 文学論. Übers. und hg. v. Michael K. Bourdaghs et al. (2009²⁰¹⁰): *Theory of Literature and Other Critical Writings*. New York: Columbia University Press.
- 1908²⁰¹⁶ *Kōfu* 坑夫. Übers., mit Nachwort v. Franz Hintereder-Emde (2016): *Der Bergmann*. Berlin: be.bra Verlag (Japan-Edition).
- 1908²⁰⁰⁹ *Sanshirō* 三四郎. Übers., mit Nachwort v. Christoph Langemann (2009): *Sanshirōs Wege*. Berlin: be.bra Verlag (Japan Edition).
- 1909¹⁹⁹² „Kiri 霧/Inshō 印象/Mona Risa モナリサ“. Übers. v. Wolfgang Schamoni (1980¹⁹⁹²): „Nebel/Eindruck/Mona Risa“. In: *Hefte für ostasiatische Literatur* 12 1992, 13–20.
- 1910 „Sōseki jo (haigaron) 漱石序(俳画論) (Vorwort Sōsekis [Haiku-Bildertheorie])“. In: *Fusetsu haiga jō* 不折俳畫上 („Fusetsus Haiku-Bilder [haiga], Band 1“). Tōkyō: Kōkadō, o. S.
- 1911¹⁹¹⁹ *Wagahai wa neko de aru* 吾輩ハ猫デアル („Ich der Kater“). Taschenbuchausgabe, 60. Auflage, Tōkyō: Ōkura shoten.
- 1914²⁰¹⁶ *Kokoro* こころ. Übers., mit Nachwort v. Oscar Benl (1976): *Kokoro*. Kommentierte Neuausgabe, Zürich: Manesse.
- 1915²⁰¹¹ *Garasudo no naka* 硝子戸の中. Übers., mit Nachwort v. Christoph Langemann (2011): *Hinter der Glastür*. Frankfurt a. M.: Angkor Verlag (Edition Nippon).
- 1915 „Tsuda Seifū shi 津田青楓氏 (Herr Tsuda Seifū)“. In: *Bijutsu shinpō* 14.12 (253) 1915, 2–3.
- 1916¹⁹¹⁸ *Kōjin* 行人 („Der Wanderer“). Taschenbuchausgabe, 9. Auflage, Tōkyō: Ōkura shoten.
- 1917¹⁹¹⁷ *Kusaawase* 草合 („Blumenwettbewerb“). Taschenbuchausgabe, 3. Auflage, Tōkyō: Shunyōdo.
- 1917 *Yōkyoshū* 漾虚集 („Anthologie: In der Leere treibend“). Taschenbuchausgabe, 1. Auflage, Tōkyō: Ōkura shoten.
- 1917¹⁹²⁴ *Yōkyoshū* 漾虚集 („Anthologie: In der Leere treibend“). Taschenbuchausgabe, 13. Auflage, Tōkyō: Ōkura shoten.
- 1918¹⁹²⁴ *Meian* 明暗 („Licht und Schatten“). Taschenbuchausgabe, 47. Auflage, Tōkyō: Iwanami shoten.

6.1.2 Sekundärliteratur

- ABE AUESTAD, Reiko・安倍オースタッド玲子/TANSMAN, Alan/VINCENT, J. Keith
2017/2019 „Editors’ Introduction: Sōseki Great and Small“. In: *Review of Japanese Culture and Society* 29 2017 [2019], 1–11.
- ABE, Nobuo・阿部信雄
1985 „ASAI Chū“. In: The Japan Foundation (Hg.). *Japanische Malerei im westlichen Stil: 19. und 20. Jahrhundert*. Ausst.-Kat. Tōkyō: The Japan Foundation, 28–30.

- ALCOCK, Rutherford
1878 *Art and Art Industries in Japan*. London: Virtue & Co. <https://archive.org/details/artandartindustooalcogooog> (1. November 2025) [IAL].
- ALTHAUS, Karin/BÖLLER, Susanne/HENN, Sarah L./HUTTENLAUCH, Eva/MÜHLING, Matthias/WEBER, Stephanie (Hg.)
2022 *Gruppendynamik: Kollektive der Moderne* [Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, 19. Oktober 2021 bis 12. Juni 2022]. Ausst.-Kat. Berlin: Hatje Cantz.
- ALTSCHUL, Nadia/DAVIS, Kathleen
2009a (Hg.). *Medievalisms in the Postcolonial World: The Idea of ,the Middle Ages‘ outside Europe*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
2009b „Introduction: The Idea of ,the Middle Ages‘ outside Europe“. In: Nadia Altschul und Kathleen Davis (Hg.). *Medievalisms in the Postcolonial World: The Idea of ,the Middle Ages‘ outside Europe*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1–24.
- AOKI, Shigeru・青木茂
1996 „Die Illustrationen der Meiji- und frühen Taishō-Zeit. Illustrations of the Meiji Era“. In: Ulrich von Krittler (Hg.). *Literarische Bilderwelten des 20. Jahrhunderts: Internationale Buchgraphik in Europa und Übersee aus der Sammlung v. Krittler*. Teil 5: *Japanische Buchillustration 1850–1985: Unbekannte Illustrationsgraphik seit Japans Öffnung zum Westen*. Göttingen: Goltze, 9–22.
- ARMOUR, Andrew/TAKAMIYA, Toshiyuki・高宮利行
1982 „Einführung zu Kairokō 薙露行 (,Das Klagelied‘; 1905)“. Übers., mit Einführung v. Andrew Armour und Takamiya, Toshiyuki (1982): „KAIRŌ-KŌ: A Dirge“. In: *Arthurian Literature II*, hg. v. Richard Barber. Cambridge: D. S. Brewer, 92–102.
- ARTIS Inc.・株式会社アーティス (Hg.)
2019 *Rafaeruszenha no kiseki* ラファエル前派の軌跡. *Parabola of pre-Raphaelitism: Turner, Ruskin, Rossetti, Burne-Jones and Morris* [Mitsubishi Ichigokan-Kunstmuseum Tōkyō, 14. März bis 9. Juni 2019; Kunstmuseum der Stadt Kurume, 20. Juni bis 8. September 2019; Abeno Harukas-Kunstmuseum Ōsaka, 5. Oktober bis 15. Dezember 2019]. Ausst.-Kat. O. O.: Artis Inc./Independent G. I. A.
- ASHOLT, Wolfgang/FÄHNTERS, Walter
1993²⁰⁰⁰a (Hg.). *Fin de siècle: Erzählungen, Gedichte, Essays*. Stuttgart: Reclam.
1993²⁰⁰⁰b „Nachwort“. In: Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hg.). *Fin de siècle: Erzählungen, Gedichte, Essays*. Stuttgart: Reclam, 417–436.
- BAER, Josette/ROTHER, Wolfgang (Hg.)
2014 *Arbeit: Philosophische, juristische und kulturwissenschaftliche Studien*. Basel: Schwabe Verlag (Schwabe interdisziplinär 4).
- BARBER, Richard (Hg.)
1982 *Arthurian Literature II*. Cambridge: D. S. Brewer.

- BARCK, Karlheinz/FONTIUS, Martin/SCHLENSTEDT, Dieter/STEINWACHS, Burkhard/
WOLFZETTEL, Friedrich (Hg.)
2001²⁰¹⁰ *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch*, Studienausgabe, 7 Bände.
Stuttgart/Weimar: Metzler [ÄGB].
- BARRINGTON, Candace
2016 „Global Medievalism and Translation“. In: Louise D’Arcens (Hg.). *The Cambridge Companion to Medievalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 180–195.
- BASSOE, Pedro Thiago Ramos
2017/2019 „Judging a Book by Its Cover: Natsume Sōseki, Book Design, and the Value of Art“. In: *Review of Japanese Culture and Society* 29, 2017 [2019], 159–174. <https://doi.org/10.1353/roj.2017.0011> (1. November 2025).
- 2018 *Eyes of the Heart: Illustration and the Visual Imagination in Modern Japanese Literature*. Dissertation. Berkeley: University of California. <https://escholarship.org/uc/item/0777d5sv> (1. November 2025).
- 2022 „Life through the Lens: Ozaki Kōyō and the Birth of the Photographic Imagination in Japanese Literature“. In: *The Journal of Japanese Studies* 48.2 2022, 299–326. <https://doi.org/10.1353/jjs.2022.0038> (1. November 2025).
- 2025 „Spaces of Tokyo: Commercial Art and Book Design in the Work of Komura Settaï“. In: *Journal of Design History* 38.2 2025, 121–136. <https://doi.org/10.1093/jdh/epaf009> (1. November 2025).
- BATE, Percy H.
1899 *The English Pre-Raphaelite Painters: Their Associates and Successors*. London: George Bell & Sons.
- 1899¹⁹⁰¹ *The English Pre-Raphaelite Painters: Their Associates and Successors*. 2., überarbeitete Auflage, London: George Bell & Sons. <https://archive.org/details/englishpreraphaooobategoog/mode/2up?ref=ol> (1. November 2025) [IAL].
- 1899¹⁹⁰⁵ *The English Pre-Raphaelite Painters: Their Associates and Successors*. 3. Auflage, London: George Bell & Sons. <https://archive.org/details/preraphaeengoobateuoft/mode/2up> (1. November 2025) [IAL].
- BEYER, Andreas/SAVOY, Bénédicte/TEGETHOFF, Wolf (Hg.)
1992–2022 *Allgemeines Künstlerlexikon: Internationale Künstlerdatenbank*, online. Berlin/New York: K. G. Saur. <https://doi.org/10.1515/AKL> (1. November 2025) [AKL].
- BECK, Ulrich/MULSOW, Martin (Hg.)
2014 *Vergangenheit und Zukunft der Moderne*. Berlin: Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter
1936²⁰¹⁵ „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. In: Walter Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 7–44.
- BERGER, Klaus
1980 *Japonismus in der westlichen Malerei 1860–1920*. München: Prestel (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 41).

- BERLIN-BRANDENBURGISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN (Hg.)
 2001– *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: Der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute*. <https://www.dwds.de/> (1. November 2025) [DWDS].
- BEVINGTON, David
 2024 „The Two Gentlemen of Verona“. In: *Encyclopedia Britannica*, 3. Februar 2024. <https://www.britannica.com/topic/The-Two-Gentlemen-of-Verona> (3. Dezember 2025) [EB].
- BINCSIK, Monika
 2009 „Japanese Incense“. In: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. http://www.metmuseum.org/toah/hd/jinc/hd_jinc.htm (1. November 2025).
- BLUME, Julia
 2015 „Buchillustration“. In: Ursula Rautenberg (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Buches: Von der Handschrift zum E-Book*. 3., vollständig überarbeitete und aktualisierte Auflage, Stuttgart: Reclam, 84–88 [RSB].
- BOITANI, Piero/TORTI, Anna (Hg.)
 1996 *Mediaevalitas: Reading the Middle Ages*. Cambridge: D. S. Brewer (The J. A. W. Bennett Memorial Lectures 9).
- BOURDAGHS, Michael K.
 2021 *A Fictional Commons: Natsume Sōseki and the Properties of Modern Literature*. Durham/London: Duke University Press.
- BOURDAGHS, Michael K./MURPHY, Joseph A./UEDA, Atsuko · o. A.
 2009²⁰¹⁰ „Introduction: Natsume Sōseki and the Ten-Year Project“. In: Natsume, Sōseki (1907²⁰¹⁰): *Bungakuron* 文学論. Übers. und hg. v. Michael K. Bourdaghs et al. (2009²⁰¹⁰): *Theory of Literature and Other Critical Writings*. New York: Columbia University Press, 1–35.
- BOWDOIN, William Goodrich
 1901 *The Rise of the Book-Plate; Being an Exemplification of the Art, Signified by Various Book-Plates, from Its Earliest to Its Most Recent Practice: Illustrated by Reproductions in Miniature and Otherwise*. New York: A. Wessels Company. <https://archive.org/details/risebookplatebeoobowdgoog> (1. November 2025) [IAL].
- BRITANNICA EDITORS
 2025 „Edward V“. In: *Encyclopedia Britannica*, 7. Oktober 2025. <https://www.britannica.com/biography/Edward-V> (3. Dezember 2025) [EB].
- BROOKS, Kit
 2021 *Revealed by Moonlight: Shapeshifters in Japanese Woodblock Prints*. Vortrag im Rahmen der Sneak Peek: New Research from the Freer and Sackler, 27. Oktober 2021. <https://youtu.be/GjolfbQqCHA> (1. November 2025).
- BRU, Ricard
 2014 *Erotic Japonisme: The Influence of Japanese Sexual Imagery on Western Art*. Leiden: Hotei.

BRYSON, Norman

2003 „Westernizing Bodies: Women, Art, and Power in Meiji Yōga“. In: Joshua S. Mostow et al. (Hg.). *Gender and Power in the Japanese Visual Field*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 89–118.

BUNKYŌ-KURITSU MORI ŌGAI KINENKAN・文京区立森鷗外記念館 (Hg.)

2013 *Ōgai to gaka Harada Naojirō: bungaku to bijutsu no shinfonikku* 鷗外と画家原田直次郎: 文学と美術の交響 („Ōgai und der Maler Harada Naojirō: Die Sinfonie von Literatur und Kunst“) [Mori Ōgai-Gedenkmuseum des Stadtbezirks Bunkyo, 13. September bis 24. November 2013]. Ausst.-Kat. Tōkyō: Bunkyo-kuritsu Mori Ōgai kinenkan.

2014 *Ryūkō wo tsukuru: Mitsukoshi to Ōgai* 流行をつくる: 三越と鷗外 („Trends setzen: Mitsukoshi und Ōgai“) [Mori Ōgai-Gedenkmuseum des Stadtbezirks Bunkyo, 13. September bis 24. November 2014]. Ausst.-Kat. Tōkyō: Bunkyo-kuritsu Mori Ōgai kinenkan.

BUTZER, Günter/JACOB, Joachim (Hg.)

2008²⁰¹² *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar: Metzler.

CARLYLE'S HOUSE MEMORIAL TRUST

1900 *Carlyle's House: Illustrated Descriptive Catalogue of Books, Manuscripts, Pictures, and Furniture*. London: Carlyle's House Memorial Trust. <https://touda.tohoku.ac.jp/collection/database/library/public/10030010003141> (1. November 2025) [ToUDA/SB].

CHIBA-KENRITSU BIJUTSUKAN・千葉県立美術館/HORINOUCI SHUPPAN・堀之内出版 (Hg.)

2024 *Asai Chū, achi kochi ni iku: musubareru hito, tsunagaru jidai: kaikan 50 shūnen kinen tokubetsuten* 浅井忠、あちこちに行く: むすばれる人、つながる時代: 開館50周年記念特別展. *Asai Chu: A Legacy of his Work and Travels* [Kunstmuseum der Präfektur Chiba, 30. Oktober 2024 bis 19. Januar 2025]. Ausst.-Kat. Tōkyō: Horinouchi shuppan.

CHIBBETT, David

1977 *The History of Japanese Printing and Book Illustration*. Tōkyō u. a.: Kodansha International.

CHO, Nam-Sil・조남실

1988 *Otto Eckmann (1865–1902): Sein Beitrag zum Jugendstil durch die Rezeption des Japonismus*. Dissertation. Hamburg: Universität Hamburg.

CLARK, Timothy/GERSTLE, C. Andrew (Hg.)

2013 *Journal of the International Research Center for Japanese Studies: Japan Review, Special Issue. Shunga: Sex and Humor in Japanese Art and Literature*. Kyōto: Int. Research Center for Japanese Studies.

CLARK, Timothy/GERSTLE, C. Andrew/ISHIGAMI, Aki・石上阿希/YANO, Akiko・矢野明子 (Hg.)

2013²⁰¹⁶ *Shunga: Sex and Pleasure in Japanese Art* [The British Museum London, 3. Oktober 2013 bis 5. Januar 2014]. Ausst.-Kat. London: The British Museum Press.

CONANT, Ellen P.

2006a (Hg.). *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

2006b „Japan ‚Abroad‘ at the Chicago Exposition, 1893“. In: Ellen P. Conant (Hg.). *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 254–280.

2011²⁰¹² „Japanese Painting from Edo to Meiji: Rhetoric and Reality“. In: J. Thomas Rimer (Hg.). *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 34–65.

CONWAY, William Martin

1901 *The Domain of Art*. London: John Murray. <https://archive.org/details/domainartooconwgoog> (1. November 2025) [IAL].

CORDEZ, Philippe

2014 „Die kunsthistorische Objektwissenschaft und ihre Forschungsperspektiven“. In: *Kunstchronik* 67.7 2014, 364–373 [Preprint, 1–13].

CROISSANT, Doris

2008 „Japanische Malerei am Anfang der Moderne: Kunst und nationale Repräsentation in der Meiji Zeit“. In: Franziska Ehmcke (Hg.). *Kunst und Kunsthandwerk Japans im interkulturellen Dialog (1850–1915)*. München: Iudicium, 49–77.

CROISSANT, Doris/MOSTOW, Joshua S./YEH, Catherine Vance (Hg.)

2008 *Performing ‚Nation‘: Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Japan, 1880–1940*. Leiden/Boston: Brill.

D'ARCENS, Louise (Hg.)

2016 *The Cambridge Companion to Medievalism*. Cambridge: Cambridge University Press.

DAVIS, Julie Nelson

2015 *Partners in Print: Artistic Collaboration and the Ukiyo-e Market*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

2021 *Picturing the Floating World: Ukiyo-e in Context*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

DELANK, Claudia

2008 „Die Weltausstellungen in Paris, Wien und Chicago sowie das neue Printmedium der Fotografie als Vermittler japanischer Kunst und Kultur im Westen“. In: Franziska Ehmcke (Hg.). *Kunst und Kunsthandwerk Japans im interkulturellen Dialog (1850–1915)*. München: Iudicium, 19–48.

DEGUCHI, Yasuo・出口保夫

1982¹⁹⁹¹ *Rondon no Natsume Sōseki* ロンドンの夏目漱石 („Der Natsume Sōseki von London“). Tōkyō: Kawade shobō shinsha.

DÉNES, Mirjam/FAJCSÁK, Györgyi/Spławski, Piotr/WATANABE, Toshio・渡辺俊夫 (Hg.)

2020 *Japonisme in the Austro-Hungarian Monarchy*. Budapest: Ferenc Hopp Museum of Asiatic Arts.

- DIEDEREN, Roger/DES CARS, Laurence (Hg.)
 2017 *Gut. Wahr. Schön: Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay* [Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 22. September 2017 bis 28. Januar 2018]. Ausst.-Kat. München: Hirmer.
- DIETERLE, Bernard/ENGEL, Manfred (Hg.)
 2017 *Writing the Dream. Écrire le rêve*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Cultural Dream Studies 1).
- DRESSER, Christopher
 1882 *Japan: Its Architecture, Art, and Art Manufactures*. London/New York: Longmans/Scribner and Welford. <https://archive.org/details/japanitsarchitecoodres> (1. November 2025) [IAL].
- DRY, Graham
 2022 „Das Hof-Atelier Elvira: München unter Wasser und die ‚Neue Frau‘“. In: Ingvild Richardsen (Hg.). *Die modernen Frauen des Atelier Elvira in München und Augsburg 1887–1908*. München: Volk Verlag, 174–193.
- ÉDITIONS DU ROCHER (Hg.)
 1905–1906²⁰⁰⁸ *Échos illusoires du luth suivi du Goût en héritage*. Übers. v. Hélène Morita. Monaco/[Paris]: Éditions du Rocher/Le Serpent à Plumes.
- EHIME-KEN BIJUTSUKAN・愛媛県美術館/SAKURA-SHIRITSU BIJUTSUKAN・佐倉市立美術館 (Hg.)
 2002 *Asai Chū no zuanten 浅井忠の図案展* („Ausstellung zum Design von Asai Chū“) [Kunstmuseum der Stadt Sakura, 2. Februar bis 3. März 2002; Kunstmuseum der Präfektur Ehime, 6. April bis 12. Mai 2002]. Ausst.-Kat. [Matsuyama u. a.]: Ehime-ken bijutsukan u. a.
- EHMCKE, Franziska (Hg.)
 2008 *Kunst und Kunsthandwerk Japans im interkulturellen Dialog (1850–1915)*. München: Iudicium.
- EHMCKE, Franziska/SHŌNO-SLÁDEK, Masako・o. A. (Hg.)
 1994 *Lifestyle in der Edo-Zeit: Facetten der städtischen Bürgerkultur Japans vom 17.–19. Jahrhundert*. München: Iudicium.
- EHRHARDT, Holger/LANGE, Johann F./LANGE, Marie-Louise/SCHÜTZ, Christopher F. (Hg.)
 2019 *Über Nachtfliegen, Zaunkönige und Meisterdiebe: Neue Beiträge zur Grimm- und Märchenforschung*. Kassel: Kassel University Press.
- EIBNER, Elisabeth
 2022 „II Prints by Kitagawa Utamaro: Kitagawa Utamaro and the Idea of Beauty in Bijinga Prints“. In: Graphische Sammlung ETH Zürich, Susanne Pollack und Hans Bjarne Thomsen (Hg.). *Lines from East Asia: Japanese and Chinese Art on Paper*. Ausst.-Kat. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 67–76.
- ETŌ, Jun・江藤淳
 1956¹⁹⁶⁵ *Natsume Sōseki 夏目漱石* („Natsume Sōseki“). Tōkyō: Keisō Shobō.

- 1970–1999 *Sōseki to sono jidai* 漱石とその時代 („*Sōseki und seine Zeit*“), 5 Bände. Tōkyō: Shinochōsha.
- 1975¹⁹⁹¹ *Sōseki to Āsā ō densetsu* 漱石とアーサー王傳説 („*Sōseki und die König-Artus-Legende*“). Tōkyō: Kōdansha (Gakujutsu bunko 973).
- FAJCSÁK, Györgyi
- 2020 „Austria Exponens Invitat Orbis Universum‘: The East Asia and Oriental Art at the Vienna Weltausstellung 1873“. In: Mirjam Dénes et al. (Hg.). *Japonisme in the Austro-Hungarian Monarchy*. Budapest: Ferenc Hopp Museum of Asiatic Arts, 57–74.
- FARINELLA, Vincenzo/MORENA, Francesco (Hg.)
- 2012 *Giapponismo: Suggerzioni dell’ Estremo Oriente, dai macchiaioli agli anni trenta* [Palazzo Pitti Florenz, 3. April bis 1. Juli 2012]. Ausst.-Kat. Livorno: Sillabe.
- FEUß, Axel
- 2021 „Orlik, Emil“. In: Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff (Hg.). *Allgemeines Künstlerlexikon: Internationale Künstlerdatenbank, online*. Berlin/New York: K. G. Saur, o. S. https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00098222/html (1. November 2025) [AKL].
- FISCHER, Adolf
- 1900 *Wandlungen im Kunstleben Japans*. Mit vielen Voll- und Text-Bildern. Buchschmuck von dem japanischen Künstler Eisaku Wada. Berlin: B. Behr’s Verlag.
- FLANAGAN, Damian
- 1903–1953²⁰⁰⁵ (Hg.) *The Tower of London: Tales of Victorian London*. Übers. und hg. v. Damian Flanagan. London/Chester Springs: Peter Owen.
- 2004²⁰⁰⁵ „Introduction“. In: Damian Flanagan (Hg.). *The Tower of London: Tales of Victorian London*. London/Chester Springs: Peter Owen, 9–37.
- FORUM TRANSREGIONALE STUDIEN (Hg.)
- O. J. „Transregionale Studien“. <https://www.forum-transregionale-studien.de/das-forum-transregionale-studien/transregionale-studien> (1. November 2025).
- FORUM TRANSREGIONALE STUDIEN/MAX WEBER STIFTUNG – DEUTSCHE GEISTESWISSENSCHAFTLICHE INSTITUTE IM AUSLAND (Hg.)
- 2019 *All Things Transregional? A Conversation about Transregional Research*. Bonn/Berlin: [perspectivia.net] (Areas and Disciplines 4). <https://doi.org/10.25360/01-2019-00027> (1. November 2025).
- FOXWELL, Chelsea
- 2018 „The Art of Reframing the News: Early Meiji Shinbun Nishiki-e in Context“. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 78 2018, 47–90 [HJAS].
- FRANK, Kristiane
- 2021 „Asai, Chū“. In: Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff (Hg.). *Allgemeines Künstlerlexikon: Internationale Künstlerdatenbank, online*. Berlin/New York: K. G. Saur, o. S. https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_10095252/html (1. November 2025) [AKL].

FUJI BIJUTSUKAN GAKUGEIKA・富士美術館学芸課

- 1989 *Natsume Sōseki to bijutsu* 夏目漱石と美術 („*Natsume Sōseki und die Kunst*“)
[Fuji-Kunstmuseum in der Präfektur Shizuoka, 21. Juli bis 27. August 1989]. Ausst.-
Kat. Fujinomiya-shi: Fuji bijutsukan.

FUJI, James A. (Hg.)

- 2004 *Maeda Ai: Text and the City: Essays on Japanese Modernity: Edited and with an
Introduction by James A. Fuji*. Durham/London: Duke University Press.

FUJII, Kenzō・藤井健三 (Hg.)

- 2008 *Tsuda Seifū no zuan: geijutsu to dezain* 津田青楓の図案: 芸術とデザイン („*Tsuda
Seifū's Musterentwürfe: Technik und Design*“). Tōkyō: Unsōdō (kindai zuan korekushon).
2011 *Asai Chū no zuan: kōgei dezain no kakushin* 浅井忠の図案: 工芸デザインの革
新 („*Asai Chū's Musterentwürfe: Die Reform des Kunsthandwerkdesigns*“). Tōkyō:
Unsōdō, kindai zuan korekushon.

FUKUOKA-SHI BIJUTSUKAN・福岡市美術館 (Hg.)

- 1999 *Rafaeru Koran ten zuroku* ラファエル・コラン展図録. *Raphaël Collin catalogue*
[Kunstmuseum der Präfektur Shizuoka, 10. September bis 24. Oktober 1999; Kunst-
museum der Stadt Fukuoka, 30. Oktober 1996 bis 28. November 1999; Kunstmu-
seum der Präfektur Shimane, 4. Dezember 1999 bis 16. Januar 2000; Kunstmuseum
Chiba-Sogō, 9. Februar bis 5. März 2000; Kunstmuseum der Präfektur Ehime, 8.
April bis 7. Mai 2000; Galerie der Tōkyō Station, 27. Mai bis 2. Juli 2000]. Ausst.-Kat.
[Fukuoka]: Nishinihon Shinbunsha.

FURUTA, Ryō・古田亮

- 2014 *Tokkō Sōseki no bijutsu sekai* 特講漱石の美術世界 („*Sondervorlesung Sōsekis
Welt der Kunst*“). Tōkyō: Iwanami shoten (Iwanami gendai zensho 036).

GAENSHEIMER, Susanne/BEßEN, Kathrin/KRYSTOF, Doris/MALZ, Isabelle/MÜLLER-
SCHARECK, Maria (Hg.)

- 2018 *Museum global: Mikrogeschichten einer ex-zentrischen Moderne* [Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 10. November 2018 bis 10. März 2019]. Ausst.-
Kat. Köln: Wienand.

GANESCO, Fernand

- 1895 *Shocking au Japon: De revolution de l'art dans l'empire du soleil levant. Dessins de
Georges Bigot*. O. O.: O. V. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855745n> (2. Novem-
ber 2025) [BnF Gallica].

GARTLAN, Luke

- 2016 *A Career of Japan: Baron Raimund von Stillfried and Early Yokohama Photogra-
phy*. Boston/Leiden: Brill.

GERRITSEN, Anne/RIELLO, Giorgio (Hg.)

- 2015 *Writing Material Culture History*. New Delhi u. a.: Bloomsbury.
2016 *The Global Lives of Things: The Material Culture of Connections in the Early
Modern World*. New York/London: Routledge.

GÖSSMANN, Birgit

1990 „K 7 Lohn-Preis-Niveau in Japan (1906–1927)“. In: Wolfgang Schamoni et al. (Hg.). *Buch und Literatur: Japan 1905–1931. Eine Ausstellung des Japanologischen Seminars der Universität Heidelberg in der Universitätsbibliothek vom 26. April bis zum 7. Juli 1990*. Ausst.-Kat. Heidelberg: Universitätsbibliothek, Beiblatt ‚Errata‘, Ergänzung zu 72.

GOETHE, Johann Wolfgang von

1788¹⁹¹⁵ *Egmont*. Übers. v. Koike, [K.] Shūsō (1915): *Egumonto* エグモント. Tōkyō: Nankōdō shoten.

GOTTHEINER, Klaus

1990a „II. 24–26 Natsume Sōseki: Kokoro/Exkurs: Die Buchausstattung von Natsume Sōsekis *Kokoro*“. In: Wolfgang Schamoni et al. (Hg.). *Buch und Literatur: Japan 1905–1931. Eine Ausstellung des Japanologischen Seminars der Universität Heidelberg in der Universitätsbibliothek vom 26. April bis zum 7. Juli 1990*. Ausst.-Kat. Heidelberg: Universitätsbibliothek, 36–40.

1990b „II. 27 Natsume Sōseki: Garasudo no uchi (‚Hinter der gläsernen Schiebetür‘)“. In: Wolfgang Schamoni et al. (Hg.). *Buch und Literatur: Japan 1905–1931. Eine Ausstellung des Japanologischen Seminars der Universität Heidelberg in der Universitätsbibliothek vom 26. April bis zum 7. Juli 1990*. Ausst.-Kat. Heidelberg: Universitätsbibliothek, 40–41.

GRAPHISCHE SAMMLUNG ETH ZÜRICH/POLLACK, Susanne/THOMSEN, Hans Bjarne (Hg.)

2022 *Lines from East Asia: Japanese and Chinese Art on Paper* [Graphische Sammlung ETH Zürich, 17. August bis 13. November 2022]. Ausst.-Kat. Petersberg: Michael Imhof Verlag.

GRAWERT-MAY, Erik von

2001²⁰¹⁰ „Erotisch/Erotik/Erotismus“. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.). *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch*, Studienausgabe. Stuttgart/Weimar: Metzler, Band 2, 310–337 [ÄGB].

GROßMANN, G. Ulrich/KRUTISCH, Petra (Hg.)

2013 *CIHA 2012 Nürnberg: The Challenge of the Object. Die Herausforderungen des Objekts*. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 32).

GUTH, Christine M. E.

1996 *Art of Edo Japan: The Artist and the City 1615–1868*. New Haven/London: Yale University Press.

HAGA, Tōru・芳賀徹

1984¹⁹⁹⁰ *Kaiga no ryōbun: kindai nihon hikaku bunkashi kenkyū* 絵画の領分:近代日本比較文化史研究 („Gebiet der Bilder: Vergleichende kulturwissenschaftliche Forschung des modernen Japans“). Tōkyō: Asahi shinbunsha (Asahi sencho 412).

HAMAGUCHI, Keiko・濱口恵子

2008 „Rewriting Arthurian Legends in Soseki: ‚Kairoko‘ and Malory“. In: Liliana Sikorska (Hg.). *Medievalisms: The Poetics of Literary Re-Reading*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 77–86 (Studies in English Medieval Language and Literature 21).

HAMAMATSU-SHI BIJUTSUKAN・浜松市美術館/HIROSHIMA-KENRITSU BIJUTSUKAN・広島県立美術館 (Hg.)

1990 *Asai Chū ten* 浅井忠展 („Asai Chū-Ausstellung“) [Kunstmuseum der Stadt Hamamatsu, 4. August bis 2. September 1990; Kunstmuseum der Präfektur Hiroshima, 21. September bis 14. Oktober 1990]. Ausst.-Kat. [Tōkyō]: Bijutsukan renraku kyōgikai.

HÁNOVÁ, Markéta

2014 *Japonisme in Czech Art* [National Gallery, Prag, 16. Mai bis 7. September 2014]. Ausst.-Kat. Prag: Národní Galerie.

HARADA, Minoru・原田実

1968¹⁹⁷⁴ *Meiji no yōga* 明治の洋画. Übers. v. Murakata, Akiko (1974): *Meiji Western Paintings*. Tōkyō/New York: Shibundō/Weatherhill (Arts of Japan 6).

HARATAKE, Satoru・原武哲/ISHIDA, Tadahiko・石田忠彦/EBII, Eiji・海老井英次 (Hg.)

2014²⁰¹⁵ *Natsume Sōseki shūhen jinbutsu jiten* 夏目漱石周辺人物事典. *Biographical Dictionary of Natsume Soseki and His Circle*. Tōkyō: Kasamashoin [NSSJJ].

HARRISON-HALL, Jessica

2017 *China: A History in Objects*. London: Thames & Hudson.

HASHIGUCHI, Goyō [Kiyoshi]・橋口五葉 [清]

1913 „Omoidashita kotodomo 思ひ出した事ども (Dinge, an die man sich erinnert)“. In: *Bijutsu shinpō* 12.5 (222) 1913, 22–24.

HAYAMITSU, Teruko・早光照子

2020 „Unsōdō and the Evolution of Design Book Publishing in Japan“. Übers. v. Hamish Tood. In: *Asian and African Studies Blog. British Library*. <https://blogs.bl.uk/asian-and-african/2020/09/unsōdō-and-the-evolution-of-design-book-publishing-in-japan.html> (22. Mai 2022).

HAYASHI, Makoto・林誠

2013 „Nenpu 年譜 („Chronik“)“. In: Taitō-kuritsu shodō hakubutsukan (Hg.). *Gaka, shoka Nakamura Fusetsu no subete: Taitō-kuritsu shodō hakubutsukan zōhin senshū* 画家・書家中村不折のすべて: 台東区立書道博物館蔵品選集 („Alles über Maler, Kalligraf Nakamura Fusetsu: Auswahlband der Sammlung des Kalligrafie-Museums des Stadtbezirks Taitō“). Ausst.-Kat. Tōkyō: Taitō-ku geijutsu bunkazaidan, 146–162.

HAYNES, Nathalie

2020²⁰²¹ *Pandora's Jar: Women in the Greek Myths*. London: Picador.

HEARN, Lafcadio・ハーン ラフカディオ [KOIZUMI, Yakumo・小泉八雲]

1896¹⁹²³ *Kokoro*. Übers. v. Berta Franzos, Vorwort v. Hugo v. Hofmannsthal, Buchschmuck v. Emil Orlik (1905): *Kokoro*. Frankfurt a. M.: Rütten & Loening.

HEDINGER, Daniel

2011 *Im Wettstreit mit dem Westen: Japans Zeitalter der Ausstellungen 1854–1941*. Frankfurt a. M./New York: Campus (Globalgeschichte 7).

HIGAYA, Mihoko・飛ヶ谷美穂子

1993 „Sōseki and Swinburne: A Source Study of the Pre-Raphaelite Features in Kairokō“. In: *Comparative Literature Studies* 30.4 (East-West Issue) 1993, 377–387. <http://www.jstor.org/stable/40246904> (1. November 2025).

HIJIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela・日地谷キルシュネライト イルメラ

2000 *Canon and Identity: Japanese Modernization Reconsidered. Trans-Cultural Perspectives*. München: Iudicium (Deutsches Institut für Japanstudien, Miscellanea 14).

2016 „Unter welchen Schmerzen die Moderne zur Welt kam: Zu seinem hundertsten Todestag erscheinen zwei Romane des japanischen Prosa-Erneuerers Natsume Sōseki neu“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 27. Oktober 2016, 10.

HINTEREDER-EMDE, Franz

1997 „NATSUME Sōseki: ‚Ich der Kater‘. Aus dem Japanischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Otto PUTZ. Besprochen von Franz Hintereder-Emde“. In: *Japanstudien*, Band 9: *Dienstleistung und Konsum in den 1990er Jahren*. München: Iudicium, 363–374. https://perspectivia.net/publikationen/dij_japanstudien/9_dienstleistung/soseki (1. November 2025).

2016 „Nachwort“. In: Natsume, Sōseki (1908²⁰¹⁶): *Kōfu* 坑夫. Übers., mit Nachwort v. Franz Hintereder-Emde (2016): *Der Bergmann*. Berlin: be.bra Verlag, 216–232 (Japan-Edition).

2017 „Literary Dreams in the Works of Natsume Sōseki at the Threshold of Japanese Modernity“. In: Bernard Dieterle und Manfred Engel (Hg.). *Writing the Dream. Écrire le rêve*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 239–258 (Cultural Dream Studies 1).

HIPPOCRATES

O. J.¹⁸⁴⁰ *Aphorismi*. Deutsche Miniatur-Ausgabe v. Wilhelm Buchenwald (1840): *Die Aphorismen des Hippocrates*. Nördlingen: Beck. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10236396> (1. November 2025).

HIRNER, Andrea

2006 „Harada Naojiro und Mori Ogai: Exters japanische Freunde in München“. In: Historisches Museum der Pfalz Speyer (Hg.). *Julius Exter (1863–1939)*. Ausst.-Kat. Speyer: Historisches Museum der Pfalz, 137–147.

HISTORISCHES MUSEUM DER PFALZ SPEYER (Hg.)

2006 *Julius Exter (1863–1939)* [Historisches Museum der Pfalz, 17. Dezember 2006 bis 18. März 2007]. Ausst.-Kat. Speyer: Historisches Museum der Pfalz.

HOLCA, Irina・ホルカ イリナ

2018 *Shimazaki Tōson hirakareru tekusuto: media, tasha, jendā* 島崎藤村ひらかれるテクスト・メディア・他者・ジェンダー („Shimazaki Tōsons geöffnete Texte: Medien, Andere, Gender“). Tōkyō: Bensei shuppan.

HONDA, Akino・ホンダ アキノ

2024 *Natsume Sōseki: bijutsu wo miru me* 夏目漱石: 美術を見る眼 („*Natsume Sōseki: Ein Auge für die Kunst*“). Tōkyō: Heibonsha.

HUANG, Qianwen・黄倩雯

2017 *Natsume Sōseki shoki tanpenshū, Yōkyōshū ronkō* 夏目漱石初期短篇集『漾虚集』論攷. *The Study on Natsume Soseki's Early Period Short Stories Collection Yokyōshu*. Dissertation. Kyōto: Ritsumeikan daigaku. <http://doi.org/10.34382/00010467> (1. November 2025).

HUYSMANS, Joris-Karl

1883¹⁹⁰² *L'art moderne*. Paris: P. V. Stock.

ICHINOMIYA-CHŌRITSU SEIFŪ BIJUTSUKAN・一宮町立青楓美術館 (Hg.)

2001 *Seifū bijutsukan zuroku* 青楓美術館図録 („*Ausstellungskatalog des Seifū-Kunstmuseums*“). Ausst.-Kat. [Ichinomiya-chō]: [Seifū bijutsukan].

IKEDA, Shinobu・池田忍

2008 „The Allure of a ,Women in Chinese Dress’: Representation of the Other in Imperial Japan“. In: Doris Croissant et al. (Hg.). *Performing ,Nation’: Gender Politics in Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Japan, 1880–1940*. Leiden/Boston: Brill, 347–381.

IKEDA, Yūko・池田祐子

2012 „Kata’ wo motomete: oitsu ni okeru katagami juyō to sono haikei [型]を求めて–ドイツにおける型紙受容とその背景 („*Streben nach ,Form’: Die Katagami Rezeption in Deutschland und ihr Kontext*“). In: Mitsubishi Ichigōkan bijutsukan et al. (Hg.). *KATAGAMI Style*. Ausst.-Kat. [Tōkyō]: Nihon keizai shinbunsha, 291–296.

IKUTA, Makoto・生田誠

2006 *Nihon no bijutsu ehagaki 1900–1935: Meiji umare no retoro modan* 日本の美術絵はがき 1900–1935: 明治生まれのレトロモダン („*Japans Kunstbildpostkarten 1900–1935: Retro-modern, geboren in der Meiji-Ära*“). Kyōto-shi: Tankōsha.

IMAI, Yōko・今井陽子

2005 „Asai Chū no modaniti 浅井忠のモダニティ. Chu Asai’s Modernity“. In: Tōkyō-kokuritsu kindai bijutsukan et al. (Hg.). *Nihon no āru nūvō 1900–1923: kōgei to dezain no shinjidai* 日本のアール・ヌーヴォー1900–1923: 工芸とデザインの新時代. *Art Nouveau in Japan 1900–1923: The New Age of Crafts and Design*. Ausst.-Kat. [Tōkyō]: Tōkyō-kokuritsu kindai bijutsukan, 19–23; übers. v. Ruth S. McCreery. In: Ders., 184–187.

INAGA, Shigemi・稲賀繁美

2023 „Shinpojiumu hyō: jyaponisumu gakkai kokusai shinpojiumu 2022 ,gurafikku dezain to jyaponisumu: 19–20 seiki’ matome to kōhyō シンポジウム評: ジャポニスム学会国際シンポジウム2022「グラフィック・デザインとジャポニスム: 19–20世紀」まとめと講評. Thoughts on a Symposium: The Society for the Study of Japonisme International Symposium 2022 ,Graphic Design and Japonisme: 19th–20th Century’. A Report and Thoughts“. In: *Jyaponisumu kenkyū* ジャポニスム研究. *Studies in Japonisme* 42 2022, 80–89.

ISHIBASHI ZAIDAN BURIJISUTON BIJUTSUKAN・石橋財団ブリヂストン美術館/KYŌTO-KOKURITSU KINDAI BIJUTSUKAN・京都国立近代美術館/ISHIBASHI ZAIDAN ISHIBASHI BIJUTSUKAN・石橋財団石橋美術館 (Hg.)

1996 *Hakubakai: Meiji yōga no shinpū: kessei 100-nen kinen* 白馬会: 明治洋画の新风: 結成100年記念. *Starting anew in the Meiji Period: A Retrospective Exhibition of Painting from the Hakubakai Group 1896–1911* [Bridgestone-Kunstmuseum, 19. Oktober bis 28. November 1996; Nationales Kunstmuseum für Moderne Kyōto, 10. Dezember 1996 bis 26. Januar 1997; Ishibashi-Kunstmuseum 7. Februar bis 16. März 1997]. Ausst.-Kat. [Tōkyō]: Nihon keizai shinbunsha.

ISHIDA, Tadahiko・石田忠彦

2014^{2015a} „Asai Chū 浅井忠“. In: Haratake, Satoru et al. (Hg.). *Natsume Sōseki shūhen jinbutsu jiten* 夏目漱石周辺人物事典. *Biographical Dictionary of Natsume Soseki and His Circle*. Tōkyō: Kasamashoin, 254–257 [NSSJJ].

2014^{2015b} „Nakamura Fusetsu 中村不折“. In: Haratake, Satoru et al. (Hg.). *Natsume Sōseki shūhen jinbutsu jiten* 夏目漱石周辺人物事典. *Biographical Dictionary of Natsume Soseki and His Circle*. Tōkyō: Kasamashoin, 257–260 [NSSJJ].

2014^{2015c} „Tsuda Seifū 津田青楓“. In: Haratake, Satoru et al. (Hg.). *Natsume Sōseki shūhen jinbutsu jiten* 夏目漱石周辺人物事典. *Biographical Dictionary of Natsume Soseki and His Circle*. Tōkyō: Kasamashoin, 502–506 [NSSJJ].

ITŌ, Hiromi・伊藤宏見

2012 *Natsume Sōseki to nihon bijutsu* 夏目漱石と日本美術 („*Natsume Sōseki und die japanische Kunst*“). Tōkyō: Kokusho.

ITŌ, Tōru・伊藤徹

2008 „Seiki denkanki no yōroppa taizai Asai Chū to Natsume Kinnosuke 世紀転換期のヨーロッパ滞在: 浅井忠と夏目金之助. *Staying in Europe at the Turn of the Century: In Case of Chu ASAI and Kinnosuke NATSUME*“. In: *Kansai daigaku tōzai gakujutsu kenkyūjo kiyo* 41.4 2008, 19–46.

2010²⁰¹² „Natsume Sōseki und die Zwecklosigkeit des Lebens als das Wesen der Modernisierung“. In: *Asiatische Studien. Études Asiatiques: Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft. Revue de la Société Suisse-Asie* 66.1 2012, 103–128. <http://doi.org/10.5169/seals-283439> (1. November 2025).

2012²⁰¹³ „Natsume Sōseki: An Attempt of Kusamakura as an Imagery Novel“. In: *Bulletin of Kyoto Institute of Technology* 6 2013, 33–48. <http://repository.lib.kit.ac.jp/opac/repository/10212/2121/04-ito.pdf> (1. November 2025).

IWAKIRI, Shin'ichirō・岩切信一郎

1980 *Hashiguchi Goyō no sōteibon* 橋口五葉の装釘本 („*Bucheinbände von Hashiguchi Goyō*“). Tōkyō: Chūseikisha.

2011a „Hashiguchi Goyō: sōshoku bijutsu no kiseki 橋口五葉-装飾美術の軌跡- („*Hashiguchi Goyō: Spuren dekorativer Kunst*“). In: Tōkyō shinbun (Hg.). *Seitan 130 nen Hashiguchi Goyō ten* 生誕130年 橋口五葉展 („*Hashiguchi Goyō-Ausstellung zum 130. Geburtstag*“). Ausst.-Kat. Tōkyō: Tōkyō shinbun, 9–15.

- 2011b „Hashiguchi Goyō nenpu 橋口五葉年譜 (Hashiguchi Goyō Chronik)“. In: Tōkyō shinbun (Hg.). *Seitan 130 nen Hashiguchi Goyō ten* 生誕130年 橋口五葉展 („Hashiguchi Goyō-Ausstellung zum 130. Geburtstag“). Ausst.-Kat. Tōkyō: Tōkyō shinbun, 184–192.
- 2011c „Shuyō sankōbunken 主要参考文献 (Hauptreferenzwerke)“. In: Tōkyō shinbun (Hg.). *Seitan 130 nen Hashiguchi Goyō ten* 生誕130年 橋口五葉展 („Hashiguchi Goyō-Ausstellung zum 130. Geburtstag“). Ausst.-Kat. Tōkyō: Tōkyō shinbun, 193–198.
- JOHNSON, Scott
- 2020 „Tsuda Seifū: Kyōto ni okeru shoki sōsaku jidai 津田青楓: 京都における初期創作時代. Tsuda Seifū: His Formative Kyoto Years“. In: Kita, Takaomi (Hg.). *Seitan hyakuyonjū nen kinen somoku gaka Tsuda Seifū to ayumu Meiji, Taishō, Shōwa* 生誕一四〇年記念背く画家津田青楓とあゆむ明治・大正・昭和. *The 140th Anniversary of Disobedient Painter Tsuda Seifū Following His Footsteps throughout Meiji, Taishō and Shōwa*. Ausst.-Kat. Tōkyō: Unsōdō, 181–176; übers. v. Nakatani, Mori. In: Ders., 170–175.
- JUNEJA, Monica
- 2015²⁰¹⁹ „All Things Transregional? In Conversation with ... Monica Juneja“. In: Forum Transregionale Studien/Max Weber Stiftung – Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland (Hg.). *All Things Transregional? A Conversation about Transregional Research*. Bonn/Berlin: [perspectivia.net], 22–27 (Areas and Disciplines 4) [Zunächst erschienen in TRAFO: Blog for Transregional Regional Research, 6. Juli 2015. <https://trafo.hypotheses.org/2487> (1. November 2025)].
- 2018 „Mikrogeschichten: Die Routen des transkulturellen Modernismus“. In: Susanne Gaensheimer et al. (Hg.). *Museum global: Mikrogeschichten einer ex-zentrischen Moderne*. Ausst.-Kat. Köln: Wienand, 37–46.
- KAGAWA-KENRITSU MYŪJIAMU・香川県立ミュージアム/KURUME-SHI BIJUTSUKAN・久留米市美術館/TAKAHASHI-SHI NARIWA BIJUTSUKAN・高梁市成羽美術館 (Hg.)
- 2020 *Hakuba no yukue: Kobayashi Mango to nihon yoga 50 nen* 白馬のゆくえ: 小林萬吾と日本洋画50年. *Kobayashi Mango and Western-Style Painting in 50 Years of the Meiji, Taisho and Showa Eras* [Museum der Präfektur Kagawa, 11. April bis 7. Juni 2020; Kunstmuseum der Stadt Kyōto, 20. Juni bis 23. August 2020; Nariwa-Kunstmuseum der Stadt Takahashi, 5. September bis 29. November 2020]. Ausst.-Kat. [Tōkyō]: Nichidō bijutsu zaidan.
- KAGIWADA, Yūko・鍵和田柚子
- 1989 „Noda Kyūho (Dōsan) no Haiku to sakuhin 野田九浦(道三)の俳句と作品 (Noda Kyūhos (Dōsan) Haiku und Werke)“. In: Musashino-shi bunka jigyōdan (Hg.). *Noda Kyūho ten* 野田九浦展 („Noda Kyūho-Ausstellung“). Ausst.-Kat. Musashino: Musashino-shi bunka jigyōdan, o. S.
- KAGOSHIMA-SHIRITSU BIJUTSUKAN・鹿児島市立美術館 (Hg.)
- 2014 *Kagoshima-shiritsu bijutsukan kenkyū kiyō: tokushū Hashiguchi Goyō* 鹿児島市立美術館研究紀要: 特集 橋口五葉. *Bulletin of Kagoshima City Museum of Art. Special Edition: Hashiguchi Goyo*. Kagoshima-shi: Kagoshima-shiritsu bijutsukan.

- 2015 *Kagoshima-shiritsu bijutsukan kenkyū kiyō: Hashiguchi kyōdai no ehagaki* 鹿児島市立美術館研究紀要:橋口兄弟の絵はがき. *Bulletin of Kagoshima City Museum of Art: Postcards of Hashiguchi Brothers*. Kagoshima-shi: Kagoshima-shiritsu bijutsukan.
- 2016 *Kagoshima-shiritsu bijutsukan kenkyū kiyō: Hashiguchi Goyō no kaichū nikki hoka* 鹿児島市立美術館研究紀要:橋口五葉の懷中日記ほか. *Bulletin of Kagoshima City Museum of Art: Hashiguchi Goyo's Diary etc.* Kagoshima-shi: Kagoshima-shiritsu bijutsukan.
- KANAGAWA BUNGA KU SHINKŌKAI・神奈川文学振興会 (Hg.)
- 1997 *Bungaku no sashi-e to sōtei ten* 文学の挿絵と装幀展 („Ausstellung zu Literaturillustrationen und Einbandgestaltungen“) [Museum für Moderne Literatur der Präfektur Kanagawa, 4. Oktober bis 9. November 1997]. Ausst.-Kat. Yokohama: Kenritsu Kanagawa kindai bungakukan.
- KANAGAWA-KENRITSU KINDAI BIJUTSUKAN・神奈川県立近代美術館 (Hg.)
- 2008 *Shijō no yūtopia: kindai nihon no kaiga to bijutsu zasshi 1889–1915* 誌上のユートピア:近代日本の絵画と美術雑誌 1889–1915. *Utopia of Images and Letters: Japanese Modern Art and Art Magazines, 1889–1915* [Museum für Moderne Kunst der Präfektur Kanagawa, 26. Januar bis 9. März 2008; Urawa-Museum Saitama, 26. April bis 8. Juni 2008; Kunstmuseum der Präfektur Aichi, 14. Juni bis 27. Juli 2008]. Ausst.-Kat. [Tōkyō]: Bijutsukan renraku kyōgikai.
- KAWAJI, Mototaka・かわじもとたか [川地索崇]
- 2007 *Sōteika de sagasu hon: koshō mokuroku ni mita sōteikatachi* 装丁家で探す本:古書目録にみた装丁家たち („Bücher, gesucht über den Einbandgestalter: Einbandgestalter, gesehen über ein Register alter Bücher“). Tōkyō: Suginamikeyaki shuppan.
- 2018 *Sōteika de sagasu hon: tsuiho, teiseiban* 装丁家で探す本:追補 訂正版 („Bücher, gesucht über den Einbandgestalter. Nachtrag, verbesserte Auflage“). Tōkyō: Suginamikeyaki shuppan.
- KAWAMURA, Jōichirō・河村錠一郎
- 2019 „Rafaeruzenha, Ruskin, soshite Sōseki: 1900 nen no Rondon ラファエル前派、ラスキン、そして漱石:1900年のロンドン. The Pre-Raphaelites, Ruskin, and Sōseki: London in 1900“. In: Artis Inc. (Hg.). *Rafaeruszenha no kiseki* ラファエル前派の軌跡. *Parabola of Pre-Raphaelitism: Turner, Ruskin, Rossetti, Burne-Jones and Morris*. Ausst.-Kat. O. O.: Artis Inc./Independent G. I. A, 13–19; übers. v. Martha J. McClinck. In: Ders., 186–191.
- 2021 *Igirisu no bi, nihon no bi: Rafaeru zenpa to Sōseki, Biazuri to Hokusai* イギリスの美、日本の美:ラファエル前派と漱石、ビアズリーと北斎 („Britische Schönheit, japanische Schönheit: Die Präraffaeliten, Sōseki, Beardsley und Hokusai“). Tōkyō: Tōshindō.
- KEENE, Donald
- 2013²⁰¹⁶ *The Winter Sun Shines In: A Life of Masaoka Shiki*. New York: Columbia University Press.

KERP, Thorsten

2021 „Nakamura, Fusetsu“. In: Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff (Hg.). *Allgemeines Künstlerlexikon: Internationale Künstlerdatenbank*, online. Berlin/New York: K. G. Saur. https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00064841/html (1. November 2025) [AKL].

KEYES, Roger S.

2006 *Ehon: The Artist and the Book in Japan* [Public Library New York, 20. Oktober 2006 bis 4. Februar 2007]. Ausst.-Kat. Seattle: University of Washington Press.

KIDA, Takuya・木田拓也

2005 „Nihon no āru nūvō 1900–1923—,atarashii geijutsu‘ toshite no kōgei 日本のアール・ヌーヴォー1900–1923—「新しい芸術」としての工芸. *Art Nouveau in Japan 1900–1923: Crafts as ‚New Art‘*“. In: Tōkyō-kokuritsu kindai bijutsukan et al. (Hg.). *Nihon no āru nūvō 1900–1923: kōgei to dezain no shinjidai 日本のアール・ヌーヴォー1900–1923: 工芸とデザインの新時代. Art Nouveau in Japan 1900–1923: The New Age of Crafts and Design*. Ausst.-Kat. [Tōkyō]: Tōkyō-kokuritsu kindai bijutsukan, 8–18; übers. v. Cynthia Takayama. In: Ders., 176–183.

KIDOURA, Toyokazu・木戸浦 豊和

2013 *Celebrating the 150th Anniversary of UK-Japan Academic Interaction: Natsume Sōseki, the Greatest Novelist in Modern Japan*. 日英学術交流150周年記念・近代日本の文豪 夏目漱石 [University College London (UCL) Library, 21. November bis 18. Dezember 2013; Embassy of Japan in the UK, 13. Januar 2014 bis 5. Februar 2014; Tohoku University Library]. Ausst.-Kat. <https://www.ucl.ac.uk/library/sites/library/files/soseki-pamphlet.pdf> (1. November 2025).

KITA, Takaomi・喜多孝臣

2020a (Hg.). *Seitan hyakuyonjū nen kinen somuku gaka Tsuda Seifū to ayumu Meiji, Taishō, Shōwa* 生誕一四〇年記念背く画家津田青楓とあゆむ明治・大正・昭和. *The 140th Anniversary of Disobedient Painter Tsuda Seifū Following His Footsteps throughout Meiji, Taishō and Shōwa* [Kunstmuseum des Stadtbezirks Nerima, 21. Februar bis 12. April 2020]. Ausst.-Kat. Tōkyō: Unsōdō.

2020b „Tsuda Seifū nenpu 津田青楓年譜 (Tsuda Seifū Chronik)“. In: Kita, Takaomi (Hg.). *Seitan hyakuyonjū nen kinen somuku gaka Tsuda Seifū to ayumu Meiji, Taishō, Shōwa* 生誕一四〇年記念背く画家津田青楓とあゆむ明治・大正・昭和. *The 140th Anniversary of Disobedient Painter Tsuda Seifū Following His Footsteps throughout Meiji, Taishō and Shōwa*. Ausst.-Kat. Tōkyō: Unsōdō, 182–191.

KLINGER, Cornelia

2001²⁰¹⁰ „Modern/Moderne/Modernismus“. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.). *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch*, Studienausgabe. Stuttgart/Weimar: Metzler, Band 4, 121–167 [ÄGB].

KNIPPSCHILD, Judith

2020 „Da wurde der Wunsch zur Begierde“. *Über Japansehnsucht und Künstlerreisen im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Dissertation. Heidelberg: Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/28241> (1. November 2025).

KÖHN, Stephan

2005 *Traditionen visuellen Erzählens in Japan: Eine paradigmatische Untersuchung der Entwicklungslinien vom Faltschirmbild zum narrativen Manga*. Wiesbaden: Harrassowitz.

KÖHN, Stephan/WEBER, Chantal

2022a (Hg.). *Crossing the Borders to Modernity: Fictional Characters as Representations of Alternative Concepts of Life in Meiji Literature (1868–1912)*. Wiesbaden: Harrassowitz.

2022b „Crossing the Borders to Modernity: An Introduction“. In: Stephan Köhn und Chantal Weber (Hg.). *Crossing the Borders to Modernity: Fictional Characters as Representations of Alternative Concepts of Life in Meiji Literature (1868–1912)*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1–28.

KOIKE, [K.] Shūsō・小池秋草

1890–1905¹⁹¹⁷ (Hg.). *Die Tänzerin von Mori: Der London Tower von Natsume*. Übers. v. Koike, [K.] Shūsō. Tōkyō/Kyōto: Nankodō.

1917 „Ein Geleitwort“. In: *Die Tänzerin von Mori: Der London Tower von Natsume*. Übers. und hg. v. Koike, [K.] Shūsō. Tōkyō/Kyōto: Nankodō, 1–3.

KOIKE, Tadanori・小池唯則

1976¹⁹⁷⁹ *Tsuda Seifū dessanshū: rafu* 津田青楓デッサン集:裸婦 („*Tsuda Seifūs Designsammlung: Weiblicher Akt*“). Tōkyō: Iwasaki bijutsusha.

KOIZUMI YAKUMO KINENKAN・小泉八雲記念館 (Hg.)

2016 *Koizumi Yakumo, ōpun maindo no kōseki. Koizumi Yakumo kinenkan zuroku* 小泉八雲・開かれた精神の航跡. 小泉八雲記念館図録. *Lafcadio Hearn: Tracing the Journey of an Open Mind. The Catalogue of Lafcadio Hearn Memorial Museum*. Matsue: Koizumi Yakumo kinenkan.

KOKURITSU SEIYŌ BIJUTSUKAN GAKUGEIKA・国立西洋美術館学芸課 (Hg.)

1988 *Jyaponisumu-ten, 19 seiki sei'yōbijutsu e no nihon no eikyō* ジャポニスム展・19世紀西洋美術への日本の影響. *Japonisme* [Galleries nationales du Grand Palais, 17. Mai bis 15. August 1988; Nationalmuseum für westliche Kunst Tōkyō, 23. September bis 11. Dezember 1988]. Ausst.-Kat. [Tōkyō]: Kokuritsu sei'yō bijutsukan.

KOKURITSU SEIYŌ BIJUTSUKAN・国立西洋美術館・YOMIURI SHINBUN TŌKYŌ HONSHA-JIGYŌKYOKU BUNKAJIGYŌBU・読売新聞東京本社事業局文化事業部 (Hg.)

2017 *Hokusai to japonisumu: Hokusai ga sei'yō ni ataeta shōgeki* 北斎とジャポニスム: *Hokusai*が西洋に与えた衝撃. *Hokusai and Japonisme* [Nationalmuseum für westliche Kunst Tōkyō, 21. Oktober 2017 bis 28. Januar 2018]. Ausst.-Kat. Tōkyō: Yomiuri shinbun Tōkyō honsha.

KOMORI, Yōichi・小森陽一/IIDA, Yūko・飯田祐子/GOMIBUCHI, Noritsugu・五味淵典嗣/SATŌ, Izumi・佐藤泉/SATŌ, Yūko・佐藤裕子/NOAMI, Mariko・野網摩利子 (Hg.)

2017 *Sōseki jiten* 漱石辞典 („*Sōseki Wörterbuch*“). Tōkyō: Kanrin shobō [SJ].

KOOISTRA, Lorraine Janzen

2010²⁰¹⁹ „The Yellow Book: (1894–1897). An Overview“. In: Dennis Denisoff und Lorraine Janzen Kooistra (Hg.). *The Yellow Book Digital Edition*, 2010. *Yellow Nineties* 2.0.

- Ryerson University Centre for Digital Humanities, 2019. <https://1890s.ca/yb-general-introduction/> (1. November 2025).
- KŌEKI ZAIDAN HŌJIN KANAGAWA BUNGA KU SHINKŌKAI・公益財団法人神奈川文学振興会 (Hg.)
- 2019 *Botsugo 20 nen Etō Jun ten* 没後20年江藤淳展 („*Etō Jun-Ausstellung: 20 Jahre nach dem Tod*“) [Museum für Moderne Literatur der Präfektur Kanagawa, 18. Mai bis 15. Juli 2019]. Ausst.-Kat. Yokohama: Kenritsu Kanagawa kindai bungaku kan/Kōeki zaidan hōjin Kanagawa bungaku shinkōkai.
- KŌNO, Toshirō・紅野敏郎
- 1979a „Sōseki no jihitsu suisai ehagaki ni tsuite 漱石の自筆水彩絵はがきについて (Über die eigengemalten Aquarell-Bildpostkarten Sōseki’s)“. In: Natsume, Sōseki (1916^{1979–1980}): *Natsume Sōseki ibokushū* 夏目漱石遺墨集 („*Sammlung des handschriftlichen Nachlasses Natsume Sōseki’s*“), hg. v. Adachi, Ryūtarō. Tōkyō: Kyūryūdō, Band 4, o. S.
- 1979b „Kaisetsu 解説 („Kommentar“)“. In: Natsume, Sōseki (1916^{1979–1980}): *Natsume Sōseki ibokushū* 夏目漱石遺墨集 („*Sammlung des handschriftlichen Nachlasses Natsume Sōseki’s*“), hg. v. Adachi, Ryūtarō. Tōkyō: Kyūryūdō, Band 4, o. S.
- 1980 „Sōseki to Sōseki sanbō no hitobito 漱石と漱石山房の人びと („Sōseki und die Personen von Sōseki sanbō“)“. In: Senuma, Shigeki (Hg.). *Taiyō bessatsu, nihon no kokoro 32: Natsume Sōseki* 太陽別冊、日本のこころ32: 夏目漱石. *THE SUN. Special Issue No. 32: Natsume Sōseki*. Tōkyō: Heibonsha, 89–110.
- KORNICKI, Peter Francis
- 1998²⁰⁰¹ *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- KOYAMA, Keita・小山慶太
- 2017 *Sōseki to ,Gakutō‘* 漱石と「學鐙」 („*Sōseki und ,Gakutō‘*“). Tōkyō: Maruzen shuppan.
- KRITTER, Ulrich von (Hg.)
- 1985 *China und Japan in Buchkunst und Graphik: Vergangenheit und Gegenwart. Stiftung aus der Sammlung Dr. Ulrich von Ritter an das Gutenberg-Museum Mainz* [Gutenberg-Museum Mainz, 3. September bis 26. Oktober 1985]. Ausst.-Kat. Wiesbaden: Reichert.
- 1996 *Literarische Bilderwelten des 20. Jahrhunderts: Internationale Buchgraphik in Europa und Übersee aus der Sammlung v. Ritter. Teil 5: Japanische Buchillustration 1850–1985: Unbekannte Illustrationsgraphik seit Japans Öffnung zum Westen*. Göttingen: Goltze.
- KUBOMI, Yukako・窪美酉嘉子
- 2020 „Nenpu 年譜 („Chronik“)“. In: Kagawa-kenritsu myūjiamu et al. (Hg.). *Hakuba no yukue: Kobayashi Mango to nihon yoga 50 nen* 白馬のゆくえ: 小林萬吾と日本洋画50年. *Kobayashi Mango and Western-Style Painting in 50 Years of the Meiji, Taisho and Showa Eras*. Ausst.-Kat. [Tōkyō]: Nichidō bijutsu zaidan, 140–143.

KÜHN, Christine (Hg.)

2015 *Zartrosa und Lichtblau: Japanische Fotografie der Meiji-Zeit (1868–1912)* [Kunstbibliothek: Staatliche Museen zu Berlin, 4. September 2015 bis 10. Januar 2016]. Ausst.-Kat. Bielefeld/Berlin: Kerber.

KUMAMOTO DAIGAKU GOKŌ KINENKAN・熊本大学五高記念館 (Hg.)

2016²⁰¹⁹ *Gokō to Sōseki: Sōseki seitan hyakugojunen, botsugo hyakunen, raiyū hyakunijūnenn kinen* 五高と漱石: 漱石生誕一五〇年・没後一〇〇年・来熊一二〇年記念. *Soseki at the Fifth High School*. Überarbeitete Auflage, Kumamoto: Kokuritsu daigaku hoōjin Kumamoto daigaku.

KUME, Keiichirō・久米桂一郎

1895²⁰⁰⁸ „Ratai wa bijutsu no kiso 裸体は美術の基礎“. Übers. v. Susanna Pavloska (2008): „The Nude is the Foundation of Fine Art“. In: *Doshisha Studies in Language and Culture* 11.1 2008, 107–117. <https://doi.org/10.14988/pa.2017.0000011455> (1. November 2025).

KUME, Kunitake・久米邦武

1878²⁰⁰² *Tokumei zenken taishi Bei-Ō kairan jikki* 特命全権大使米欧回覧実記. Übers. und hg. v. Peter Pantzer (2002): *Die Iwakura-Mission: Das Logbuch des Kume Kunitake über den Besuch der japanischen Sondergesandtschaft in Deutschland, Österreich und der Schweiz im Jahre 1873*. In Zusammenarbeit mit Matthias Eichhorn et al. München: Iudicium.

KUNAICHŌ SANNOMARU SHŌZŌKAN・宮内庁三の丸尚蔵館 (Hg.)

2012 *Naikoku kangyo hakurankai: Meiji bijutsu no makuake* 内国勧業博覧会: 明治美術の幕開け. *National Industrial Expositions: The Opening of Meiji Art* [Museum der kaiserlichen Sammlung, 21. April bis 8. Juli 2012]. Ausst.-Kat. [Tōkyō]: Kunaicho.

KURAYA, Mika・蔵屋美香

1998 „Kunst‘ durch Grenzen: Der Maler Kuroda Seiki und die Aktbilddebatte“. In: Steffi Richter (Hg.). *Japan Lesebuch 3: Intelli*. Tübingen: Konkursbuchverlag Claudia Gehrke, 55–69.

KUSHIGATA-CHŌRITSU SHUNSEN BIJUTSUKAN・櫛形町立春仙美術館 (Hg.)

2002 *Natori Shunsen: Kushigata-chōritsu Shunsen bijutsukan shozō Natori Shunsen sakuhin mokuroku* 名取春仙: 櫛形町立春仙美術館所蔵名取春仙作品目録. *Shunsen Natori: Collection of Kushigata Shunsen Museum of Art*. Kushigata-chō: Kushigata-chōritsu Shunsen bijutsukan.

KUWABARA, Setsuko・桑原節子

1994 „Verleger und Künstler: Zur zentralen Rolle des Verlagswesens in der Edo-Zeit“. In: Franziska Ehmcke und Shōno-Sládek, Masako (Hg.). *Lifestyle in der Edo-Zeit: Facetten der städtischen Bürgerkultur Japans vom 17.–19. Jahrhundert*. München: Iudicium, 191–210.

HIRAI, Yoshinobu・平井啓修/DAICHŌ, Tomohiro・大長智広 (Hg.)

2018 *Meiji 150 nen ten: Meiji no nihonga to kōgei* 明治150年展: 明治の日本画と工芸. *The 150th Anniversary of the Meiji Period: Making and Designing Meiji Arts and Crafts*

- [Nationalmuseum für moderne Kunst Kyōto, 20. März bis 20. Mai 2018]. Ausst.-Kat. Kyōto: Kyōto-kokuritsu kindai bijutsukan.
- LANGEMANN, Christoph
- 2011 „Nachwort“. In: Natsume, Sōseki (1915²⁰¹¹). *Garasudo no naka* 硝子戸の中. Übers., mit Nachwort v. Christoph Langemann (2011): *Hinter der Glastür*. Frankfurt a. M.: Angkor Verlag, 127–134 (Edition Nippon).
- LANGEMANN, Christoph/SCHULZ, Evelyn
- 1998 „Die Sehnsucht nach der verlorenen Ganzheit: Welt und Gegenwelt bei Nagai Kafū und Natsume Sōseki“. In: Steffi Richter (Hg.). *Japan Lesebuch 3: Intelli*. Tübingen: Konkursbuchverlag Claudia Gehrke, 121–146.
- LA QUINZAINÉ LITTÉRAIRE/LOUIS VUITTON (Hg.)
- 1900–1909¹⁹⁹⁷ *Haltes en Mandchourie et en Corée précédé de Textes Londiniens*. Übers. v. Olivier Jamet und Elisabeth Suetsugu, Vorwort v. Yoshimoto, Takaaki. Paris: La Quinzaine Littéraire/Louis Vuitton.
- LARKING, Matthew
- 2014 „The Evolution of Seiki Kuroda“. In: *Japan Times* 25. Juni 2014. <http://www.japantimes.co.jp/culture/2014/06/25/arts/evolution-seiki-kuroda/#.Vqsg8ebwz09> (1. November 2025).
- LATHAM, Agnes M.C.
- 2025 „Sir Walter Raleigh“. In: *Encyclopedia Britannica*, 31. Oktober 2025. <https://www.britannica.com/biography/Walter-Raleigh-English-explorer> (3. Dezember 2025) [EB].
- LEPIK, Andres/BÄUMLER, Katrin (Hg.)
- 2018 *Königsschlösser und Fabriken: Ludwig II. und die Architektur* [Architekturmuseum der TU München, 26. September 2018 bis 13. Januar 2019]. Ausst.-Kat. Basel: Birkhäuser.
- LINHART, Sepp
- 2022 „Illustrierte Postkarten: Ein neues Massenmedium gegen Ende der Meiji-Zeit“. In: *Japanica Humboldtiana* 23 2021. Wiesbaden: Harrssowitz, 109–152.
- LÖHR, Wolf-Dietrich
- 2003^{2011a} „Ekphrasis“. In: Ulrich Pfisterer (Hg.). *Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage, Stuttgart/Weimar: Metzler, 99–104 [MLK].
- 2003^{2011b} „Genie“. In: Ulrich Pfisterer (Hg.). *Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage, Stuttgart/Weimar: Metzler, 144–150 [MLK].
- LOMBROSO, Cesare
- 1889¹⁸⁹¹ *The Man of Genius*. London: Walter Scott. <https://archive.org/details/manofgeniusoolombuoft> (1. November 2025) [IAL].
- LONGXI, Zhang·張隆溪
- 2017 „Dream in Chinese Literature: From a Cross-Cultural Perspective“. In: Bernard Dieterle und Manfred Engel (Hg.). *Writing the Dream. Écrire le rêve*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 137–148 (Cultural Dream Studies 1).

LUCKEN, Michael

2016 *Les Fleurs artificielles: Création, imitation et logique de domination*. Übers. v. Francesca Simkin (2016): *Imitation and Creativity in Japanese Arts: From Kishida Ryūsei to Miyazaki Hayao*. New York: Columbia University Press.

LUPACK, Alan

2005²⁰⁰⁷ *The Oxford Guide to Arthurian Literature and Legend*. Oxford: Oxford University Press.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen

2005²⁰¹⁶ *Interkulturelle Kommunikation: Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart: Metzler.

MACGREGOR, Neil

2010²⁰¹² *A History of the World in 100 Objects*. London: Penguin.

MAEDA, Ai・前田愛

1979²⁰⁰⁴ „Kindai bungaku to katsujiteki sekai 近代文学と活字の世界“. Übers. v. Richard Okada (2004): „Modern Literature and the World of Printing“. In: *Text and the City: Essays on Japanese Modernity*, hg. und mit einer Einleitung v. James A. Fuji. Durham/London: Duke University Press, 255–272.

MANSOUR, Julia

2008²⁰¹² „Pfau“. In: Günter Butzer und Joachim Jacob (Hg.). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar: Metzler, 319–320.

MARRA, Michael F.

2011²⁰¹² „The Creation of the Vocabulary of Aesthetics in Meiji Japan“. In: J. Thomas Rimer (Hg.). *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 193–211.

MARUZEN SHUPPAN SŌGYŌ 150 SHŪNEN KINEN PUROJEKUTO CHĪMU・丸善出版
創業150周年記念プロジェクトチーム

2019 *Maruzen sōgyō 150 shūnen: shuppanbutsu de tadoru Maruzen no rekishi, „Gakutō“ no rekishi* 丸善創業150周年: 出版物で辿る丸善の歴史、「學鐙」の歴史 („Zum 150. Gründungsjubiläum von Maruzen: Die Geschichte von Maruzen anhand seiner Publikationen, die Geschichte von „Gakutō“). <https://www.maruzen-publishing.co.jp/info/n19654.html> (1. November 2025).

MASAOKA, Shiki [Tsunenori]・正岡子規 [常規]

1901 „Bokujū itteki 墨汁一滴 („Ein Tropfen Tusche“)“. In: *Nihon* (Januar bis Juli) 1901. <https://dl.ndl.go.jp/pid/2532407> (1. November 2025) [NDL].

MERRILL, Linda

1998 *The Peacock Room: A Cultural Biography*. Mit einem Vorwort v. Milo C. Beach. Washington, D. C. u. a.: Freer Gallery of Art u. a.

MERTEN, Stephan/HAYER, Björn/HEINTZ, Kathrin/SCHERER, Gabriela (Hg.)

2018 *Fakten und Vorbehalte: Festschrift für Lothar Bluhm zum 60. Geburtstag*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag.

MIDDELL, Matthias (Hg.)

2018²⁰¹⁹ *The Routledge Handbook of Transregional Studies*. Abingdon/New York: Routledge.
MIDDENDORF, Ulrike

2021a „Tsuda, Seifū“. In: Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff (Hg.). *Allgemeines Künstlerlexikon: Internationale Künstlerdatenbank, online*. Berlin/New York: K. G. Saur. https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00044118/html (1. November 2025) [AKL].

2021b „Natori, Shunsen“. In: Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff (Hg.). *Allgemeines Künstlerlexikon: Internationale Künstlerdatenbank, online*. Berlin/New York: K. G. Saur. https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_40147843/html (1. November 2025) [AKL].

MINAMI ARUPUSU-SHIRITSU BIJUTSUKAN・南アルプス市立美術館/YANO, Haruyo・矢野晴代 (Hg.)

2016 *Kaikan 25 shūnen kinen: seitan 130 shūnen Natori Shunsen ten* 開館25周年記念：生誕130周年名取春仙展 („Ausstellung zum 25. Eröffnungsjubiläum: Natori Shunsen-Ausstellung zum 130. Geburtstag“) [Kunstmuseum der Stadt Minami Alps, 8. Oktober bis 27. November 2016]. Ausst.-Kat. Minami Arupusu: Minami Arupusu-shiritsu bijutsukan.

MITSUBISHI ICHIGŌKAN BIJUTSUKAN・三菱一号館美術館/KYŌTO-KOKURITSU KIN-DAI BIJUTSUKAN・京都国立近代美術館/・MIE-KENRISTU BIJUTSUKAN 三重県立美術館/NIHON KEIZAI SHINBUNSHA・日本経済新聞社 (Hg.)

2012 *KATAGAMI Style* [Mitsubishi Ichigōkan Museum Tōkyō, 6. April bis 27. Mai 2012; Nationalmuseum für moderne Kunst Kyōto, 7. Juli bis 19. August 2012; Kunstmuseum der Präfektur Mie, 28. August bis 14. Oktober 2012]. Ausst.-Kat. [Tōkyō]: Nihon keizai shinbunsha.

MITSUKOSHI HONSHA・三越本社 (Hg.)

2009 *Mitsukoshi bijutsubu 100 nenshi* 三越美術部100年史. *The History of Mitsukoshi Fine Arts Department 100 Years*. Tōkyō: Mitsukoshi.

MIURA, Atsushi・三浦篤

2021 *Utsurisumu bijutsu: jyaponisumu, koran, nihon kindai yōga* 移り棲む美術：ジャポニスム、コラン、日本近代洋画. *Art en migration: Japonisme, Collin, peinture japonaise modern*. Nagoya: Nagoya daigaku shuppankai.

MIYAZAKI, Katsumi・宮崎克己

2018 *Jyaponisumu: ryuko to shiten no nihon* ジャポニスム：流行としての「日本」 („Japonismus: Japan als Zeitgeschmack“). Tōkyō: Kōdansha gendai shinsho.

MIZUTA LIPPIT, Miya Elise・o. A.

2001 *Figures of Beauty: Aesthetics and the Beautiful Woman in Meiji Japan*. Dissertation. New Haven: Yale University.

MOMMA, Haruko・o. A.

2009 „Medievalism – Colonialism – Orientalism: Japans Modern Identity in Natsume Soseki's *Maboroshi no Tate* and *Kairo-ko*“. In: Kathleen Davis und Nadia Altschul

- (Hg.). *Medievalisms in the Postcolonial World: The Idea of ‚the Middle Ages‘ outside Europe*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 141–173.
- MORILL, John S.
- 2025 „Lady Jane Grey“. In: *Encyclopedia Britannica*, 21. November 2025. <https://www.britannica.com/biography/Lady-Jane-Grey> (3. Dezember 2025) [EB].
- MOSTOW, Joshua S./BRYSON, Norman/GRAYBILL, Maribeth (Hg.)
- 2003 *Gender and Power in the Japanese Visual Field*. Honolulu: University of Hawai‘i Press.
- MÜLLER, Simone
- 2014 „Der Intellektuelle als Müßiggänger in der japanischen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts: Natsume Sōseki und die Gruppe der Yōyūha“. In: Josette Baer und Wolfgang Rother (Hg.). *Arbeit: Philosophische, juristische und kulturwissenschaftliche Studien*. Basel: Schwabe Verlag, 47–76 (Schwabe interdisziplinär 4).
- MUKŌYAMA, Fujio・向山富士雄
- 2016 „Yakusha ukiyo-e hanga saigo no kyōshō: Natori Shūsen no seitan 130 shūnen wo furikaeru 役者浮世絵版画最後の巨匠: 名取春仙の生誕130周年を振り返る (‚Der letzte Meister der Yakusha ukiyo-e Holzschnitte: Rückblick zum 130. Geburtsjubiläum Natori Shūsensens‘)“. In: Minami Arupusu-shiritsu bijutsukan und Yano, Haruyo (Hg.). *Kaikan 25 shūnen kinen: seitan 130 shūnen Natori Shūsen ten* 開館25周年記念: 生誕130周年名取春仙展 (‚Ausstellung zum 25. Eröffnungsjubiläum: Natori Shūsen-Ausstellung zum 130. Geburtstag‘). Ausst.-Kat. Minami Arupusu: Minami Arupusu-shiritsu bijutsukan, 8–11.
- MURAI, Noriko・村井則子
- 2022 „In Gruppen komponierend: Individuelle und kollektive Ausdrucksformen im Japan des frühen 20. Jahrhunderts“. In: Karin Althaus et al. (Hg.). *Gruppendynamik: Kollektive der Moderne*. Ausst.-Kat. Berlin: Hatje Cantz, 372–377.
- MUSASHINO-SHI BUNKA JIGYŌDAN・武蔵野市文化事業団
- 1989a (Hg.). *Noda Kyūho ten* 野田九浦展 (‚Noda Kyūho-Ausstellung‘) [Kulturzentrum der Stadt Musashino, 7. bis 17. April 1989]. Ausst.-Kat. Musashino: Musashino-shi bunka jigyōdan.
- 1989b „Noda Kyūho no ayumi 野田九浦の歩み (‚Noda Kyūhos Weg‘)“. In: Musashino-shi bunka jigyōdan (Hg.). *Noda Kyūho ten* 野田九浦展 (‚Noda Kyūho-Ausstellung‘). Ausst.-Kat. Musashino: Musashino-shi bunka jigyōdan, o. S.
- MUSEUM OF FINE ARTS BOSTON (Hg.)
- 2004 *Art of the Japanese Postcard: The Leonard A. Lauder Collection at the Museum of Fine Arts, Boston* [Museum of Fine Arts, Boston, 10. März bis 6. Juni 2004]. Ausst.-Kat. Aldershot: Lund Humphries.
- MORIKAWA, Takemitsu・森川剛光
- 2013 *Japanizität aus dem Geist der europäischen Romantik: Der interkulturelle Vermittler Mori Ōgai und die Reorganisierung des japanischen ‚Selbstbildes‘ in der Weltgesellschaft um 1900*. Bielefeld: transcript.

NAKAJIMA, Kunihiko・中島国彦/NAGASHIMA, Yūko・中島裕子 (Hg.)

2016 *Sōseki no ai shita ehagaki* 漱石の愛した絵はがき („*Sōseki's geliebte Bildpostkarten*“). Tōkyō: Iwanami shoten.

NAKAMURA, Fusetsu [Sakutarō]・中村不折 [鉦太郎]

1910 *Fusetsu haiga jō* 不折俳畫上 („*Fusetsus Haiku-Bilder [haiga], Band 1*“). Tōkyō: Kōkadō.

NAKAMURAYA SARON BIJUTSUKAN・中村屋サロン美術館 (Hg.)

2014 *Nakamuraya saron: koko de umareta koko kara umareta Nakamuraya saron bijutsukan kaikan kinen tokubetsuten* 中村屋サロン:ここで生まれた、ここから生まれた中村屋サロン美術館開館記念特別展 („*Nakamuraya Salon: Hier geboren, von hier geboren. Sonderausstellung zum Eröffnungsjubiläum des Nakamuraya Salon Museums*“) [Kunstmuseum Nakamura Salon, 29. Oktober 2014 bis 15. Februar 2015]. Ausst.-Kat. Tōkyō: Nakamuraya saron bijutsukan.

NAKAO, Yui・中尾優衣

2019 „*Imēji korekutā toshite no Sugiura Hisui: zuan seisaku ni okeru ,shiryō' no igi* イメージコレクターとしての杉浦非水:図案制作における「資料」の意義. Sugiura Hisui as an Image Collector: Hisui's Application of Source Materials in Design Work“. In: Nakao, Yui und Nomiyama, Sakura (Hg.). *Imēji korekutā: Sugiura Hisui ten* イメージコレクター:杉浦非水展. *Sugiura Hisui ten: Image Collector*. Ausst.-Kat. Tōkyō: Tōkyō-kokurisu kindai bijutsukan, 172–179; übers. v. mot.tiff in: Ders., 180–187.

NAKAO, Yui・中尾優衣/NOMIYAMA, Sakura・野見山桜 (Hg.)

2019 *Imēji korekutā, Sugiura Hisui ten* イメージコレクター:杉浦非水展. *Sugiura Hisui: Image Collector* [Nationalmuseum für moderne Kunst Tōkyō, 9. Februar bis 26. Mai 2019]. Ausst.-Kat. Tōkyō: Tōkyō-kokurisu kindai bijutsukan.

NATHAN, John

2018 *Sōseki: Modern Japan's Greatest Novelist*. New York: Columbia University Press.

NATORI, Shunsen [Yoshinosuke]・名取春仙 [芳之助]

1910 *Demo gashū: Bo no maki* デモ画集:戊の巻 („*Vorführ-Künstleralbum: 5. Band*“). Tōkyō: Jozandō shoten. <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/851224> (1. November 2025) [NDL].

NATSUME, Kyōko・夏目鏡子

1928 *Sōseki no omoide* 漱石の思ひ出 („*Erinnerungen an Sōseki*“). Tōkyō: Kaizōsha.

NIHON BIJUTSUIN・日本美術院 (Hg.)

1899 *Notice sur l'Ecole des beaux-arts de Tokyo*. Tōkyō: Tsoukidji Kwappan Seizōshyo. <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1680116> (1. November 2025) [NDL].

NIHON KEIZAI SHINBUNSHA・日本経済新聞社 (Hg.)

2004 *Bosuton bijutsukan shozō: rōdā korekushon utsukushiki nihon no ehagaki ten* ボストン美術館所蔵:ローダー・コレクション美しく日本の絵はがき展. *Art of the Japanese Postcard: The Leonard A. Lauder Collection at the Museum of Fine Arts, Boston* [Kommunikationsmuseum Tōkyō, 5. Oktober bis 12. Dezember 2004; Boston Museum of Fine Arts Nagoya, 2. Januar bis 20. Februar 2005; Städtisches Museum

- Kure, 9. April bis 15. Mai 2005; Hosomi-Museum Kyōto, 27. Mai bis 24. Juli 2005; urspr. Museum of Fine Arts, Boston, 10. März bis 6. Juni 2004]. Ausst.-Kat. [Tōkyō]: Nihon keizai shinbunsha.
- NIHON KINDAI BUNGAKUKAN・日本近代文学館 (Hg.)
- 1982 *Tsuda Seifū shokan korekushon mokuroku* 津田青楓書簡コレクション目録 („Verzeichnis der Schriffsammlung von Tsuda Seifū“). Tōkyō: Nihon kindai bungakukan.
- NISHIGUCHI, Hiroko・西口拓子
- 2018 „Sneewittchen war das tapfere Schneiderlein: Betrachtungen zu japanischen Illustrationen der Grimm’schen Märchen in der Frühphase“. In: Stephan Merten et al. (Hg.). *Fakten und Vorbehalte: Festschrift für Lothar Bluhm zum 60. Geburtstag*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 79–99.
- 2019 „Der Einfluss deutscher Künstler auf Kiichi Okamotos Illustrationen zur japanischen Grimm-Ausgabe von 1916“. In: Holger Ehrhardt et al. (Hg.). *Über Nachtfliegen, Zaunkönige und Meisterdiebe: Neue Beiträge zur Grimm- und Märchenforschung*. Kassel: Kassel University Press, 85–128.
- NISHIMURA MORSE, Anne・ニシムラモース アン
- 2004 „Art of the Japanese Postcard“. In: Museum of Fine Arts, Boston (Hg.). *Art of the Japanese Postcard: The Leonard A. Lauder Collection at the Museum of Fine Arts, Boston*. Ausst.-Kat. Aldershot: Lund Humphries, 15–29.
- NISHIYAMA, Junko・西山純子
- 2014 „Hashiguchi Goyō no shikaban ni tuite 橋口五葉の私家版について (über die selbstverlegten Drucke Hashiguchi Goyōs)“. In: Kagoshima-shiritsu bijutsukan (Hg.). *Kagoshima-shiritsu bijutsukan kenkyū kiyō: tokushū Hashiguchi Goyō* 鹿児島市立美術館研究紀要:特集 橋口五葉. *Bulletin of Kagoshima City Museum of Art. Special Edition: Hashiguchi Goyo*. Kagoshima-shi: Kagoshima-shiritsu bijutsukan, 34–56.
- NISHIYAMA, Junko・西山純子/INOUE, Yoshiko・井上芳子/AOKI, Kanae・青木加苗/ISHIDA, Sumire・石田すみれ/YAMAMOTO, Kazuko・山本香瑞子 (Hg.)
- 2019 *Myusya to nihon/nihon to Oruriku* ミュシャと日本、日本とオルリク. *Mucha and Japan/Japan and Orlik* [Kunstmuseum der Stadt Chiba, 7. September bis 20. Oktober 2019; Kunstmuseum für Moderne der Präfektur Wakayama, 2. November bis 15. Dezember 2019; Kunstmuseum der Präfektur Okayama, 4. Januar bis 11. Februar 2020; Kunstmuseum der Stadt Shizuoka, 11. April bis 24. Mai 2020]. Ausst.-Kat. Tōkyō: Kokusho kankōkai.
- NOMIYAMA, Sakura・野見山桜
- 2019 „Hisui no autoputto wo miru 非水のアウトプットを見る. Hisui’s Output: Creations and Distributions“. In: Nakao, Yui und Nomiya, Sakura (Hg.). *Imēji korekutā: Sugiura Hisui ten* イメージコレクター:杉浦非水展. *Sugiura Hisui: Image Collector*. Ausst.-Kat. Tōkyō: Tōkyō-kokurisu kindai bijutsukan, 188–191.
- O. A.
- 1977 *Teihon Hashiguchi Goyō* 定本橋口五葉 („Standardausgabe Hashiguchi Goyō“). Tōkyō: Nōberu shobō.

- 2020 „Gesamtkunstwerk“. In: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.). *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: Der deutsche Wortschatz von 1600 bis heute*. <https://www.dwds.de/wb/Gesamtkunstwerk> (1. November 2025) [DWDS].
- 2021 „Kobayashi, Mango“. In: Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff (Hg.). *Allgemeines Künstlerlexikon: Internationale Künstlerdatenbank, online*. Berlin/New York: K. G. Saur. https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00004621/html (1. November 2025) [AKL].
- OBRA SOCIAL ‚LA CAIXA‘ (Hg.)
- 2013 *Japonisme la fascinació per l'art japonès* [CaixaForum Barcelona, 14. Juni bis 15. September 2013; CaixaForum Madrid, 16. Oktober 2013 bis 15. Februar 2014]. Ausst.-Kat. [Barcelona]: Obra Social ‚la Caixa‘.
- OKAMOTO, Hiromi · 岡本祐美/SMITH II, Henry D.
- 1993 „Ukiyo-e for Modern Japan: The Legacy of Watanabe Shōzaburō“. In: Amy Reigle Stephens (Hg.). *The New Wave: Twentieth-Century Japanese Prints from the Robert O. Muller Collection*. London/Leiden: Bamboo Publishing Ltd./Hotei Japanese Prints, 27–40.
- ŌTSUKA, Nobukazu · 大塚信一
- 2023 *Tsuda Seifū: kindai nihon wo ikinuita gaka* 津田青楓: 近代日本を生き抜いた画家 („*Seifū Tsuda: Der Künstler, der das moderne Japan überwand*“). Tōkyō: Sakuhinsha.
- ORLIK, Emil
- 1902 „Anmerkungen über den Farbholzschnitt in Japan (1900)“. In: *Die Graphischen Künste* 25.1902, 31–34. <https://doi.org/10.11588/diglit.4252.5> (1. November 2025) [UBH].
- ORTLAND, Eberhard
- 2001²⁰¹⁰ „Genie“. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.). *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch*, Studienausgabe. Stuttgart/Weimar: Metzler, Band 2, 661–709 [ÄGB].
- OSTERHAMMEL, Jürgen
- 2009²⁰¹¹ *Die Verwandlung der Welt: Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: Beck.
- ŌTA KINEN BIJUTSKAN · 太田記念美術館 (Hg.)
- 2020 *Kaburaki Kiyotaka to Hiresaki Eihō: kindai bungaku wo irodoru kuchi-e: Asahi Tomō korekushon* 鍋木清方と鰐崎英朋: 近代文学を彩る口絵: 朝日智雄コレクション. *Kaburaki Kiyotaka and Hirezaki Eiho: Illustrations Bringing Color to Modern Literature*. Ausst.-Kat. Tōkyō: Ōta kinen bijutskan.
- PAPIST-MATSUO, Antje · パピストマツオ アンジェ
- 2021 „Hashiguchi, Goyō“. In: Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff (Hg.). *Allgemeines Künstlerlexikon: Internationale Künstlerdatenbank, online*. Berlin/New York: K. G. Saur. https://www.degruyter.com/database/AKL/entry/_00113925/html (1. November 2025) [AKL].
- PFISTERER, Ulrich (Hg.)
- 2003²⁰¹¹ *Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage*, Stuttgart/Weimar: Metzler [MLK].

PICKHARDT, John B.

2012 *Competing Painting Ideologies in the Meiji Period 1868–1912*. Masterarbeit. Honolulu: University of Hawai'i. <http://hdl.handle.net/10125/100831> (1. November 2025).

POCH, Daniel

2019²⁰²⁰ *Licentious Fictions: Ninjō and the Nineteenth-Century Japanese Novel*. New York: Columbia University Press.

PÖRTNER, Peter

1989 „Fritz Rumpf und die Pan no kai“. In: Hartmut Walravens (Hg.). *Du verstehst unsere Herzen gut: Fritz Rumpf (1888–1949) im Spannungsfeld der deutsch-japanischen Kulturbeziehungen*. Ausst.-Kat. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 24–42.

PUAUX, René

1903 „L'Art Nouveau Bing-Paris“. In: *Deutsche Kunst und Dekoration* 12.1903, 309–312. <https://doi.org/10.11588/diglit.6693.1> (1. November 2025) [UBH].

QUINN, Malcolm/BEECH, David/LEHNERT, Michael/TULLOCH, Carol/WILSON, Stephen (Hg.)

2018 *The Persistence of Taste: Art, Museums and Everyday Life after Bourdieu*. Abingdon Oxon/New York: Routledge.

RAUCH, Alexander

2018 „Ludwig II. Über das Vermächtnis eines Künstlers auf dem Thron“. In: Andres Lepik und Katrin Bäuml (Hg.). *Königsschlösser und Fabriken: Ludwig II. und die Architektur*. Ausst.-Kat. Basel: Birkhäuser, 40–52.

RAUTENBERG, Ursula (Hg.)

2003²⁰¹⁵ *Reclams Sachlexikon des Buches: Von der Handschrift zum E-Book*. 3., vollständig überarbeitete und aktualisierte Auflage, Stuttgart: Reclam [RSB].

REIGLE STEPHENS, Amy (Hg.)

1993 *The New Wave: Twentieth-Century Japanese Prints from the Robert O. Muller Collection*. London/Leiden: Bamboo Publishing Ltd./Hotei Japanese Prints.

REINER, Tassilo

2010 *Yōga-Japanische Malerei im westlichen Stil*. Dissertation. Heidelberg: Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/14324> (1. November 2025).

RICHARDSEN, Ingild (Hg.)

2022 *Die modernen Frauen des Atelier Elvira in München und Augsburg 1887–1908*. München: Volk Verlag.

RICHTER, Steffi

1998 (Hg.). *Japan Lesebuch 3: Intelli*. Tübingen: Konkursbuchverlag Claudia Gehrke.

2004 „Staging Good Taste, Staging ‚Japaneseness‘: Consumer Culture, the Department Store Mitsukoshi and Performance of Modern Identities in Japan“. In: *Asiatische Studien* 58.3 2004, 717–738.

RIMER, J. Thomas (Hg.)

2011²⁰¹² *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

- RIMMELE, Marius/SACHS-HOMBACH, Klaus/STIEGLER, Bernd
 2014a (Hg.). *Bildwissenschaft und Visual Culture*. Bielefeld: transcript.
 2014b „I. Iconic und Pictorial Turn: Einführung“. In: Marius Rimmele, Klaus Sachs-Hombach und Bernd Stiegler (Hg.). *Bildwissenschaft und Visual Culture*. Bielefeld: transcript, 15–18.
- ROSENBERG, Emily S.
 2012a (Hg.). *Geschichte der Welt: 1870–1945, Weltmärkte und Weltkriege*. München: Beck.
 2012b „Transnationale Strömungen in einer Welt, die zusammenrückt“. In: Emily S. Rosenberg (Hg.). *Geschichte der Welt: 1870–1945, Weltmärkte und Weltkriege*. München: Beck, 815–998.
- SADOYA, Shigenobu・佐渡谷重信
 1982 *Sōseki to seikimatsu geijutsu* 漱石と世紀末芸術 („*Sōseki und die Kunst des Fin de Siècle*“). Tōkyō: Bijutsu kōronsha.
- SAID, Edward W.
 1978²⁰⁰³ *Orientalism*. London/New York: Penguin (Modern Classics).
- SAITŌ, Noriko・o. A./WAKABAYASHI-OH, Misako・若林呉操子/SCHAMONI, Wolfgang
 1990 „I. Natsume Sōseki“. In: Wolfgang Schamoni et al. (Hg.). *Buch und Literatur: Japan 1905–1931. Eine Ausstellung des Japanologischen Seminars der Universität Heidelberg in der Universitätsbibliothek vom 26. April bis zum 7. Juli 1990*. Ausst.-Kat. Heidelberg: Universitätsbibliothek, 13–15.
- SAKA NO UE NO KUMO MYŪJAMU・坂の上の雲ミュージアム (Hg.)
 2010 *Shinbun „Nihon“ to Shiki: dai yonkai kikakuten tēma tenji: Nichiro sensō to Meiji no jānarizumu 1* 新聞『日本』と子規:第4回企画展テーマ展示:日露戦争と明治のジャーナリズム 1 („*Die Zeitung „Japan“ und Shiki: 4. Wechseiausstellung Themenausstellung: Der Russisch-Japanische Krieg und der Meiji-Journalismus 1*“) [Saka no ue no kumo-Museum, 2. März 2010 bis 20. Februar 2011]. Ausst.-Kat. Matsuyama: Saka no ue no kumo myūjiamu.
- SAKAI, Saisui・坂井犀水
 1911 „Genkon no taika (jūnana) Nakamura Fusetsu shi 現今の大家(十七)中村不折氏 (Gegenwärtige Meister (17) Herr Nakamura Fusetsu)“. In: *Bijutsu shinpō* 10.12 (205) 1911, 2–6.
- SAKAKI, Atsuko・榊敦子
 2015 *The Rhetoric of Photography in Modern Japanese Literature: Materiality in the Visual Register as Narrated by Tanizaki Jun'ichirō, Abe Kōbō, Horie Toshiyuki and Kanai Mieko*. Leiden/Boston: Brill.
- SANEKATA, Yōko・実方葉子 (Hg.)
 2017 *Tokubetsuten Asai Chū no Kyōto isan: Kyōto tōgei seni daigaku bijutsukōgei korekushon* 特別展 浅井忠の京都遺産:京都工芸繊維大学 美術工芸コレクション. *Kyoto Cultural Heritage by Asai, Chu: Arts and Crafts Collection of Museum and Archives Kyoto Institute of Technology* [Sen-Oku Hakukokan-Museum Kyōto, 20. Mai bis 9.

- Juli 2017; Sen-Oku Hakukokan-Museum Tōkyō, 9. September bis 13. Oktober 2017]. Ausst.-Kat. Kyōto: Sen-Oku Hakukokan.
- SANO, Mayuko・佐野真由子
- 2015 „Diplomatic Ceremonial of the Tokugawa Shōgunate“. Vortrag. *Heidelberger History Conference: Global History and the Meiji Restoration*, 3.–5. Juli 2015, [unpubliziert].
- SASAKI, Takahirō・佐々木孝浩
- 2016 „A Comparison of Western and Japanese Classical Books: Bindings and Illustrations in Focus“. In: *Bulletin of Portuguese Japanese Studies* II.2 2016, 115–120. https://cham.fcsh.unl.pt/bpjs/files/BPJS%202_Sasaki.pdf (1. November 2025) [BPJS].
- 2021 *Nihon kenkyū no tame no nihon kotenseki nyūmon* 日本研究の為の日本古典籍入門. *Introduction to Premodern Japanese Books for Art Historical Research and Japanese Studies*. Online-Seminar am CATS – Centre for Asian and Transcultural Studies, 15.–18. März 2021. Tag 1 <https://youtu.be/SB-xBXX8QFs>, Tag 2 https://youtu.be/E_F67qol1JI, Tag 3 <https://youtu.be/i4ARbNoIcBk>, Tag 4 <https://youtu.be/AQ3F-miRiuc> (1. November 2025).
- SATŌ, Dōshin・佐藤道信
- 1999²⁰¹¹ *Meiji kokka to kindai bijutsu: Bi no seijigaku* 明治国家と近代美術: 美の政治学. Übers. v. Nara, Hiroshi (2011): *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- SATŌ, Izumi・佐藤泉
- 2002 *Sōseki katazukanai ,kindai‘* 漱石 片付かない<近代> („Sōseki: Ungeordnete ,Moderne“). Tōkyō: NHK shuppan.
- SCHAMONI, Wolfgang
- 1980 „Die ‚Shirakaba‘-Gruppe und die Entdeckung der nachimpressionistischen Malerei“. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Hamburg: Zeitschrift für Kultur und Geschichte Ost- und Südostasiens* 127–128 1980, 57–92. <https://www.oag.uni-hamburg.de/noag-archiv/noag-127-128-1980/schamoni.pdf> (1. November 2025) [NOAG].
- 1990 „II. 23 Iwanami Shigeo (Photo)“. In: Wolfgang Schamoni et al. (Hg.). *Buch und Literatur: Japan 1905–1931. Eine Ausstellung des Japanologischen Seminars der Universität Heidelberg in der Universitätsbibliothek vom 26. April bis zum 7. Juli 1990*. Ausst.-Kat. Heidelberg: Universitätsbibliothek, 36.
- 2000 „The Rise of ‚Literature‘ in Early Meiji: Lucky Genres and Unlucky Ones“. In: Irmela Hijiya-Kirschner (Hg.). *Canon and Identity: Japanese Modernization Reconsidered. Trans-Cultural Perspectives*. München: Iudicium, 37–60 (Deutsches Institut für Japanstudien, Miscellanea 14).
- 2011 „Nachbemerkung [zu Kāriru hakubutsukan カーライル博物館]“. Übers. v. Wolfgang Schamoni (2011): „Das Carlyle-Museum“. In: *Hefte für ostasiatische Literatur* 51 2011, 126–128.

- SCHAMONI, Wolfgang/WAKABAYASHI-OH, Misako · 若林吳操子/WÖHR, Ulrike/WOL-
DERING, Guido (Hg.)
- 1990 *Buch und Literatur: Japan 1905–1931. Eine Ausstellung des Japanologischen Semi-
nars der Universität Heidelberg in der Universitätsbibliothek vom 26. April bis zum
7. Juli 1990.* Ausst.-Kat. Heidelberg: Heidelberger Universitätsbibliothek.
- SCHILLER, Friedrich
- 1801¹⁹¹⁵ *Maria Stuart.* Übers. v. Koike, [K.] Shūsō (1915): *Maria Suchuaruto* マリア・
スチュアルト. Tōkyō: Nankōdō shoten.
- SCHOELL-GLASS, Charlotte
- 2003²⁰¹¹ „Text und Bild“. In: Ulrich Pfisterer (Hg.). *Metzlers Lexikon Kunstwissenschaft:
Ideen, Methoden, Begriffe.* 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart/Weimar:
Metzler, 433–437 [MLK].
- SCHOLES, Robert
- 2010 *Modernism in the Magazin: An Introduction.* New Haven/London: Yale Uni-
versity Press.
- SCHONEVELD, Erin
- 2018 „Shirakaba and Rodin: A Transnational Dialogue between Japan and France“.
In: *Journal of Japonisme* 3.1 2018, 52–83.
- SCHULENBURG, Stephan von der
- 2016a (Hg.). *Yokohama 1868–1912: Als die Bilder leuchten lernten* [Museum für ange-
wandte Kunst, Frankfurt, 8. Oktober 2016 bis 28. Mai 2017]. Ausst.-Kat. Frankfurt
a. M.: Museum für angewandte Kunst.
- 2016b „Yokohama 1868–1912: Als die Bilder leuchten lernten“. In: Stephan von der
Schulenburg (Hg.). *Yokohama 1868–1912: Als die Bilder leuchten lernten.* Ausst.-Kat.
Frankfurt a. M.: Museum für angewandte Kunst, 16–33.
- SCHULZ, Evelyn
- 2016 *Semantiken der Moderne: Deutungsmuster gesellschaftlichen Wandels in Japan. Eine
Skizze.* Erstes Treffen der Deutsch-Japanischen Studiengruppe der Werner-Reimers-
Stiftung, Bad Homburg, 18.–19. Februar 2016. Vortragsskript, o. S. [unpubliziert].
- 2021²⁰²² „Exploring Tokyo’s Hidden Spaces in Nagai Kafū’s Hiyorigeta (Fair-Weather
Clogs, 1914), with Charles Baudelaire’s Flâneur and Walter Benjamins and Asja Lacis’
Porosity“. In: Ayelet Zohar und Alison J. Miller (Hg.). *The Visual Culture of Meiji Japan:
Negotiating the Transition to Modernity.* Abingdon/New York: Routledge, 177–191.
- SCHUMACHER-SHOJI, Kevin · シューマツハ庄司ケヴィン
- 2014 *Katsushika Hokusai’s ‚Under the Wave off Kanagawa‘* [The Great Wave]. Haus-
arbeit. Fukuoka: Kyūshū daigaku [unpubliziert, JLCC].
- 2018 Skript zu „Bauaufgaben: V. Bildung und Erziehung“. In: Andres Lepik und Katrin
Bäumler (Hg.). *Königsschlösser und Fabriken: Ludwig II. und die Architektur.* Ausst.-
Kat. Basel: Birkhäuser, 226–231 [unpubliziert].

SCREECH, Timon

1999²⁰⁰⁹ *Sex and the Floating World: Erotic Images in Japan 1700–1820*. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage, London: Reaktion Books.

2012 *Obtaining Images: Art, Production and Display in Edo Japan*. London: Reaktion Books.

SENDAI BUNGAKUKAN・仙台文学館 (Hg.)

1999 *Kaikan kinen tokubetsuten Natsume Sōseki ten – Sōseki bunko no kōsai – 開館記念特別展夏目漱石展–「漱石文庫」の光彩–* („Sonderausstellung zum Gedenken der Eröffnung Natsume Sōseki-Ausstellung: Der Glanz des ‚Sōseki-Archivs‘“) [Sendai Literaturmuseum, 28. März bis 16. Mai 1999]. Ausst.-Kat. Sendai: Sendai bungakukan.

SENUMA, Shigeki・瀬沼茂樹 (Hg.)

1980 *Taiyō bessatsu, nihon no kokoro 32: Natsume Sōseki* 太陽別冊、日本のこころ32: 夏目漱石. *THE SUN. Special Issue No. 32: Natsume Sōseki*. Tōkyō: Heibonsha.

SHARF, Frederic A./NISHIMURA MORSE, Anne・ニシムラモース アン/DOBSON, Sebastian

2005 *A Much Recorded War: The Russo-Japanese War in History and Imagery* [Museum of Fine Arts, Boston, 1. Juli 2005 bis 28. März 2006]. Ausst.-Kat. Boston: Museum of Fine Arts.

SHIMADA, Yasuhiro・島田康寛

1996 „Kobayashi Mango 小林萬吾 (こばやし・まんご) 1870–1947“. In: Ishibashi zaidan burijisuton bijutsukan et al. (Hg.). *Hakubakai: Meiji yōga no shinpū: kessei 100 nen kinen* 白馬会: 明治洋画の新風: 結成100年記念. *Starting anew in the Meiji Period: A Retrospective Exhibition of Painting from the Hakubakai Group 1896–1911*. Ausst.-Kat. [Tōkyō]: Nihon keizai shinbunsha, 150.

SHIMAZAKI, Tōson [Haruki]・島崎藤村 [春樹]

1913 „„Haru“ to „Ie“ oyobi sono hoka 『春』と『家』及び其他 („Frühling“ und „Familie“ und andere)“. In: *Bijutsu shinpō* 12.5 (222) 1913, 13–15.

SHIMIZU, Yasutsugu・清水康次

2020 „Tankōbon shoshi 単行本書誌 („Buchausgaben-Bibliografie“)“. In: *Teihon Sōseki zenshū* 定本漱石全集 („Sōseki-Gesamtausgabe: Standardtexte“, 2016–2020), hg. v. Okamoto, Atsushi. Tōkyō: Iwanami shoten, Band 27, 439–576.

SHINJUKU-KU BUNKAKANKŌSANGYŌ-BU BUNKAKANKŌ-KA・新宿区文化観光産業部文化観光課 (Hg.)

2017 *Shinjuku-kuritsu Sōseki sanbō kinenkan gaidobukku* 新宿区立漱石山房記念館ガイドブック („Führer des Sōseki sanbō-Gedenkmuseums des Stadtbezirks Shinjuku“). Tōkyō: Kōekizaidan hōjin Shinjuku mirai sōzō zaidan.

SHINJUKU-KURITSU SŌSEKI SANBŌ KINENKAN・新宿区立漱石山房記念館 (Hg.)

2021 *Sōseki sanbō no Tsuda Seifū: Reiwa ni nendo Sōseki sanbō kinenkan tokubetsuten* 漱石山房の津田青楓: 令和2年度漱石山房記念館特別展 („Sonderausstellung des Sōseki sanbō-Gedenkmuseums im Jahr Reiwa 2 (2020): Der Tsuda Seifū von Sōseki sanbō“) [Sōseki sanbō-Gedenkmuseum des Stadtbezirks Shinjuku, 26. Januar bis 21. März 2021]. Ausst.-Kat. Tōkyō: Shinjuku-kuritsu Sōseki sanbō kinenkan.

- SHIRANE KINEN SHIBUYA-KU KYŌDO HAKUBUTSUKAN・BUNGAKUKAN・白根記念
渋谷区郷土博物館・文学館 (Hg.)
- 2015 *Tokubetsu ten Sugiura Hisui, Suiko ten: tamashii kara umareta kaiga to uta*
特別展杉浦非水・翠子展: 同情から生まれた絵画と歌. *Special Exhibition Sugiura
Hisui and Suiko: Pictures and Poems Born from Their Mutual Compassion* [Shirane
Gedenk-, Volks- und Literaturmuseum des Stadtbezirks Shibuya, Tōkyō, 24. Okto-
ber 2015 bis 11. Januar 2016]. Ausst.-Kat. Tōkyō: Shirane kinen Shibuya-ku kyōdo
hakubutsukan・bungakukan.
- SHIRASAKA, Kazuo・白坂数男
- 2014^{2015a} „Hashiguchi Mitsugu 橋口貢“. In: Haratake, Satoru et al. (Hg.). *Natsume Sōseki
shūhen jinbutsu jiten* 夏目漱石周辺人物事典. *Biographical Dictionary of Natsume
Soseki and His Circle*. Tōkyō: Kasamashoin, 239–240 [NSSJJ].
- 2014^{2015b} „Hashiguchi Goyō 橋口五葉“. In: Haratake, Satoru et al. (Hg.). *Natsume Sōseki
shūhen jinbutsu jiten* 夏目漱石周辺人物事典. *Biographical Dictionary of Natsume
Soseki and His Circle*. Tōkyō: Kasamashoin, 396–399 [NSSJJ].
- SIKORSKA, Liliana
- 2008a (Hg.). *Medievalisms: The Poetics of Literary Re-Reading*. Frankfurt a. M. u. a.:
Peter Lang (Studies in English Medieval Language and Literature 21).
- 2008b „Medievalisms: An (Unorthodox) Introduction“. In: Liliana Sikorska (Hg.).
Medievalisms: The Poetics of Literary Re-Reading. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang,
7–11 (Studies in English Medieval Language and Literature 21).
- SMITH, Lawrence
- 2011²⁰¹² „Japanese Prints 1868–2008“. In: J. Thomas Rimer (Hg.). *Since Meiji: Perspectives
on the Japanese Visual Arts, 1868–2000*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 361–407.
- SOGŌ BIJUTSUKAN・そごう美術館 (Hg.)
- 1992 *Ehagaki geijutsu no tanoshimiten: Fuirippu Barosu korekushon: wasurerarete ita
chiisana e* 絵はがき芸術の愉しみ展: フィリップ・パロスコレクション: 忘れられていた
小さな絵. *Lart des cartes postales: Petites images oubliées de Meiji et Taishō. Collec-
tion Philippe Barros* [Sogō-Kunstmuseum, Yokohama, 29. Juli bis 23. August 1992].
Ausst.-Kat. [Tōkyō]: Asahi shinbunsha.
- STALPH, Jürgen/HIJIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela・日地谷キルシュネライト イルメラ/
SCHLECHT, Wolfgang E./UEDA Kōji・上田浩二 (Hg.)
- 2009–2022 *Großes Japanisch-Deutsches Wörterbuch*, 3 Bände. München: Iudicium
[GJDW].
- STALPH, Jürgen/PETERMANN, Christoph/WITTIG, Matthias (Hg.)
- 2009 *Moderne japanische Literatur in deutscher Übersetzung: Eine Bibliographie der
Jahre 1868–2008*. München: Iudicium (Iaponia Insula: Studien zu Kultur und Gesell-
schaft Japans 20).
- STORCH, Wolfgang
- 2001²⁰¹⁰ „Gesamtkunstwerk“. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.). *Ästhetische Grundbe-
griffe: Historisches Wörterbuch*, Studienausgabe. Stuttgart/Weimar: Metzler, Band
2, 730–791 [ÄGB].

STRANGE, Edward F.

1897¹⁹⁰⁴ *Japanese Illustration: A History of the Arts of Wood-Cutting and Colour Printing in Japan*. London: George Bell & Sons.

STUDER, Daniel

2017 „Der japanisierende Farbholzschnitt zwischen 1890 und 1920: Ursprünge und Entwicklungen. The Japanese Color Woodcut between 1890 and 1920: Origins and Developments“. In: Jan T. Wilms (Hg.). *Crossing Cultures: Der Farbholzschnitt in Europa und Japan 1900–1950*. Ausst.-Kat. Kaufbeuren: Kunsthaus Kaufbeuren, 8–51.

SUDERMANN, Hermann

1887¹⁹¹⁴ *Frau Sorge*. Übers. v. Koike, [K.] Shūsō (1914): *Furau Soruge/Usahime* フラウ・ゾルゲ: 憂姫. Tōkyō: Ōkura shoten.

SWALE, Alistair

2023 *A Cultural History of Late Meiji Japan: Empire and Decadence*. Cham: Palgrave Macmillan.

SZOSTAK, John D.

2013 *Painting Circles: Tsuchida Bakusen and Nihonga Collectives in Early 20th-Century Japan*. Leiden/Boston: Brill (Japanese Visual Culture 11).

TAITŌ-KURISTU SHODŌ HAKUBUTSUKAN・台東区立書道博物館 (Hg.)

2013 *Gaka, shoka Nakamura Fusetsu no subete: Taitō-kuritsu shodō hakubutsukan zōhin senshū* 画家・書家中村不折のすべて: 台東区立書道博物館蔵品選集 („Alles über Maler, Kalligraf Nakamura Fusetsu: Auswahlband der Sammlung des Kalligrafie-Museums des Stadtbezirks Taitō“). Tōkyō: Taitō-ku geijutsu bunkazaidan.

2014 *Boku no aruita michi –jiden– Nakamura Fusetsu* 僕の歩いた道–自傳–中村不折 („Den Weg, den ich ging: Autobiografie Nakamura Fusetsu“). [Tōkyō]: Taitō-ku geijutsu bunkazaidan.

TAKAGI, Yōko・高木陽子

2012 „Eikoku ni okeru japonisumu to katagami 英国におけるジャポニスムと型紙 („Katagami und Japonismus in Großbritannien“)“. In: Mitsubishi Ichigōkan bijutsukan et al. (Hg.). *KATAGAMI Style*. Ausst.-Kat. [Tōkyō]: Nihon keizai shinbunsha, 268–271.

TAKAMIYA, Toshiyuki・高宮利行

1996 „Love and Transgression in Soseki's Story of the Maid of Ascolat“. In: Piero Boitani und Anna Torti (Hg.). *Mediaevalitas: Reading the Middle Ages*. Cambridge: D. S. Brewer, 139–151 (The J. A. W. Bennett Memorial Lectures 9).

TAKASHINA, Shūji・高階秀爾

2008 „Wahrheit oder Schönheit: Die bildende Kunst in Japan und im Westen“. In: Franziska Ehmcke (Hg.). *Kunst und Kunsthandwerk Japans im interkulturellen Dialog (1850–1915)*. München: Iudicium, 78–109.

TANAKA, Stefan・o. A.

1993¹⁹⁹⁵ *Japan's Orient: Rendering Pasts into History*. Berkley u. a.: University of California Press.

TENNYSON, Alfred

1847¹⁹⁰⁷ *The Princess*. Übers. v. Fukae, Taneaki (1907): *Joshi daigaku* 女子大學. Tōkyō: Tōzaisha.

THE JAPAN FOUNDATION (Hg.)

1985 *Japanische Malerei im westlichen Stil: 19. und 20. Jahrhundert* [Ca' Vendramin Calergi Venedig, 6. April bis 19. Mai 1985; Museum für Ostasiatische Kunst Köln, 11. Juni bis 21. Juli 1985]. Ausst.-Kat. Tōkyō: The Japan Foundation.

THE NATIONAL GALLERY

O. J. *The Execution of Lady Jane Grey: In-Depth Description*. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paul-delaroche-the-execution-of-lady-jane-grey> (1. November 2025).

THE SOCIETY FOR THE STUDY OF JAPONISME (Hg.)

1980 *Japonisme in Art: An International Symposium*. Tōkyō: Committee for the Year 2001/Kodansha International.

TŌKYŌ FUJI BIJUTSUKAN・東京富士美術館

O. J. *Reading Woman: Summary*. <https://www.fujibi.or.jp/en/collection/artwork/01589/> (1. November 2025).

TŌKYŌ GEIJUTSU DAIGAKU BIJUTSU GAKUBU KINGENDAI BIJUTSUSHI DAIGAKUSHI KENKYŪ SENTĀ・東京藝術大学美術学部近現代美術史・大学史研究センター (Hg.)

2022 *Tōkyō bijutsu gakkō zaisekisha ichiran (Meiji ki, Taishō ki nyūgakusha)* 東京美術学校在籍者一覧(明治期・大正期入学者) („Tabellarische Übersicht zu den Immatrikulierten der Kunstakademie Tōkyō [neue Studierende der Meiji- und Taishō-Zeit]“). <https://gacma.geidai.ac.jp/contents/enrollment/>; <https://gacma.geidai.ac.jp/archives/GACMA-enrollment-list02.pdf> (jeweils 1. November 2025) [GACMA].

TŌKYŌ GEIJUTSU DAIGAKU DAIGAKU BIJUTSUKAN・東京藝術大学大学美術館/TŌKYŌ SHINBUN・東京新聞 (Hg.)

2013 *Natsume Sōseki no bijutsu sekai* 夏目漱石の美術世界. *Natsume Soseki and Arts* [Kunstmuseum der Präfektur Hiroshima, 26. März bis 6. Mai 2013; Universitätskunstmuseum der Universität der Künste Tōkyō, 14. Mai bis 7. Juli 2013; Kunstmuseum der Präfektur Shizuoka, 13. Juli bis 25. August 2013]. Ausst.-Kat. Tōkyō: Tōkyō shinbun/NHK puromōshon.

TŌKYŌ-KOKURITSU HAKUBUTSUKAN・東京国立博物館/KOKURITSU BUNKAZAI KIKŌ TŌKYŌ BUNKAZAI KENKŪJO・国立文化財機構東京文化財研究所/ASAHI SHINBUNSHA・朝日新聞社/NHK/NHK PUROMŌSHON・NHKプロモーション/BIJUTSU SHUPPANSHA・美術出版社 (Hg.)

2016 *Kuroda Seiki: Nihon kindai kaiga no kyoshō: seitan 150 nen* 黒田清輝: 日本近代絵画の巨匠: 生誕150年. *Kuroda Seiki: Master of Modern Japanese Painting. The 150th Anniversary of His Birth* [Nationalmuseum Tōkyō, 23. März bis 15. Mai 2016]. Ausst.-Kat. Tōkyō: Bijutsu shuppansha.

TŌKYŌ-KOKURITSU KINDAI BIJUTSUKAN・東京国立近代美術館/KANEKO, Kenji・金子賢治/IMAI, Yōko・今井陽子/KIDA, Takuya・木田拓也/TOMITA, Yasuko・富田康子 (Hg.)

- 2005 *Nihon no āru nūvō 1900–1923: kōgei to dezain no shinjidai* 日本のアール・ヌーヴォー1900–1923: 工芸とデザインの新時代. *Art Nouveau in Japan 1900–1923: The New Age of Crafts and Design* [Nationalmuseum für moderne Kunst Tōkyō. Abteilung Kunsthandwerk, 17. September bis 27. November 2006]. Ausst.-Kat. [Tōkyō]: Tōkyō-kokuritsu kindai bijutsukan.
- TŌKYŌ SHINBUN・東京新聞 (Hg.)
- 1995 *Hashiguchi Goyō ten* 橋口五葉展 („Hashiguchi Goyō-Ausstellung“) [Odakyū-Kunstmuseum, 2. bis 19. Februar 1995; Kunstmuseum der Stadt Kure, 3. März bis 9. April 1995; Daimaru Museum Umeda, 17. bis 28. Mai 1995; Kunstmuseum der Stadt Kagoshima, 22. September bis 22. Oktober 1995]. Ausst.-Kat. Tōkyō: Tōkyō shinbun.
- 2011 *Seitan 130 nen Hashiguchi Goyō ten* 生誕130年 橋口五葉展 („Hashiguchi Goyō-Ausstellung zum 130. Geburtstag“) [Kunstmuseum der Stadt Chiba, 14. Juni bis 31. Juli 2011; Kunstmuseum der Stadt Kitakyūshū, 13. August bis 25. September 2011; Kunstmuseum der Stadt Kagoshima, 4. Oktober bis 6. November 2011]. Ausst.-Kat. Tōkyō: Tōkyō shinbun.
- TRAN, Agathe
- 2022²⁰²³ *Langage et visuel: Pour une lecture de l'efficacité esthétique dans l'œuvre fictionnelle de Natsume Sōseki (1867–1916). Language and Visual: A Study on the Aesthetic Effectiveness of Natsume Sōseki's Fictions (1867–1916)*. Dissertation. Paris: Université Paris Cité. <https://theses.hal.science/tel-04047014> (1. November 2025).
- TRENTMANN, Frank
- 2016²⁰¹⁷ *Empire of Things: How we Became a World of Consumers, from the 15th Century to the 21st*. London: Penguin.
- TREVERSE, Duc de
- 1927 „Le Pèlerinage de Giverny“. In: *La Revue de l'art ancien et moderne* (Januar bis Mai) 1927, 121–134. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6154893g/f134.image> (1. November 2025) [BnF Gallica].
- TRINH, Khanh
- 2017 „Natori Shunsen (1886–1960)“. In: Jan T. Wilms (Hg.). *Crossing Cultures: Der Farbholzschnitt in Europa und Japan 1900–1950*. Ausst.-Kat. Kaufbeuren: Kunsthaus Kaufbeuren, 212–215.
- TSENG, Alice Y.
- 2008 *The Imperial Museums of Meiji Japan: Architecture and the Art of the Nation*. Seattle/London: University of Washington Press.
- TSUCHIYA, Yukō・土屋裕子
- 2009 *Vincentso Ragūsa ni yoru hakubutsukan e no kizōhin: Tōkyō-kokuritsu hakubutsukan shōzō Kōbu bijutsu gakkō no kyōzai oyobi shūsaku wo chūshin to shite* (Tōkyō-kokuritsu hakubutsukan kiyō 45) ヴィンチェンツォ・ラグーザによる博物館への寄贈品: 東京国立博物館所蔵 工部美術学校の教材および習作を中心として (東京国立博物館紀要45). *Works Donated to the Museum by Vincenzo Ragusa: A Focus on Teaching Materials and Studies from Kōbu Art School in the Tokyo National*

- Museum Collection*. Tōkyō: Tōkyō-kokuritsu hakubutsukan (Proceedings of the Tokyo National Museum 45).
- TSUDA, Seifū・津田青楓
 1949²⁰¹⁵ *Sōseki to jū deshi* 漱石と十弟子 („*Sōseki und zehn Schüler*“). Tōkyō: Unsōdō.
 1974 *Sōtei zuanshū* 装幀図案集 („*Sammlung Einbandgestaltungsdesign*“). Kyōto: Unsōdō.
 TSUJI, Nobuo・辻惟雄
 2005²⁰¹⁹ *Nihon bijutsu no rekishi* 日本美術の歴史. Übers. v. Nicole Coolidge Rousmaniere (2019): *History of Art in Japan*. New York: Columbia University Press.
 TSUKAMOTO, Toshiaki・塚本利明
 1999 *Sōseki to eibungaku: ‚Yōkyoshū‘ no hikaku bungakuteki kenkyū* 漱石と英文学: 「漾虚集」の比較文学的研究 („*Sōseki und englische Literatur: Komparatistische Forschung zu ‚Yōkyoshū‘*“). Tōkyō: Sairyūsha.
 TSUNEMATSU, Ikuro Sammy・恒松郁生
 1994 *Kochira Rondon Sōseki kinenkan* こちらロンドン漱石記念館 („*Dies ist das Londoner Sōseki-Gedenkmuseum*“). Tōkyō: Kōsaidō.
 1901–1909²⁰⁰² (Hg.). *Spring Miscellany and London Essays*. Boston/Singapore: Tuttle Publishing.
 2015 *Sōseki kojīn shugi (Individualism) e: Rondon de no ‚tsubuyaki‘ to ‚tsunagari‘* 漱石個人主義 (Individualism) へ: ロンドンでの「つぶやき」と「つながり」 („*Zu Sōseki's Individualismus (Kojin shugi): ‚Das Gemurmel‘ und ‚die Verbindungen‘ aus London*“). Tōkyō: Yūzankaku.
 TSURUTA, Kinya・鶴田欣也
 1988 „Sōseki's Kusamakura: A Journey to ‚The Other Side‘“. In: *The Journal of the Association of Teachers of Japanese* 22.2 1988, 169–188. <http://www.jstor.org/stable/488940> (1. November 2025).
 TUCKER, Anne Wilkes (Hg.)
 2003 *The History of Japanese Photography* [The Museum of Fine Arts Houston, 2. März bis 27. April 2003]. Ausst.-Kat. New Haven u. a.: Yale University Press.
 TURNEY, Alan
 1978 „A Feeling of Beauty: Natsume Sōseki's Ichiya“. In: *Monumenta Nipponica* 33.3 1978, 285–288. <http://www.jstor.org/stable/2383992> (1. November 2025).
 UHLENBECK, Chris
 2022 „Einführung“. In: Chris Uhlenbeck, Jim Dwinger und Philo Ouweleen (Hg.). *Shin-hanga: Der modern Farbholzschnitt Japans 1900–1960*. Ausst.-Kat. Berlin: Hatje Cantz, 8–25.
 UHLENBECK, Chris/DWINGER, Jim/OUWELEEN, Philo (Hg.)
 2022 *Shin-hanga: Der modern Farbholzschnitt Japans 1900–1960* [Museum für Ostasiatische Kunst Köln, 11. März bis 6. Juni 2022; Japan Museum Siebold/Huis Leiden, 17. Juni bis 11. September 2022; Royal Museums of Art and History Brüssel, 14. Oktober 2022 bis 15. Januar 2023]. Ausst.-Kat. Berlin: Hatje Cantz.

UNNO, Hiroshi・海野弘

1988 *Nihon no āru nūvō* 日本のアール・ヌーヴォー („*Japans Art Nouveau*“). Tōkyō: Seidosha.

VAN COMPERNOLLE, Timothy J.

2022 „Writing the Visual in Meiji Japan: Painting in the Fiction of Natsume Sōseki“. In: Stephan Köhn und Chantal Weber (Hg.). *Crossing the Borders to Modernity: Fictional Characters as Representations of Alternative Concepts of Life in Meiji Literature (1868–1912)*. Wiesbaden: Harrassowitz, 59–75.

VERBERK, Bas

2021 *Yoshitoshi: One Hundred Aspects of the Moon* [Museum für Ostasiatische Kunst Köln, 17. September 2021 bis 9. Januar 2022]. Ausst.-Kat. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König.

VINZENZ, Alexandra

2018 *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘: Performative Interaktion als künstlerische Form*. Bielefeld: transcript.

VIRAG, Rebecca

2001 „Sir John Everett Millais, Bt, The Knight Errant, 1870, Summary“. *Tate. Art and Artists*. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-the-knight-errant-no1508> (1. November 2025).

VOGEL, Benedikt

2019 *Erleben mit allen Sinnen. Inszenierung von Duft und Ästhetik in den Traktaten zur Duft-Kunst des frühneuzeitlichen Japan*. Dissertation. Trier: Universität Trier/München: Iudicium.

VOLK, Alicia

2010 *In Pursuit of Universalism: Yoroze Tetsugorō and Japanese Modern Art*. Berkley u. a.: University of California Press (The Phillips Book Prize Series 1).

WADA, Shigeki・和田茂樹

2002²⁰¹⁴ *Sōseki, Shiki: Ōfukushokanshū* 漱石・子規:往復書簡集 („*Sōseki, Shiki: Gesamter Briefwechsel*“). Tōkyō: Iwanami shoten.

WAEI TAISHŌ NIHON BIJUTSU YŌGO JITEN HENSŪ IINKAI・和英対照日本美術用語辞典編集委員会 (Hg.)

1990 *Nihon bijustu yōgo jiten – waei taishō* 日本美術用語辞典–和英対照. *A Dictionary of Japanese Art Terms Bilingual (Japanese & English)*. Tōkyō: Tōkyō bijutsu.

WAGNER, Richard

1850 *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Verlag von Otto Wigand. <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV011509494/ft/bsb10446090> (1. November 2025).

WAKABAYASHI-OH, Misako・若林吳操子

1990 „I. 3 Natsume Sōseki: Yōkyoshū“. In: Wolfgang Schamoni et al. (Hg.). *Buch und Literatur: Japan 1905–1931. Eine Ausstellung des Japanologischen Seminars der Universität Heidelberg in der Universitätsbibliothek vom 26. April bis zum 7. Juli 1990*. Ausst.-Kat. Heidelberg: Universitätsbibliothek, 18–19.

- 1996 „I-12 Hashiguchi Goyō/Nakamura Fusetsu: Natsume Sōseki Yōkyōshū (Phantasien)“. In: Ulrich von Krittter (Hg.). *Literarische Bilderwelten des 20. Jahrhunderts: Internationale Buchgraphik in Europa und Übersee aus der Sammlung v. Krittter*. Teil 5: *Japanische Buchillustration 1850–1985: Unbekannte Illustrationsgraphik seit Japans Öffnung zum Westen*. Göttingen: Goltze, 60–63.
- 2011 „Sutūdio tokubetsu fuyugō (1898–1899 nen), tokubetsu fuyugō (1899–1900 nen) to Goyō no āru nūvō yōshiki ni yoru sōtei ni tsuite『ステューディオ』特別冬号(1898–1899年)、特別冬号(1899–1900年)と五葉のアール・ヌーヴォー様式による装幀について (Über die *The Studio* Wintersonderausgaben (1898–1899), (1899–1900) und Goyōs Buchdesign im Art Nouveau Stil)“. In: Tōkyō shinbun (Hg.). *Seitan 130 nen Hashiguchi Goyō ten* 生誕130年 橋口五葉展 („Hashiguchi Goyō-Ausstellung zum 130. Geburtstag“). Ausst.-Kat. Tōkyō: Tōkyō shinbun, 172–177.
- WALRAVENS, Hartmut (Hg.)
- 1989 *Du verstehst unsere Herzen gut: Fritz Rumpf (1888–1949) im Spannungsfeld der deutsch-japanischen Kulturbeziehungen* [Handbuch zur Ausstellung des Japanisch-Deutschen Zentrums, Berlin, im Japanisch-Deutschen Zentrum, im Museum für Ostasiatische Kunst, SMPK, Berlin, und im Japanischen Kulturinstitut, Köln (The Japan Foundation)]. *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens*. Ausst.-Kat. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 139–142.
- WALZOCK, Karlheinz
- 1975 *Die Beziehungen Natsume Sōsekis zum Kreis der Shaseibun-Schriftsteller*. Dissertation. Bochum: Ruhr-Universität Bochum.
- WATANABE, Masako・渡辺雅子
- 1998 „Narrative Framing in the ‘Tale of Genji Scroll’: Interior Space in the Compartmentalizes Emaki“. In: *Artibus Asiae* 58.1/2 1998, 115–145.
- WATANABE, Toshio・渡辺俊夫
- 1991 *High Victorian Japonisme*. Dissertation. Basel: Universität Basel/Bern u. a.: Peter Lang.
- 2006 „Japanese Imperial Architecture: From Thomas Roger Smith to Itō Chūta“. In: Ellen P. Conant (Hg.). *Challenging Past and Present: The Metamorphosis of Nineteenth-Century Japanese Art*. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 240–253.
- 2012 „Forgotten Japonisme“. In: *La creación artística como puente entre Oriente y Occidente*. Madrid: Grupo de Investigación Complutense Arte de Asia, Grupo de Investigación ASIA. <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/5686/> (1. November 2025).
- 2018 „Nude Art, Censorship and Modernity in Japan: From the ‘Knickers Incident’ of 1901 to Now“. In: Malcolm Quinn et al. (Hg.). *The Persistence of Taste: Art, Museums and Everyday Life after Bourdieu*. Abingdon Oxon/New York: Routledge, 206–221.
- 2020a „Introduction“. In: Mirjam Dénes et al. (Hg.). *Japonisme in the Austro-Hungarian Monarchy*. Budapest: Ferenc Hopp Museum of Asiatic Arts, 13–22.
- 2020b „Nihon kindai kaigashi ni okeru daisan seiryoku toshite no suisaiga undō 日本近代絵画史における第三勢力としての水彩画運動. Watercolour Movement as

- the Third Force in Modern Japanese Painting“. In: Christopher J. Hayes (Hg.). *Collected Papers by Toshio Watanabe: Interpreting Japan*. Norwich: Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures, 95–109.
- WEISBERG, Gabriel P.
 2016 „Reflecting on Japonisme: The State of the Discipline in the Visual Arts“. In: *Journal of Japonisme* 1.1 2016, 3–16.
- WEISBERG, Gabriel P./BONSDORFF, Anna-Maria von/SELKOKARI, Hanne (Hg.)
 2016 *Japanomania in the Nordic Countries, 1875–1918* [Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, Helsinki 18. Februar bis 15. Mai 2016; National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, 16. Juni bis 16. Oktober 2016; Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 19. Januar bis 23. April 2017]. Ausst.-Kat. Brüssel: Mercatorfonds.
- WEISBERG, Gabriel P./BRU, Ricard/SILVERMAN, Willa Z. (Hg.)
 2017 *Journal of Japonisme* 2.1 2017: *Special Issue: Exposition de la gravure japonaise à l'École des Beaux-Arts à Paris, 1890, organized by S. Bing – Preparations, Contents, Lenders and Reviews of the Legendary Exhibition*. Leiden: Brill.
- WHISTLER, James A. McNeill
 1885 *Ten O'Clock*. London: *Public Lecture* (University of Glasgow: The Correspondence of James McNeill Whistler). <http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/miscellany/tenoclock/> (1. November 2025).
- WICHMANN, Siegfried
 1980¹⁹⁹⁹ *Japonismus: Ostasien und Europa, Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Übers. v. Mary Whittall et al. (1981/1999): *Japonisme: The Japanese Influence on Western Art since 1858*. London: Thames & Hudson.
- WILDE, Oscar
 1889²⁰¹⁰ „The Decay of Lying: An Observation“. In: O. A. (Hg.). *Oscar Wilde: The Decay of Lying and Other Essays* II. London: Penguin, 1–37.
- WILMS, Jan T. (Hg.)
 2017 *Crossing Cultures: Der Farbholzschnitt in Europa und Japan 1900–1950* [Kunsthhaus Kaufbeuren, 20. Dezember 2017 bis 22. April 2017]. Ausst.-Kat. Kaufbeuren: Kunsthhaus Kaufbeuren.
- WOHLFART, Günter (Hg.)
 2003 *Zhuangzi: Auswahl, Einleitung und Anmerkungen von Günter Wohlfart, Übersetzungen von Stephan Schuhmacher*. Stuttgart: Reclam.
- WUTHENOW, Bettina
 1990a „II. Der Verlag Iwanami shoten“. In: Wolfgang Schamoni et al. (Hg.). *Buch und Literatur: Japan 1905–1931. Eine Ausstellung des Japanologischen Seminars der Universität Heidelberg in der Universitätsbibliothek vom 26. April bis zum 7. Juli 1990*. Ausst.-Kat. Heidelberg: Universitätsbibliothek, 32–35.
 1990b „II. Exkurs: Die Iwanami-Bibliothek“. In: Wolfgang Schamoni et al. (Hg.). *Buch und Literatur: Japan 1905–1931. Eine Ausstellung des Japanologischen Seminars der*

- Universität Heidelberg in der Universitätsbibliothek vom 26. April bis zum 7. Juli 1990.*
Ausst.-Kat. Heidelberg: Universitätsbibliothek, 53–58.
- YAMADA, Toshiyuki・山田俊幸
2000 „Hashiguchi Goyō to Tsuda Seifū no Sōseki bon: āru nūvo kara purimitizumu e
橋口五葉と津田清風: アール・ヌーヴォーからプリミティズムへ („Sōseki-Bücher von
Hashiguchi Goyō und Tsuda Seifū: Vom Jugendstil hin zum Primitivismus“). In:
Sōseki kenkyū 13 2000, 166–175.
- YAMANASHI, Emiko・山梨絵美子
2011²⁰¹² „Western-Style Painting: Four Stages of Acceptance“. In: J. Thomas Rimer (Hg.).
Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000. Honolulu: Univer-
sity of Hawai‘i Press, 19–33.
- YAMANASHI-KENRITSU BIJUTSUKAN・山梨県立美術館 (Hg.)
1981 *Natori Shunsen ten* 名取春仙展 („Natori Shunsen-Ausstellung“) [Kunstmuseum
der Präfektur Yamanashi, 25. September bis 23. Oktober 1981]. Ausst.-Kat. Kōfu:
Yamanashi-kenritsu bijutsukan.
- YANABU, Akira・柳父章
1982¹⁹⁹¹ *Honyakugo seiritsu jijō* 翻訳語成立事情. Übers. und kommentiert v. Florian
Coulmas (1991): *Modernisierung der Sprache: Eine kulturhistorische Studie über west-
liche Begriffe im japanischen Wortschatz*. München: Iudicium.
- YASUDA, Anri・ヤスダ アンリ
2024 *Beauty Matters. Modern Japanese Literature and the Question of Aesthetics, 1890–
1930*. New York: Columbia University Press.
- YIU, Angela・ユー アンジェラ
1998 *Chaos and Order in the Works of Natsume Sōseki*. Honolulu: University of Hawai‘i
Press.
- YOKOMIZO, Hiroko・横溝広子
1999 *Meiji seifu ni yoru kōgei zuan no shidō ni tsuite: ,Onchi zuroku‘ ni miru seihin gato
gagari no katsudō to sono shūhen* (Tōkyō-kokuritsu hakubutsukan kiyō 34) 明治政府
による工芸図案の指導について:『温知図録』にみる製品画図掛の活動とその周辺
(東京国立博物館紀要 34) („Über die Unterweisungen im Kunsthandwerksdesign
der Meiji Politik: Tätigkeit und Umfeld im Produkt Zeichnen, gesehen durch den
,Onchi Katalog‘ (Proceedings of the Tokyo National Museum 34)“). Tōkyō: Tōkyō-
kokuritsu hakubutsukan.
- ZATLIN, Linda Gertner
2016 *Aubrey Beardsley: A Catalogue Raisonné*, 2 Bände. New Haven/London: Yale
University Press.
- ZETTEL, Annabel
2011 *Das Rätsel der Verstrickten: Die Illustrationen der Präraffaeliten zu Alfred Tenny-
sons ,The Lady of Shalott‘*. Berlin: Lukas Verlag.

ZHUANGZI·莊子

O. J.²⁰⁰³ „Nèi Piān Qí Wù Lùn 內篇 齊物論“. Übers. v. Stephan Schuhmacher (1998²⁰⁰³): „Innere Kapitel 2: Über die Gleichheit der Dinge“. In: *Zhuangzi*, hg. v. Günter Wohlfart. Stuttgart: Reclam, 45–61.

„Nachbemerkung [zu Kārairu hakubutsukan カーライル博物館]“. Übers. v. Wolfgang Schamoni (2011): „Das Carlyle-Museum“. In: *Hefte für ostasiatische Literatur* 51 2011, 126–128.

ZÖLLNER, Reinhard

2003 *Japanische Zeitrechnung: Ein Handbuch*. München: Iudicium.

ZOHAR, Ayelet

2022 *The Curious Case of the Camel in Modern Japan: (De)Colonialism, Orientalism, ad Imagining Asia*. Leiden/Boston: Brill.

ZOHAR, Ayelet/MILLER, Alison J.

2021^{2022a} (Hg.). *The Visual Culture of Meiji Japan: Negotiating the Transition to Modernity*. Abingdon/New York: Routledge.

2021^{2022b} „Introduction: In-Between Temporality and Spatiality. Visual Convergences and Meiji Hybridity“. In: Ayelet Zohar und Alison J. Miller (Hg.). *The Visual Culture of Meiji Japan: Negotiating the Transition to Modernity*. Abingdon/New York: Routledge, 1–13.

6.2 Abbildungsverzeichnis mit Nachweisen

Kapitel 2

(1) Abbildung #2.1.1.1 [1]

YAMAMOTO, Hōsui 山本芳翠 (1850–1906) *Rafu* 裸婦 („Weiblicher Akt“), um 1880.
Öl auf Leinwand, 83,0 × 134,0 cm, Gifu-ken bijutsukan (Inv.-Nr.: P1989-009; *jūyō bunkazai* 重要文化財 [„wichtiges Kulturgut“]), Gifu, Japan.

Nachweis: GIFU-KEN BIJUTSUKAN SHOZŌ 「岐阜県美術館所蔵」; vgl. BIO <https://bunka.nii.ac.jp/heritages/detail/263822>, 2. November 2025.

(2) Abbildung #2.1.1.1 [2]

COLLIN, Raphaël (1850–1916) *Floréal*, 1886.

Öl auf Leinwand, 110,0 × 190,0 cm, El Museo Nacional de Bellas Artes (Inv.-Nr.: 2446), Buenos Aires, Argentinien.

Nachweis: MNBA ONLINE <https://bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/2446/>, 2. November 2025.

(3) Abbildung #2.1.1.2 [1]

KURODA, Seiki 黒田清輝 (1866–1924) *Le Lever/Chōshō* 朝妝 („Morgentoilette“), 1893.

Öl auf Leinwand, 178,5 × 98,0 cm, zerstört durch Feuer während des Zweiten Weltkriegs, als Druck auf Papier, reproduziert in *Bijutsu gahō* 美術画報 556 1924.

Nachweis: TBK <https://www.tobunken.go.jp/materials/gahou/216111>, 2. November 2025.

(4) Abbildung #2.1.1.2 [2]

BIGOT, Georges Ferdinand (1860–1927) *La femme nue de M. Kuroda*, 1895.

Druck auf Papier, veröffentlicht in Ganesco 1895, 33.

Nachweis: BNF GALICA <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855745n/f41.item>, 2. November 2025.

(5) Abbildung #2.1.1.2 [3]

KURODA, Seiki 黒田清輝 (1866–1924) *Sagesse, Sensation, Sentiment/Chi, Kan, Jō* 智・感・情 („Intellekt, Impression, Emotion“) auch *Etude de femmes nues/Rafu shusaku* 裸婦習作 („Weibliche Aktstudien“), 1897/1899.

Triptychon, Öl auf Leinwand, jeweils 180,6 × 99,8 cm, Tōkyō-kokuritsu hakubutsukan (Inv.-Nr.: KU-a055; KU-a053; KU-a054), Tōkyō, Japan.

Nachweis: COLBASE https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/KU-a055; https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/KU-a053; https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/KU-a054, jeweils 2. November 2025.

(6) Abbildung #2.1.1.3 [1]

NATSUME, Sōseki 夏目漱石 (1867–1916) *Bildpostkarte mit weiblichem Akt* an Hashiguchi Mitsugu 橋口貢 (1872–1934), 24. Oktober 1904.

Aquarell und Tusche auf Papier, 14,0 × 9,0 cm [derzeit erwerbbar, Ebina shoten えびな書店, Japan, E-Mail-Korrespondenz vom 9./10. Januar 2023].

Nachweis: NSI Band 4 1980, o. S.

(7) Abbildung #2.1.1.3 [2]

NATSUME, Sōseki 夏目漱石 (1867–1916) *Bildpostkarte mit weiblichem Akt* an Terada Torahiko 寺田寅彦 (1878–1935), 25. Oktober 1904.

Aquarell und Tusche auf Papier, 14,0 × 9,0 cm, Kōchi-kenritsu bungakukan, Kōchi, Japan.

Nachweis: SHINJUKU-KU BUNAKANKŌSANGYŌ-BU BUNAKANKŌ-KA 2017, 36.

(8) Abbildung #2.1.1.3 [3]

WATTS, George Frederick (1817–1904) *A Study*, o. J.

O. A. als Druck auf Papier, reproduziert in *The Studio* 32.136 1904, 144.

Nachweis: UBH <https://doi.org/10.11588/diglit.19882#0166>, 2. November 2025.

(9) Abbildung #2.1.2 [1]

ECKMANN, Otto (1865–1902) *Fünf Schwäne*, gewebt von der Kunstwebschule Scherrebek, 1897.

Gobelin, gewebte Wolle und Baumwolle, 241,3 × 107,3 cm als Druck auf Papier, reproduziert in *Deutsche Kunst und Dekoration* 1.1897–1898, 2.

Nachweis: UBH <https://doi.org/10.11588/diglit.6384#0022>, 2. November 2025.

(10) Abbildung #2.1.2 [2]

SUGIBAYASHI, Kokō 杉林古香 (1881–1913) *Skizze nach Otto Eckmanns Fünf Schwäne* (1897), um 1902.

O. A.

Nachweis: EHIME-KEN BIJUTSUKAN/SAKURA-SHIRITSU BIJUTSUKAN 2002, 115.

(11) Abbildung #2.1.2 [3]

BEARDSLEY, Aubrey Vincent (1872–1898) *Three Swans Sailing* für *Le Morte Darthur* von Thomas Malory (um 1416–1471) Buch III, Kapitel 3, 1892.

Pinzel, Bleistift und Tinte auf Papier, 12,9 × 6,3 cm, Library of Congress, Rosenwald Collection (Inv.-Nr.: PR2043.R51893), Washington, D. C., Vereinigte Staaten von Amerika.

Nachweis: LOC <https://www.loc.gov/resource/rbcoo01.2022rosen1992av03/?sp=48&r=-0.757,-0.099,2.514,1.389,0>; <https://lccn.loc.gov/24005581>, jeweils 2. November 2025.

(12) Abbildung #2.1.2 [4]

UTAGAWA, Kuniyoshi 歌川国芳 (1797–1861) *Sankai medetai detai sue: tsudzuki ga mitai* 山海愛度図会: つづきが見たい („Verheißungsvolle Sehnsüchte zu Land und zu Wasser: Den Rest sehen wollen“), 1852.

Farbholzschnitt auf Papier (*nishiki-e*), *ōban* 大判-Format, Tōkyō-kokuritsu hakubutsukan (Inv.-Nr.: A-10569-5396), Tōkyō, Japan.

Nachweis: COLBASE https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-10569-5396?locale=ja, 2. November 2025.

(13) Abbildung #2.1.2 [5]

KURODA, Seiki 黒田清輝 (1866–1924) *Dokusho* 読書 („Lesen“), 1891.

Öl auf Leinwand, 98,2 × 78,8 cm, Tōkyō-kokuritsu hakubutsukan (Inv.-Nr.: A-10937), Tōkyō, Japan.

Nachweis: COLBASE https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-10937?locale=ja, 2. November 2025.

(14) Abbildung #2.1.2.1 [1]

ŌNO, Shizukata 大野静方 (1882–1944) *Jinsei* 人生 („Menschliches Leben“), o. J.

O. A. als Druck auf Papier, reproduziert in *Bijutsu gahō* 美術画報 16.7 1905.

Nachweis: TBK <https://www.tobunken.go.jp/materials/gahou/210599>, 2. November 2025.

(15) Abbildung #2.1.2.1 [2]

SHIMOMURA, Kanzan 下村観山 (1873–1930) *Naito erando (Mirei no mosha)* ナイト・エラント (ミレイの模写) („The Knight Errant [Kopie nach John Everett Millais, 1829–1896; 1870]“), 1904.

Farbe auf Papier, gerahmt, 101,0 × 75,0 cm, Schenkung von Hara, Noriyuki 原範行 (1929–2018) und Hara, Etsuko 原會津子 (?–?), Yokohama bijutsukan (Inv.-Nr.: 88-DRJ-010), Yokohama, Japan.

Nachweis: YOKOHAMA BIJUTSUKAN; vgl. YBKK <https://inventory.yokohama.art.museum/3032>; zum Gemälde Millais' TATE <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-the-knight-errant-no1508>, jeweils 2. November 2025.

(16) Abbildung #2.1.2.1 [3]

O. A. *The Dawn of To-Day*, 1915.

Druck auf Papier, veröffentlicht in *The Sun (New York)* 82.123 1. Januar 1915, 11.

Nachweis: LOC, *Chronicling America: Historic American Newspapers* <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83030272/1915-01-01/ed-1/seq-11/>, 2. November 2025.

(17) Abbildung #2.1.2.1 [4]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) Cover für *Eigakusei* 英学生. *The English Student's Journal* 12.18 1910.

Druck auf Papier, 22,2 × 15,0 cm, Kagoshima-shiritsu bijutsukan (Inv.-Nr.: P-145-063), Kagoshima, Japan.

Nachweis: KAGOSHIMA-SHIRITSU BIJUTSUKAN SHOZŌ 「鹿児島市立美術館所蔵」; eigene Aufnahme; vgl. KDM http://www.digital-museum.jp/index.php?app=shiryo&mode=detail&list_id=3780056&data_id=1004691, 2. November 2025.

(18) Abbildung #2.1.2.1 [5]

SAULLES, George William de (1862–1903) *St. George*, o. J.

Medaillon als Druck auf Papier, reproduziert in *The Studio* 34.144 1905, 166.

Nachweis: UBH <https://doi.org/10.11588/diglit.20711#0182>, 2. November 2025.

(19) Abbildung #2.1.2.1 [6]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Frontispiz* für *Joshi daigaku* 女子大學, *The Princess* (1847) von Alfred Tennyson (1809–1892), übers. v. Fukae, Taneaki 深江種明 (?-?), Tōkyō: Tōzaisha, 1907.

Druck auf Papier, 21,8 × 18,3 cm, Privatbesitz, München, Deutschland.

Nachweis: Eigene Aufnahme.

(20) Abbildung #2.1.2.1 [7]

COLLINS, Charles Allston (1828–1873) *Berengaria's Alarm for the Safety of Her Husband, Richard Coeur De Lion, Awakened by the Sight of His Girdle Offered for Sale at Rome*, 1850.

Öl auf Leinwand, 101,2 × 106,7 cm, Manchester Art Gallery (Inv.-Nr.: 1896.1), Manchester, Großbritannien als Druck auf Papier, reproduziert in Bate 1899, o. S. [zw. 10 und 11], Privatbesitz, München, Deutschland.

Nachweis: Eigene Aufnahme; vgl. MAG <https://collections.manchesterartgallery.org/collections/item/dea64e67-obab-3bf6-9a40-24934a4d781c/?s%3D1896.1&pos=1>, 2. November 2025.

(21) Abbildung #2.1.2.1 [8]

O. A. *Tōkyō bijutsu gakkō kinensai nite* 東京美術学校記念祭にて („Auf der Jubiläumsfeier der Kunstakademie Tōkyō“) mit Hashiguchi Goyō 橋口五葉 (1881–1921) im Kostüm (links), 1902.

Fotografie, Druck auf Papier, o. A., Kagoshima-shiritsu bijutsukan (Inv.-Nr.: 美術資料), Kagoshima, Japan.

Nachweis: KAGOSHIMA-SHIRITSU BIJUTSUKAN SHOZŌ 「鹿児島市立美術館所蔵」.

(22) Abbildung #2.1.2.1 [9]

HOF-ATELIER ELVIRA (aktiv 1887–1928) *Amazonen (Szenenfotos aus dem Festspiel, drittes Bild)* aus *Marie Haushofer's Festspiel zum Ersten allgemeinen Bayrischen Frauentag in München*, 18.–21. Oktober 1899.

Fotografie, Druck auf Papier, o. A., Oktober 1899, Stadtarchiv München (Inv.-Nr.: DE-1992-FS-ALB-139-03), München, Deutschland.

Nachweis: SAM <https://stadtarchiv.muenchen.de/scopeQuery/detail.aspx?ID=615042>, 2. November 2025.

(23) Abbildung #2.3 [1]

MINAMI, Kunzō 南薫造 (1883–1950) *Cover Auguste Rodin für Shirakaba* 白樺 1.8 1910. Radierung, Druck auf Papier, 22,9 × 15,2 cm, Magill Library Haverford College, Haverford, Vereinigte Staaten von Amerika.

Nachweis: SCHONEVELD 2018, 50, 60.

(24) Abbildung #2.3 [2]

RODIN, Auguste (1840–1917) *Finale Studie für ein Balzac-Monument*, 1897/1972.

Bronzeskulptur, modelliert 1897, gegossen 1972, 106,0 × 44,5 × 41,9 cm, 51,7 kg, The Metropolitan Museum of Art (Inv.-Nr.: 1984.364.15), New York, Vereinigte Staaten von Amerika.

Nachweis: MET <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207498>, 2. November 2025.

(25) Abbildung #2.3 [3]

RODIN, Auguste (1840–1917) *Finale Studie für ein Balzac-Monument*, 1898.

Bronzeskulptur als Druck auf Papier, reproduziert in *The Studio* 14.63 1898, 106.

Nachweis: UBH <https://doi.org/10.11588/diglit.21969#0128>, 2. November 2025.

(26) Abbildung #2.3 [4]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Balzac Illustration für Wagahai wa neko de aru* 吾輩ハ猫デアル („Ich der Kater“)* von Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916), 1905. Druck auf Papier, veröffentlicht in *Hototogisu* ホトトギス 8.5 1905, 10, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (Inv.-Nr.: Zsn 6294), Berlin, Deutschland.

Nachweis: STAATSBIBLIOTHEK ZU BERLIN, PREUßISCHER KULTURBESITZ.

(27–32) Abbildung #2.4.1 [1]–[6]

O. A. *Titelillustrationen für Kokoro* こゝろ („Kokoro“)* von Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916), 1914.

Druck auf Papier, veröffentlicht in *Tōkyō Asahi shinbun* 東京朝日新聞 20. April–11. August 1914.

- [1] Folge 1–11 (11-mal), 20. April–30. April
 - [2] Folge 12–23 (12-mal), 1. Mai–12. Mai
 - [3] Folge 24–53 (30-mal), 13. Mai–14. Juni
 - [4] Folge 54–70 (17-mal), 15. Juni–2. Juli
 - [5] Folge 71–93 (23-mal), 3. Juli–25. Juli
 - [6] Folge 94–110 (17-mal), 26. Juli–11. August
- Nachweis: NSI Zusatzband 1980, 61.

(33–34) Abbildung #2.4.1 [7]–[8]

O. A. *Titelillustrationen* für *Kokoro* こゝろ („Kokoro“)* von Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916), 1914.

Druck auf Papier, veröffentlicht in *Ōsaka Asahi shinbun* 大阪朝日新聞 20. April–8. August 1914.

- [7] Folge 55–88 (34-mal), 18. Juni–21. Juli
 - [8] Folge 105–110 (6-mal), 6. August–11. August
- Nachweis: NSI Zusatzband 1980, 61f.

(35–39) Abbildung #2.4.1 [9]–[13]

NATSUME, Sōseki 夏目漱石 (1867–1916) *Buchdesign* für *Kokoro* こゝろ („Kokoro“, * geschnitzt von Igami Bonkotsu 伊上凡骨 [1875–1933]), Iwanami shoten, 1914/1974 (Nihon kindai bungakukan/Meicho fukkoku Sōseki bungakukan).

Faksimile der Pracht- und Erstaussagen im *kikuban* 菊判-Format, verschiedene Materialien, Privatbesitz, München, Deutschland.

- [9] Schuber und Bucheinband
- [10] Fester Vorsatz
- [11] Siegelabdruck/Illustration
- [12] Titelblatt/Frontispiz
- [13] Impressum

Nachweis: [9] Aufnahme v. Tanaka, Keiko 田中恵子 (1960–) sowie eigene Aufnahmen; vgl. NDL <https://dl.ndl.go.jp/pid/945471>, 2. November 2025.

(40–41) Abbildung #2.4.1 [14]–[15]

O. A. *Roken* 魯硯 aus dem Besitz von Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916), o. J.

Mineral, 12,6 × 8,3 × 1,3 cm, Kanagawa kindai bungakukan (Inv.-Nr.: 810/217), Yokohama, Japan.

- [14] Vorderseite: Motiv eines dreibeinigen Trinkgefäßes
- [15] Rückseite: *sekkobun* 石鼓文-Design

Nachweis: KENRITSU KANAGAWA KINDAI BUNGAKUKAN SHOZŌ 「県立神奈川近代文学館所蔵」.

(42) Abbildung #2.4.1 [16]

NATSUME, Sōseki 夏目漱石 (1867–1916) *Bucheinband* von *Sōseki zenshū dai ni maki tanpen shōsetsu shū* 漱石全集第二巻短編小説集 („Sōseki-Gesamtausgabe, Band 2: Sammlung von Kurzgeschichten“), Iwanami, Shigeo, 1920.

Druck auf Papier, 22,7 × 16,2 × 5,2 cm, Privatbesitz, München, Deutschland.

Nachweis: Aufnahme v. Tanaka, Keiko 田中恵子 (1960–); vgl. für eine Auflage aus dem Jahr 1924 NDL <https://dl.ndl.go.jp/pid/3458505/1/5>, 2. November 2025.

(43–45) Abbildung #2.4.2 [1]–[3]

O. A. *Titelillustrationen* für *Garasudo no naka* 硝子戸の中 („Hinter der Glastür“)* von Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916), 1915.

Druck auf Papier, veröffentlicht in *Ōsaka Asahi shinbun* 大阪朝日新聞 13. Januar–23. Februar 1915.

[1] Folge 1–15 (15-mal), 13. Januar–27. Januar

[2] Folge 16–35 (30-mal), 28. Januar–19. Februar

[3] Folge 36–39 (4-mal), 20. Februar–23. Februar

Nachweis: NSI Zusatzband 1980, 62.

(46–48) Abbildung #2.4.2 [4]–[6]

NATSUME, Sōseki 夏目漱石 (1867–1916) *Buchdesign* für *Garasudo no naka* 硝子戸の中 („Hinter der Glastür“, * geschnitten von Igami Bonkotsu 伊上凡骨 [1875–1933]), Iwanami shoten, 1915/1980 (Nihon kindai bungakukan/Meicho fukkoku Sōseki bungakukan). Faksimile der Erstausgabe im *sanrokuban* 三六判-Format, verschiedene Materialien, Privatbesitz, München, Deutschland.

[4] Schuber und Bucheinband

[5] Fester Vorsatz

[6] Impressum

Nachweis: [4] Aufnahme v. Tanaka, Keiko 田中恵子 (1960–) sowie eigene Aufnahmen; vgl. NDL <https://dl.ndl.go.jp/pid/954129>, 2. November 2025.

Kapitel 3

(49) Abbildung #3.1 [1]

ASAI, Chū 浅井忠 (1856–1907) *Shunpo* 春畝 („Frühlingsacker“), 1888.

Öl auf Leinwand, 55,0 × 73,0 cm, Tōkyō-kokuritsu hakubutsukan (Inv.-Nr.: A-11243), Tōkyō, Japan.

Nachweis: COLBASE https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/A-11243, 2. November 2025.

(50) Abbildung #3.1 [2]

ASAI, Chū 浅井忠 (1856–1907) *Cover für Hototogisu* ホトトギス 5.2 1901.

Druck auf Papier, 22,0 × 15,0 cm, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz (Inv.-Nr.: Zsn 6294), Berlin, Deutschland.

Nachweis: STAATSBIBLIOTHEK ZU BERLIN, PREUßISCHER KULTURBESITZ.

(51–53) Abbildung #3.1 [3]–[5]

ASAI, Chū 浅井忠 (1856–1907) *Illustrationen für Wagahai wa neko de aru* 吾輩ハ猫デアル („Ich der Kater“)* von Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916), Band 2 (1906) und Band 3 (1907), Ōkura shoten/Hattori shoten, 1906–1907/1974 (Nihon kindai bungakukan/Meicho fukkoku Sōseki bungakukan).

Faksimile der Pracht- und Erstaussagen im *kikuban* 菊判-Format, verschiedene Materialien, Privatbesitz, München, Deutschland.

[3] Band 2 (zw. 70 und 71), Illustration 2/3

[4] Band 3 (zw. 102 und 103), Illustration 2/3

[5] Band 3 (zw. 216 und 217), Illustration 3/3

Nachweis: Eigene Aufnahmen; vgl. NDL <https://dl.ndl.go.jp/pid/888726>; <https://dl.ndl.go.jp/pid/888727>, jeweils 2. November 2025.

(54) Abbildung #3.1 [6]

ASAI, Chū 浅井忠 (1856–1907) *Majorika yaki sara no zuan* マジヨリカ焼皿の図案 („Design für einen Majolika-Keramikteller“), um 1906.

Feinkeramik als Druck auf Papier, reproduziert in *Bijutsu gahō* 美術画報 23.7 1908.

Nachweis: TBK <https://www.tobunken.go.jp/materials/gahou/213511>, 2. November 2025.

(55) Abbildung #3.1 [7]

ASAI, Chū 浅井忠 (1856–1907; Design)/SUGIBAYASHI, Kokō 杉林古香 (1881–1913; Anfertigung) *Toriawase maki-e suzuribako* 鶏合蒔絵硯箱 („Hahnenkampf maki-e Reibsteinschatulle“), 1906.

Lackarbeit, 25,5 × 18,5 × 4,0 cm, Sakura-shiritsu bijutsukan, Sakura, Japan.

Nachweis: EHIME-KEN BIJUTSUKAN/SAKURA-SHIRITSU BIJUTSUKAN 2002, 65.

(56) Abbildung #3.1 [8]

GÉRÔME, Jean-Léon (1824–1904) *Jeunes Grecs faisant battre des coqs dit aussi un combat de coqs*, 1846.

Öl auf Leinwand, 143,0 × 204,0 cm, Musée d'Orsay (Inv.-Nr.: RF 88), Paris, Frankreich.
Nachweis: DIEDEREN/DES CARS 2017, 95; vgl. MDO <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/jeunes-grecs-faisant-battre-des-coqs-328>, 2. November 2025.

(57) Abbildung #3.2 [1]

NAKAMURA, Fusetsu 中村不折 (1866–1943) *Awaremu beshi jitaku no shasei* 憐れむべし自宅の写生 („Eindruck meiner bemitleidenswerten Wohnung“), 1893.

O. A., Taitō-kuristu shodō hakubutsukan, Tōkyō, Japan.

Nachweis: TAITŌ-KURISTU SHODŌ HAKUBUTSUKAN 2014, 6, Abb. 8.

(58–59) Abbildung #3.2 [2]–[3]

NAKAMURA, Fusetsu 中村不折 (1866–1943) *Illustrationen für Wagahai wa neko de aru* 吾輩ハ猫デアル („Ich der Kater“)* von Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916), Band 1 (1905), Ōkura shoten/Hattori shoten, 1905/1974 (Nihon kindai bungakukan/Meicho fukkoku Sōseki bungakukan).

Faksimile der Pracht- und Erstaussagen im *kikuban* 菊判-Format, verschiedene Materialien, Privatbesitz, München, Deutschland.

[2] Band 1 (vor 1), Illustration als Frontispiz 1/6

[3] Band 1 (zw. 102 und 103), Illustration 2/6

Nachweis: Eigene Aufnahmen; vgl. NDL <https://dl.ndl.go.jp/pid/888725/1/1>, 2. November 2025.

(60) Abbildung #3.2 [4]

NATSUME, Sōseki 夏目漱石 (1867–1916) *Sōseki jo (haigaron)* 漱石序 (俳画論) („Vorwort Sōseki's [Haiku-Bildertheorie]“), in *Fusetsu* 1910, o. S.

Druck auf Papier, 27,7 × 16,5 cm, Privatbesitz, München, Deutschland.

Nachweis: Eigene Aufnahme; vgl. KSD http://dbrec.nijl.ac.jp/BADB_HKDT-01075, 2. November 2025.

(61) Abbildung #3.2 [5]

NAKAMURA, Fusetsu 中村不折 (1866–1943) *Myōgisān* 妙義山 („Myōgi-Berg“), Öl auf Leinwand, o. A., reproduziert als *Bildpostkarte*, um 1909.

Fotografie, Druck auf Papier, 14,2 × 9,0 cm, Privatbesitz, München, Deutschland.

Nachweis: Eigene Aufnahme; vgl. für eine Reproduktion in *Bijutsu gahō* 美術画報 26.8 1909, TBK <https://www.tobunken.go.jp/materials/gahou/213881>, 2. November 2025.

(62) Abbildung #3.2 [6]

NAKAMURA, Fusetsu 中村不折 (1866–1943)/NAGAHARA, Shisui 長原止水 (1864–1930) *Schriftdesign und Covergestaltung für Ōgai zenshū dai kyū maki* 鴎外全集第九卷 („Ōgai-Gesamtausgabe, Band 9“), Mori Ōgai zenshū kankōkai, 1923.

Druck und andere Materialien auf Papier/Karton, 27,9 × 16,4 cm, Privatbesitz, München, Deutschland.

Nachweis: Eigene Aufnahme; vgl. für eine Ausgabe ohne erhaltene Buchdecke NDL <https://dl.ndl.go.jp/pid/978769/1/2>, 2. November 2025.

(63–64) Abbildung #3.3 [1]–[2]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Buchdesign für Wagahai wa neko de aru* 吾輩ハ猫デアル („Ich der Kater“)* von Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916), Band 1 (1905), Band 2 (1906), Band 3 (1907), Ōkura shoten/Hattori shoten, 1905–1907/1974 (Nihon kindai bungakukan/Meicho fukkoku Sōseki bungakukan).

Faksimile der Pracht- und Erstaussagen im *kikuban* 菊判-Format, verschiedene Materialien, Privatbesitz, München, Deutschland.

[1] Band 1–3, Umschläge mit Rücken im Vergleich

[2] Band 1–3, Buchdecken (ohne Umschlag) im Vergleich

Nachweis: Aufnahmen v. Tanaka, Keiko 田中恵子 (1960–); vgl. NDL <https://dl.ndl.go.jp/pid/888725/1/1>; <https://dl.ndl.go.jp/pid/888726>; <https://dl.ndl.go.jp/pid/888727>, jeweils 2. November 2025.

(65) Abbildung #3.3 [3]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Buchdesign, Cover für I am a Cat, Wagahai wa neko de aru* 吾輩ハ猫デアル („Ich der Kater“)* von Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916), übers. v. Andō Kanichi 安藤貫一 (1878–1924), Ōkura shoten/Hattori shoten, 1906. Holzschnittdruck auf Papier, 18,2 × 12,1 cm, Kagoshima-shiritsu bijutsukan (Inv.-Nr.: BK-145-001), Japan.

Nachweis: KAGOSHIMA-SHIRITSU BIJUTSUKAN SHOZŌ 「鹿児島市立美術館所蔵」; vgl. KDM http://www.digital-museum.jp/index.php?app=shiryo&mode=detail&list_id=3541450&data_id=1004259, 2. November 2025.

(66) Abbildung #3.3 [4]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Entwürfe zum Sōseki sanbō-Manuskriptpapier*, um 1908.

Bleistift und Tusche auf Papier, kaschiert auf Karton, 31,8 × 44,0 cm, Kanagawa kindai bungakukan (Inv.-Nr.: 410/1828), Yokohama, Japan.

Nachweis: KENRITSU KANAGAWA KINDAI BUNGAKUKAN SHOZŌ 「県立神奈川近代文学館所蔵」.

(67) Abbildung #3.3 [5]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Druckstock Sōseki sanbō-Manuskriptpapier in tenshotai* 篆書体 („chinesische Siegelschrift“), um 1908.

Holz, 22,4 × 16,7 × 2,4 cm, Kanagawa kindai bungakukan (Inv.-Nr.: 810/230), Yokohama, Japan.

Nachweis: KENRITSU KANAGAWA KINDAI BUNGAKUKAN SHOZŌ 「県立神奈川近代文学館所蔵」.

(68) Abbildung #3.3 [6]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Yokugo ratai onna* 浴後裸体女 („Akt nach dem Bad“) auch *Yuami no onna* 浴場の女 („Frau in ihrem Bad“), 1915.

Farbholzschnitt auf Papier (*nishiki-e*), 40,1 × 26,1 cm, Library of Congress, Prints and Photographs Division (Inv.-Nr.: FP 2 - JPD, no. 2281), Washington, D. C., Vereinigte Staaten von Amerika.

Nachweis: LOC <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/jpd.02706>, 2. November 2025.

(69) Abbildung #3.3 [7]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Kujaku to indo onna* 孔雀と印度女 („Pfau und indische Frau“), 1907.

Öl auf Leinwand, eingesetzt in zweiflügligem Paravent, 193,8 × 184,0 cm, Kagoshima-shiritsu bijutsukan (Inv.-Nr.: O-145-004), Kagoshima, Japan.

Nachweis: KAGOSHIMA-SHIRITSU BIJUTSUKAN SHOZŌ 「鹿児島市立美術館所蔵」; vgl. KDM http://www.digital-museum.jp/index.php?app=shiryo&mode=detail&list_id=3841492&data_id=1002711, 2. November 2025.

(70) Abbildung #3.3 [8]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Seiyōgazu kono bijin* 西洋画図此美人 („Bild im westlichen Stil: Diese Schönheit“), kurz: *Kono bijin* 此美人 („Diese Schönheit“), 1911.

Lithografie auf Papier, 101,7 × 71,6 cm, Kagoshima-shiritsu bijutsukan (Inv.-Nr.: P-145-047), Kagoshima, Japan.

Nachweis: KAGOSHIMA-SHIRITSU BIJUTSUKAN SHOZŌ 「鹿児島市立美術館所蔵」; vgl. KDM http://www.digital-museum.jp/index.php?app=shiryo&mode=detail&list_id=4753869&data_id=1002730, 2. November 2025.

(71) Abbildung #3.3 [9]

SUGIURA, Hisui 杉浦非水 (1876–1965) *Mitsukoshi gofukuten haru no shingara chin-retsukai* 三越呉服店春の新柄陳列会 („Ausstellung für neue Frühlingsmuster des Mitsukoshi-Kleiderstoffgeschäfts“), 1914.

Lithografie auf Papier, 107,4 × 76,5 cm, Ado myūjiamu Tōkyō (Inv.-Nr.: 1992-03404), Tōkyō, Japan.

Nachweis: ADO MYŪJAMU TŌKYŌ SHOZŌ 「アドミュージアム東京所蔵」; 「図版は使ってはいけません (図版使用不可)」; vgl. ADMT https://www.admt.jp/collection/item/?item_id=60, 2. November 2025.

(72) Abbildung #3.3 [10]

SUGIURA, Hisui 杉浦非水 (1876–1965) *Cover für Mitsukoshi* 三越 4.4 1914.

Druck auf Papier, 25,7 × 18,6 cm, Kokuritsu kōgeikan Tōkyō (Inv.-Nr.: Gd0316-315), Tōkyō, Japan.

Nachweis: NATIONAL CRAFTS MUSEUM/DNPARTCOM/© 2021 S&T PHOTO KOKURITSU KŌGEIKAN SHOZŌ 「国立工芸館所蔵」; vgl. MOMAT <https://www.momat.go.jp/craft-museum/collection/gd0316-315>, 2. November 2025.

(73) Abbildung #3.4 [1]

TSUDA, Seifū 津田青楓 (1880–1978) [*Löwenzahn*], September 1903.

Farbholzschnitt auf Papier (*nishiki-e*), o. A., veröffentlicht in *Uzuragoromo ni maki* うづら衣 二巻 („Wachtelkleid, Band 2“), Kyōto: Yamada Unsōdō, Privatbesitz/Scott Johnson, Kyōto, Japan.

Nachweis: © TAKAHASHI, Rieko 2023/JAA2300131; SHIBUYA-KURITSU SHŌTŌ BIJUTSUKAN <https://shoto-museum.jp/wp-content/uploads/2022/05/db362cf51cefo10f30f58e1bd71dae90.pdf>, 2. November 2025.

(74) Abbildung #3.4 [2]

TSUDA, Seifū 津田青楓 (1880–1978) *Cover der sechs Ausgaben der Shōbijutsu* 小美術 („Kleinkunst“), Kyōto: Yamada Unsōdō, 1904.

Druck und andere Techniken auf Papier, 35,4 × 25,0 cm/35,5 × 25,1 cm/35,0 × 25,0 cm, Sakura-shiritsu bijutuskan, Sakura, Japan.

Nachweis: © TAKAHASHI, Rieko 2023/JAA2300131; KITA 2020a, 30.

(75) Abbildung #3.4 [3]

TSUDA, Seifū 津田青楓 (1880–1978) *Cover und zwei Abbildungsseiten aus Furansu dosan* 仏蘭西土産 („Mitbringsel aus Frankreich“), Kyōto: Unsōdō, 1910.

Druck auf Papier, 25,0 × 17,1 cm, Nerima-kuritsu bijutsukan, Tōkyō, Japan.

Nachweis: © TAKAHASHI, Rieko 2023/JAA2300131; SHINJUKU-KURITSU SŌSEKI SANBŌ KINENKAN 2021, 12.

(76) Abbildung #3.4 [4]

TSUDA, Seifū 津田青楓 (1880–1978) *Sōseki to jū deshi* 漱石と十弟子 („Sōseki und zehn Schüler“), o. J.

Farbe und andere Materialien auf Papier, o. A., reproduziert in Tsuda 1949²⁰¹⁵.

Nachweis: © TAKAHASHI, Rieko 2023/JAA2300131; TSUDA 1949²⁰¹⁵, ii–iii.

(77) Abbildung #3.4 [5]

TSUDA, Seifū 津田青楓 (1880–1978) *Sōseki to jū deshi* 漱石と十弟子 („Sōseki und zehn Schüler“), 1918.

O. A. als Druck auf Papier, reproduziert in *Chūō bijutsu* 中央美術 7.7 1921.

Nachweis: © TAKAHASHI, Rieko 2023/JAA2300131; TŌKYŌ BUNKAZAI KENKYŪJO 「東京文化財研究所」.

(78) Abbildung #3.4 [6]

TSUDA, Seifū 津田青楓 (1880–1978) *Shōjo* (Natsume Aiko zō) 少女(夏目愛子像) („Mädchen [Bildnis von Natsume Aiko]“), 1931.

Öl auf Leinwand, 91,0 × 65,0 cm, Fuefuki-shiritsu Seifū bijutsukan, Fuefuki, Japan.

Nachweis: © TAKAHASHI, Rieko 2023/JAA2300131; ICHINOMIYA-CHŌRITSU SEIFŪ BIJUTSUKAN 2001, o. S. [Abb. 4]; FUEFUKI-SHIRITSU SEIFŪ BIJUTSUKAN SHOZŌ 「笛吹市立青楓美術館所蔵」.

(79) Abbildung #3.4 [7]

TSUDA, Seifū 津田青楓 (1880–1978) *Giseisha* 犠牲者 („Opfer“), 1933.

Öl auf Leinwand, 193,0 × 95,4 cm, Tōkyō-kokuritsu kindai bijutsukan (Inv.-Nr.: 000913), Tōkyō, Japan.

Nachweis: © TAKAHASHI, Rieko 2023/JAA2300131; MOMAT/DNPARTCOM.

(80–85) Abbildung #3.4 [8]–[13]

TSUDA, Seifū 津田青楓 (1880–1978) *Buchdesign für Meian* 明暗 („Licht und Schatten“) von Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916), Iwanami shoten, 1917/1980 (Nihon kindai bungakukan/Meicho fukkoku Sōseki bungakukan).

Faksimile der Pracht- und Erstaussagen im *kikuban* 菊判-Format, verschiedene Materialien, Privatbesitz, München, Deutschland.

[8] Schuber und Bucheinband

[9] Fester Vorsatz, vorne (fester Vorsatz, hinten dasselbe Design besitzend)

[10] Titelblatt/Frontispiz

[11] Fotografie Sōsekis

[12] Reproduktion zweier Skriptseiten auf dem *Sōseki sanbō*-Manuskriptpapier, entworfen von Hashiguchi Goyō

[13] Impressum (dasselbe Design wie in *Kokoro*, entworfen von Sōseki)

Nachweis: © TAKAHASHI, Rieko 2023/JAA2300131; [8] Aufnahme v. Tanaka, Keiko 田中恵子 (1960–) sowie eigene Aufnahmen; vgl. NDL <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/1904876>, 2. November 2025.

(86–91) Abbildung #3.5 [1]–[6]

NATORI, Shunsen 名取春仙 (1886–1960) *Titelillustrationen für Gubijinsō* 虞美人草 („Der Klatschmohn“) von Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916), 1907.

Druck auf Papier, veröffentlicht in *Tōkyō Asahi shinbun* 東京朝日新聞 23. Juni–29. Oktober 1907.

[1] Folge 16–22 (7-mal), 8. Juli–14. Juli (2. Motiv)

[2] Folge 23–28 (6-mal), 15. Juli–20. Juli (3. Motiv)

[3] Folge 40–45 (6-mal), 1. August–6. August (5. Motiv)

[4] Folge 97–99 (3-mal), 28. September–30. September (14. Motiv)

[5] Folge 100–111 (12-mal), 1. Oktober–12. Oktober (15. Motiv)

[6] Folge 119–120 (2-mal), 21. Oktober–22. Oktober (17. Motiv)

Nachweis: NSI Zusatzband 1980, 50.

(92–95) Abbildung #3.5 [7]–[10]

NATORI, Shunsen 名取春仙 (1886–1960) *Illustrationen für Sanshirō* 三四郎 („Sanshirōs Wege“)* von Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916), 1908.

Druck auf Papier, veröffentlicht in *Tōkyō Asahi shinbun* 東京朝日新聞 1. September–29. Dezember 1908.

[7] Folge 12, 12. September

[8] Folge 43, 14. Oktober

[9] Folge 83, 25. November

[10] Folge 99, 11. Dezember

Nachweis: NSI Zusatzband 1980, 51–55.

(96–97) Abbildung #3.5 [11]–[12]

O. A. *Titelillustrationen für Mon* 門 („Das Tor“)* von Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916), 1910.

Druck auf Papier, veröffentlicht in *Tōkyō Asahi shinbun* 東京朝日新聞 10. März–12. Juni 1910.

[11] Folge 31–36 (6-mal), 31. März–5. April (5. Motiv)

[12] Folge 93–95 (3-mal), 1. Juni–3. Juni (10. Motiv)

Nachweis: NSI Zusatzband 1980, 58f.

(98–101) Abbildung #3.5 [13]–[16]

NATORI, Shunsen 名取春仙 (1886–1960) *Illustrationen für Meian* 明暗 („Licht und Schatten“) von Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916), 1916.

Druck auf Papier, veröffentlicht in *Tōkyō Asahi shinbun* 東京朝日新聞 26. Mai–14. Dezember 1916.

[13] Folge 45, 12. Juli

[14] Folge 156, 9. November

[15] Folge 75, 13. August

[16] Folge 142, 25. Oktober

Nachweis: NSI Zusatzband 1980, 62–69.

(102) Abbildung #3.5 [17]

NATORI, Shunsen 名取春仙 (1886–1960) *Shin nigao-e „Shintomiza kugatsu kyōgen, Mitsugumi sakazuki“ Kawai Takeo no geigi Miyoji, Ii Yōhō no Segawa Kōtarō* 新似顔絵《新富座九月狂言『三組盃』河合武雄の藝技美代次、伊井蓉峰の瀬川光太郎》 („Neue Porträtbildnisse ‚Kawai Takeo [1877–1942] als Kurtisane Miyoji, Ii Yōhō [1871–1932] als Segawa Kōtarō [aus dem Stück] *Drei Sakeschalen*, September Aufführung [im] Shintomiza“), 1917.

Druck auf Papier, 25,5 × 18,4 cm, veröffentlicht in *Engei gahō* 演芸画報 4.10 1917, Privatbesitz, München, Deutschland.

Nachweis: Eigene Aufnahme.

(103) Abbildung #3.6 [1]

KOBAYASHI, Mango 小林萬吾 (1870–1947) *Mono omoi* 物思い („Nachdenken/Tagträumerei“), 1907.

Öl auf Leinwand, 115,3 × 81,3 cm, Tōkyō geijutsu daigaku, Japan als Druck auf Papier, reproduziert in *Bijutsu gahō* 美術画報 22.7 1907.

Nachweis: TBK <https://www.tobunken.go.jp/materials/gahou/213371>, 2. November 2025.

(104) Abbildung #3.6 [2]

KOBAYASHI, Mango 小林萬吾 (1870–1947) *Kadozuke* 門付 („Straßenmusikanten“), 1900.

Öl auf Leinwand, 157,5 × 108,1 cm, Tōkyō-kokuritsu hakubutsukan (Inv.-Nr.: C0059192/A-1412), Tōkyō, Japan.

Nachweis: TNM IMAGE ARCHIVES; vgl. TNM <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/C0059192>, 2. November 2025.

(105) Abbildung #3.6 [3]

KOBAYASHI, Mango 小林萬吾 (1870–1947) *Frontispiz für Kusamakura* 草枕 („Das Graskissen-Buch“)*, 1906.

Druck auf Papier, veröffentlicht in *Shinshōsetsu* 新小説 11. September 1906, Waseda daigaku toshokan Tōkyō, Japan; vgl. WUB https://waseda.primo.exlibrisgroup.com/permalink/81SOKEI_WUNI/7jeksk/alma991020527259704032, 2. November 2025.

Nachweis: Eigene Aufnahme.

(106) Abbildung #3.7 [1]

NODA, Kyūho 野田九浦 (1879–1971) *Dassai shōoku (Masaoka Shiki)* 獺祭書屋 (正岡子規) („Otterhöhle [Masaoka Shiki]“), 1951.

Farbe auf Seide, gerahmt, 152,0 × 92,0 cm, Musashino-shi, Musashino, Japan.

Nachweis: MUSASHINO-SHI SŌ 「武蔵野市蔵」.

(107–110) Abbildung #3.7 [2]–[5]

NODA, Kyūho 野田九浦 (1879–1971) *Illustrationen für Kofū* 坑夫 („Der Bergmann“)* von Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916), 1908.

Druck auf Papier, veröffentlicht in *Ōsaka Asahi shinbun* 大阪朝日新聞 1. Januar–6. April 1908, Waseda daigaku toshokan Tōkyō, Japan; vgl. WUB https://waseda.primo.exlibrisgroup.com/permalink/81SOKEI_WUNI/7jeksk/alma991005782719704032, 2. November 2025.

[2] Folge 2, 2. Januar

[3] Folge 10, 10. Januar

[4] Folge 45, 14. Februar

[5] Folge 46, 15. Februar

Nachweis: Eigene Aufnahmen.

(111) Abbildung #3.7 [6]

NODA, Kyūho 野田九浦 (1879–1971) *Tsuji Seppō* 辻説法 („Straßenpredigt“), 1907.

Farbe auf Seide, 164,8 × 231,1 cm, Tōkyō-kokuritsu kindai bijutsukan (Inv.-Nr.: J00007), Japan als Druck auf Papier, reproduziert in *Bijutsu gahō* 美術画報 22.5 1907.

Nachweis: TBK <https://www.tobunken.go.jp/materials/gahou/213325.html>, 2. November 2025.

Kapitel 4

Anmerkung

Die Abbildungsangaben und -nachweise in Kapitel 4 werden – sofern den Sammelband *Yōkyoshū* betreffend oder sich auf ihn beziehend – verkürzt angeführt. Sie sind, wenn nicht anders angegeben, jeweils wie folgt zu ergänzen:

[...] in/für *Yōkyoshū* 漾虚集 („Anthologie: In der Leere treibend“) von Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916), Ōkura shoten/Hattori shoten, 1906 [3. Auflage 1907].

Prachtausgabe im *kikuban* 菊判-Format, verschiedene Materialien, Druck auf Papier, Privatbesitz, München, Deutschland.

Nachweis: Eigene Aufnahme.

(112) Abbildung #4.0 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Bucheinband*.

Nachweis: Aufnahme v. Tanaka, Keiko 田中恵子 (1960–).

(113) Abbildung #4.0 [2]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Skizze mit vier Halbtiteln und abschließender Illustration* für *Yōkyoshū* 漾虚集 („Anthologie: In der Leere treibend“), um 1905.

Tusche auf Papier, 27,8 × 20,0 cm, Kagoshima-shiritsu bijutsukan (Inv.-Nr.: WD-145-641), Kagoshima, Japan.

Nachweis: KAGOSHIMA-SHIRITSU BIJUTSUKAN SHOZŌ 「鹿児島市立美術館所蔵」; vgl. KDM http://www.digital-museum.jp/index.php?app=shiryo&mode=detail&list_id=3015933&data_id=1004575, 2. November 2025.

(114) Abbildung #4.0.1 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Illustration/Exlibris*.

(115) Abbildung #4.0.1 [2]

SERLIO (?–?) *Ex Libris Jeffrey Waddell*, o. J.

Druck auf Papier, reproduziert in *The Studio* 27.116 1902, 128.

Nachweis: UBH <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studio1903/0140>, 2. November 2025.

(116) Abbildung #4.0.1. [3]

AXENTOWICZ, Theodor (1859–1938) *Lesendes Mädchen*, o. J.

Druck auf Papier, reproduziert in *Ver sacrum* 3.11 1900, 179.

Nachweis: UBH <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/vs1900/0215>, 2. November 2025.

(117) Abbildung #4.0.1. [4]

MAKART, Hans (1844–1884) *Die Japanerin*, um 1873–1875.

Öl auf Holz, 141,5 × 92,5 cm, OÖ Landes-Kultur GmbH, Land Oberösterreich, Kunst- und Kulturgeschichte bis 1918 (Inv.-Nr.: G 2044), Linz, Österreich.

Nachweis: OÖ LANDES-KULTUR GMBH.

(118) Abbildung #4.0.2 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Bandfrontispiz/Titelblatt*.

(119) Abbildung #4.0.2 [2]

GRIESSBACH, M. (?–?) *Titelblatt für Fritz Heins Wie ich meine Blumen erziehe* (o. J. [vmtl. fiktiv]), 1898.

Druck auf Papier, reproduziert in *Deutsche Kunst und Dekoration* 2.1898, 453.

Nachweis: UBH <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1898/0276>, 2. November 2025.

(120) Abbildung #4.0.2 [3]

OGATA, Kōrin 尾形光琳 (1658–1716) *Yatsushashi zu byōbu* 八橋図屏風 („Stellschirm Yatsushashi [Steg-Brücken]-Bild“), nach 1709.

Farbe und Goldblätter auf Papier, Stellschirm mit sechs Paneelen, 179,1 × 371,5 cm, The Metropolitan Museum of Art (Inv.-Nr.: 53.7.1, .2), New York, Vereinigte Staaten von Amerika.

Nachweis: MET <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/39664>, 2. November 2025.

(121) Abbildung #4.0.2 [4]

KATSUSHIKA, Hokusai 葛飾北斎 (1760–1849) *Schwertlilien Darstellungen in Hokusai shashin gafu* 北斎写真画譜 („Hokusais Aufnahmen Bilderalbum“), um 1814.

Holzschnitt auf Papier, 25,0 × 16,0 cm, The British Museum (Inv.-Nr.: 1979,0305,0.443 [JH.443, image 12]), London, Großbritannien.

Nachweis: TBM https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1979-0305-0-443, 2. November 2025.

(122) Abbildung #4.0.3 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Inhaltsverzeichnis*.

(123) Abbildung #4.0.3 [2]

MORRIS, William (1834–1896)/BURNE-JONES, Edward Coley (1824–1896) *Buchdruck/-design für Geoffrey Chaucers* (um 1342/1343–1400) *The Works of Geoffrey Chaucer: Now Newly Imprinted* [bekannt als *The Kelmscott Chaucer*], 1896.

Druck auf Papier mit Ledereinband, 43,4 × 28,8 cm, University of British Columbia Library (Inv.-Nr.: PR1850 1896), Vancouver, Kanada.

Nachweis: UBCL <https://dx.doi.org/10.14288/1.0366915>, 2. November 2025.

(124) Abbildung #4.0.4 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Endillustration*.

(125) Abbildung #4.0.5 [1]/Abbildung #4.0.6 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Verlagsmarke und Impressum*.

(126) Abbildung #4.0.6 [2]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Skizze mit Impressum für Yōkyoshū 漾虚集* („Anthologie: In der Leere treibend“) und *Verlagsmarke für Wagahai wa neko de aru* 吾輩ハ猫デアル („Ich der Kater“)*, um 1905.

Tusche auf Papier, 27,8 × 19,9 cm, Kagoshima-shiritsu bijutsukan (Inv.-Nr.: WD-145-559), Kagoshima, Japan.

Nachweis: KAGOSHIMA-SHIRITSU BIJUTSUKAN SHOZŌ 「鹿児島市立美術館所蔵」; vgl. KDM http://www.digital-museum.jp/index.php?app=shiryo&mode=detail&list_id=3823420&data_id=1004483, 2. November 2025.

(127) Abbildung #4.1.1 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Frontispiz für Rondontō* 倫敦塔 („Der London Tower“)*.

(128) Abbildung #4.1.1 [2]

WADA, Eisaku 和田英作 (1874–1959) *Keiō gijuku toshokan sutendo gurasu genga* 慶應義塾図書館ステンドグラス原画 („Originalbild [Entwurf] Glasmalerei für die Bibliothek der Keiō Privatschule“), 1912.

Öl auf Leinwand, 90,5 × 41,9 cm, Keiō gijuku shozō bijutsu sakuhin (Inv.-Nr.: KAC-2020-0165), Tōkyō, Japan.

Nachweis: TŌKYŌ-KOKURITSU KINDAI BIJUTSUKAN et al. 2005, 47; vgl. KOH <https://objecthub.keio.ac.jp/ja/object/6052>, 2. November 2025.

(129) Abbildung #4.1.2 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Halbtitel für Rondontō* 倫敦塔 („Der London Tower“)*.

(130) Abbildung #4.1.3 [1]

NAKAMURA, Fusetsu 中村不折 (1866–1943) *Illustration für Rondontō* 倫敦塔 („Der London Tower“)*.

(131) Abbildung #4.1.3 [2]

MERCURI, Paolo (1804–1884) *The Execution of Lady Jane Grey* (1833) Paul Delaroche (1797–1856), [1858?].

Öl auf Leinwand, 246,0 × 297,0 cm, The National Gallery (Inv.-Nr.: NG1909), Großbritannien als Druck auf Papier (Radierung); 43,5 × 48,6 cm, Rijksmuseum Amsterdam (Inv.-Nr.: RP-P-OB-70.866), Amsterdam, Niederlande.

Nachweis: RMA <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.339926>, 2. November 2025.

(132) Abbildung #4.1.3 [3]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Frontispiz/Titelblatt für Maria Suchuaruto* マリア・スチュアルト, *Maria Stuart* (1801) von Friedrich Schiller (1759–1805), übers. v. Koike, [K.] Shūsō 小池秋草 (1878–1969), Nankōdō shoten, 1915.

Druck auf Papier, 18,8 × 12,7 cm, Privatbesitz, München, Deutschland.

Nachweis: Eigene Aufnahme.

(133) Abbildung #4.2.1 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Frontispiz für Kārairu hakubutsukan* カーライル博物館 („Das Carlyle-Museum“)*.

(134) Abbildung #4.2.1 [2]

YAMAMOTO, Kanae 山本鼎 (1882–1946) *Gyofu* 漁夫 („Fischer“), 1904/1906.

Holzschnitt auf Papier, o. A., The Cleveland Museum of Art (Inv.-Nr.: 1960.122), Cleveland, Vereinigte Staaten von Amerika.

Nachweis: CMA <https://www.clevelandart.org/art/1960.122>, 2. November 2025.

(135) Abbildung #4.2.1 [3]

NICHOLSON, William (1872–1949) *Prince Bismarck* aus der Serie *Twelve Portraits*, 1899. Holzschnitt auf Papier, 27,0 × 25,4 cm, The Cleveland Museum of Art (Inv.-Nr.: 2014.231), Cleveland, Vereinigte Staaten von Amerika.

Nachweis: CMA <https://www.clevelandart.org/art/2014.231>, 2. November 2025.

(136) Abbildung #4.2.1 [4]

WOLF, Henry (1852–1916) *Thomas Carlyle* nach *Arrangement in Grey and Black, No. 2: Portrait of Thomas Carlyle* (1872/1873) von James Abbott McNeil Whistler (1834–1903), 1904.

Holzstich auf Papier, 22,8 × 19,1 cm, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Charles H. Taylor (Inv.-Nr.: M3354), Cambridge, Vereinigte Staaten von Amerika.

Nachweis: HARVARD ART MUSEUMS/© President and Fellows of Harvard College; vgl. HAM <https://hvard.art/o/262743>, 2. November 2025.

(137) Abbildung #4.2.2 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Halbtitel* für *Kārairu hakubutsukan* カーライル博物館 („Das Carlyle-Museum“)*.

(138) Abbildung #4.2.3 [1]

NAKAMURA, Fusetsu 中村不折 (1866–1943) *Illustration* für *Kārairu hakubutsukan* カーライル博物館 („Das Carlyle-Museum“)*.

(139) Abbildung #4.2.3 [2]

KIGHT, J. Louis (?–?) *The House from the Garden*, 1900.

Druck auf Papier, veröffentlicht in Carlyle's House Memorial Trust 1900, 11.

Nachweis: TOUDA/SB <https://touda.tohoku.ac.jp/collection/database/library/public/10030010003141?page=14>, 2. November 2025.

(140) Abbildung #4.3.1.1 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Frontispiz* für *Maboroshi no tate* 幻影の盾 („Der Schild der Illusionen“).

(141) Abbildung #4.3.1.1 [2]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Bildpostkarte* *Kyokujitsu ni hana no kaori wo kagu rafu* 旭日に花の香りをかく裸婦 („Weiblicher Akt, an einer Blume riechend bei Sonnenaufgang“) an Hashiguchi Hanjirō 橋口半次郎 (1876–1953), 30. Oktober 1903. Farbe auf Papier, 14,0 × 9,0 cm, Kagoshima-shiritsu bijutsukan (Inv.-Nr.: 美術資料), Kagoshima, Japan.

Nachweis: KAGOSHIMA-SHIRITSU BIJUTSUKAN SHOZŌ 「鹿児島市立美術館所蔵」; vgl. KDM http://www.digital-museum.jp/index.php?app=shiryo&mode=detail&list_id=2507630&data_id=1005603, 2. November 2025.

(142) Abbildung #4.3.1.1 [3]

FUJISHIMA, Takeshi 藤島武二 (1867–1943) *Chō* 蝶 („Schmetterlinge“), Öl auf Leinwand, 43,5 × 43,5 cm, reproduziert als *Bildpostkarte*, um 1904.

Fotografie, Druck auf Papier, 14,0 × 9,1 cm, Kitagata bunka hakubutsukan (Inv.-Nr.: NC-C-114-01-004b [Itō ke]), Kitagata, Japan.

Nachweis: NIIGATA CHIIKI EIZŌ ĀKAIBU DĒTABĒSU 「いがた地域映像アーカイブ・データベース」.

(143) Abbildung #4.3.1.1 [4]

BURNE-JONES, Edward Coley (1833–1898) Studie zu *King Cophetua and the Beggar Maid*, 1883.

Farbe auf Karton, 304,0 × 148,0 cm, Birmingham Museum and Art Gallery (Inv.-Nr.: 1947P18), Birmingham, Großbritannien.

Nachweis: BMT <https://dams.birminghammuseums.org.uk/asset-bank/action/viewAsset?id=6593>, 2. November 2025.

(144) Abbildung #4.3.1.1 [5]

BURNE-JONES, Edward Coley (1833–1898) *King Cophetua and the Beggar Maid*, Öl auf Leinwand, 293,4 × 135,9 cm, 1884, reproduziert als *Bildpostkarte* von Hashiguchi Goyō 橋口五葉 (1881–1921) an Hashiguchi Hanjirō 橋口半次郎 (1876–1953), 5. Juni 1905.

Fotografie, Druck auf Papier, 14,1 × 9,1 cm, Kagoshima-shiritsu bijutsukan (Inv.-Nr.: 美術資料), Kagoshima, Japan.

Nachweis: KAGOSHIMA-SHIRITSU BIJUTSUKAN SHOZŌ 「鹿児島市立美術館所蔵」; vgl. KDM http://www.digital-museum.jp/index.php?app=shiryo&mode=detail&list_id=3824355&data_id=1005609, 2. November 2025.

(145) Abbildung #4.3.1.2 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Frontispiz für Maboroshi no tate* 幻影の盾 („Der Schild der Illusionen“), 1905.

Lithografie auf Papier, veröffentlicht in *Hototogisu* ホトトギス 8.7 (100) 1905, o. S., Privatbesitz, München, Deutschland.

Nachweis: Eigene Aufnahme.

(146) Abbildung #4.3.1.2 [2]

HUNT, William Holman (1827–1910) *Two Gentlemen of Verona, Valentine Rescuing Sylvia from Proteus*, 1850/1851.

Öl auf Leinwand, 98,5 × 133,3 cm, Birmingham Museum and Art Gallery (Inv.-Nr.: 1887P953), Birmingham, Großbritannien.

Nachweis: BMT <https://dams.birminghammuseums.org.uk/asset-bank/action/viewAsset?id=6551&index=0&total=2&view=viewSearchItem>, 2. November 2025.

(147) Abbildung #4.3.1.2 [3]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Kuchi-e gakō: Maboroshi no tate (Natsume Sōseki cho, Hototogisu daihachi maki daishichigō keisai)* 口絵画稿: まぼろしの盾 (夏目漱石著、『ホトトギス』第8巻第7号掲載) („Design für das Frontispiz für den Schild der Illusionen von Natsume Sōseki, publiziert in *Hototogisu* 8.7“), 1905.

Bleistift und Tusche auf Papier, 31,3 × 24,1 cm, Kagoshima-shiritsu bijutsukan (Inv.-Nr.: WD-145-584), Kagoshima, Japan.

Nachweis: Eigene Aufnahme, KAGOSHIMA-SHIRITSU BIJUTSUKAN SHOZŌ 「鹿児島市立美術館所蔵」; vgl. KDM http://www.digital-museum.jp/index.php?app=shiryo&mode=detail&list_id=3015755&data_id=1004512, 2. November 2025.

(148) Abbildung #4.3.1.2 [4]

SANDYS, Frederick (1829–1904) *Medea*, 1866–1868.

Öl auf Holz mit vergoldetem Hintergrund, 61,2 × 45,6 cm, Birmingham Museum and Art Gallery (Inv.-Nr.: 1925P105), Birmingham, Großbritannien.

Nachweis: BMT <https://dams.birminghammuseums.org.uk/asset-bank/action/viewAsset?id=3479&index=67&total=166&view=viewSearchItem>, 2. November 2025.

(149) Abbildung #4.3.1.2 [5]

O. A. *Bildpostkarte mit Paar in Abendgarderobe* von Hashiguchi Goyō 橋口五葉 (1881–1921) an Hashiguchi Hanjirō 橋口半次郎 (1876–1953), 22. Dezember 1902.

Druck auf Papier, 14,0 × 9,1 cm, Kagoshima-shiritsu bijutsukan (Inv.-Nr.: 美術資料), Kagoshima, Japan.

Nachweis: KAGOSHIMA-SHIRITSU BIJUTSUKAN SHOZŌ 「鹿児島市立美術館所蔵」; vgl. KDM http://www.digital-museum.jp/index.php?app=shiryo&mode=detail&list_id=3824376&data_id=1005591, 2. November 2025.

(150) Abbildung #4.3.1.2 [6]

O. A. *Bildpostkarte mit Hahn* von Hashiguchi Goyō 橋口五葉 (1881–1921) an Hashiguchi Hanjirō 橋口半次郎 (1876–1953), 22. Dezember 1902.

Druck auf Papier, 13,8 × 8,8 cm, Kagoshima-shiritsu bijutsukan (Inv.-Nr.: 美術資料), Kagoshima, Japan.

Nachweis: KAGOSHIMA-SHIRITSU BIJUTSUKAN SHOZŌ 「鹿児島市立美術館所蔵」; vgl. KDM http://www.digital-museum.jp/index.php?app=shiryo&mode=detail&list_id=3824387&data_id=1005592, 2. November 2025.

(151) Abbildung #4.3.2 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Halbtitel für Maboroshi no tate* 幻影の盾 („Der Schild der Illusionen“).

(152) Abbildung #4.3.3 [1]

NAKAMURA, Fusetsu 中村不折 (1866–1943) *Illustration für Maboroshi no tate* 幻影の盾 („Der Schild der Illusionen“).

(153) Abbildung #4.3.3 [2]

O. A. *Darstellung* aus Homers (Mitte 8. Jh. v. Chr.) *Odysee* (zweite Hälfte 8. Jh. v. Chr.), 19. Jahrhundert.

Druck auf Papier, 50,6 × 35,0 cm, Tōkyō-kokuritsu hakubutsukan (Inv.-Nr.: A-7172_2_30; vmtl. Schenkung von Vincenzo Ragusa [1841–1927], 1882), Tōkyō, Japan.

Nachweis: TNM IMAGE ARCHIVES; vgl. TNM <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/Co099658>, 2. November 2025.

(154) Abbildung #4.4.1 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Frontispiz* für *Koto no sorane* 琴のそら音 („Der trügerische Klang der Koto“).

(155) Abbildung #4.4.1 [2]

ERLER, Fritz (1868–1940) *Cover* für *Jugend* 3.1898, 12. März (11), 1898.

Druck auf Papier, o. A., Universitätsbibliothek Heidelberg (Inv.-Nr.: G 5442-10 Folio RES), Heidelberg, Deutschland.

Nachweis: UBH <https://doi.org/10.11588/diglit.3337#0177>, 2. November 2025.

(156–158) Abbildung #4.4.1 [3]–[5]

ORLIK, Emil (1870–1932) Einzelblätter des Farbholzschnitt-Triptychons *Maler, Holzschneider und Drucker in Japan*, 1900.

[3] Japanischer Maler, Kanō Tomonobu (狩野友信 [1843–1912]), 22,3 × 18,7 cm

[4] Japanischer Holzschneider, 22,7 × 18,8 cm

[5] Japanischer Drucker, 22,6 × 19,0 cm

Jeweils Druck auf Japanpapier, Grafische Sammlung ETH Zürich (Inv.-Nr.: D 27534, D 27535, D 27533), Zürich, Schweiz.

Nachweis: GSETH https://doi.org/10.16903/ethz-grs-D_027534; https://doi.org/10.16903/ethz-grs-D_027535; https://doi.org/10.16903/ethz-grs-D_027533, jeweils 2. November 2025.

(159) Abbildung #4.4.2 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Halbtitel* für *Koto no sorane* 琴のそら音 („Der trügerische Klang der Koto“).

(160) Abbildung #4.4.3 [1]

NAKAMURA, Fusetsu 中村不折 (1866–1943) *Illustration* für *Koto no sorane* 琴のそら音 („Der trügerische Klang der Koto“).

(161) Abbildung #4.5.1 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Frontispiz* für *Ichiya* 一夜 („Eine Nacht“).

(162) Abbildung #4.5.1 [2]

KAWAMOTO, Hansuke VI 川本半助 (6代) (?–?) *Entwurf* für eine Vase aus *Onchi zuroku daiyonshū tōjikibu hachi* 温知図録 第4輯 陶磁器部8 („Onchi Katalog 4. Sammlung, 8 Teil: Keramik und Porzellan“), hg. v. Hakurankai jumukyoku, um 1877–1880.

Farbe auf Papier, *orihon* 折本-Format (38,0 × 26,0 cm), Tōkyō-kokuritsu hakubutsukan (Inv.-Nr.: Coo39703 aus QA-3581_42), Tōkyō, Japan.

Nachweis: TNM IMAGE ARCHIVES; vgl. TNM <https://webarchives.tnm.jp/imgsearch/show/Coo39703>, 2. November 2025.

(163) Abbildung #4.5.2 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Halbtitel* für *Ichiya* 一夜 („Eine Nacht“).

(164) Abbildung #4.5.3 [1]

NAKAMURA, Fusetsu 中村不折 (1866–1943) *Illustration* für *Ichiya* 一夜 („Eine Nacht“).

(165) Abbildung #4.6.1 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Frontispiz* für *Kairokō* 薤露行 („Das Klagelied“).

(166) Abbildung #4.6.1 [2]

STRUDWICK, John Melhuish (1849–1937) *Isabella; ,Piteous she Looked on Dead and Senseless Things, Asking for her Lost Basil Piteously [sic]'*, 1879.

Tempera auf Leinwand, 99,1 × 58,4 cm, The De Morgan Foundation, Barnsley, Großbritannien als Druck auf Papier, reproduziert in Bate 1899, o. S. [zw. 112 und 113], Privatbesitz, München, Deutschland.

Nachweis: Eigene Aufnahme.

(167) Abbildung #4.6.1 [3]

MILLAIS, John Everett (1829–1896) *A Dream of the Past: Sir Isumbras at the Ford*, 1857.

Öl auf Leinwand, 125,5 × 171,5 cm, Lady Lever Art Gallery-National Museums Liverpool (Inv.-Nr.: LL 3625), Wirral, Großbritannien als Druck auf Papier, reproduziert in Bate 1899¹⁹⁰¹, o. S. [zw. 34 und 35].

Nachweis: HCL/IAL <https://id.lib.harvard.edu/alma/990046587080203941/catalog>; <https://archive.org/details/englishpreraphaoobategoog/page/n96/mode/2up?ref=ol>, jeweils 12. September 2023.

(168) Abbildung #4.6.1 [4]

WINDUS, William Lindsay (1822–1907) *Burd Helen*, 1855/1856.

Öl auf Leinwand, 84,4 × 66,6 cm, Walker Art Gallery-National Museums Liverpool (WAG; Inv.-Nr.: 158), Liverpool, Großbritannien als Druck auf Papier, reproduziert in Bate 1899, o. S. [zw. 82 und 83], Privatbesitz, München, Deutschland.

Nachweis: Eigene Aufnahme.

(169) Abbildung #4.6.2 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Halbtitel* für *Kairokō* 薤露行 („Das Klagelied“).

(170) Abbildung #4.6.2 [2]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Bildpostkarte Hakuchō ni shōbuzu* 白鳥に菖蒲図 („Bild von Schwänen mit Schwertlilien“) an Hashiguchi Hanjirō 橋口半次郎 (1876–1953), 6. Februar 1903.

Wasserfarbe auf Papier, 14,0 × 8,9 cm, Kagoshima-shiritsu bijutsukan (Inv.-Nr.: WD-145-1049), Kagoshima, Japan.

Nachweis: KAGOSHIMA-SHIRITSU BIJUTSUKAN SHOZŌ 「鹿児島市立美術館所蔵」; vgl. KDM http://www.digital-museum.jp/index.php?app=shiryo&mode=detail&list_id=3825259&data_id=1005683, 2. November 2025.

(171) Abbildung #4.6.3 [1]

NAKAMURA, Fusetsu 中村不折 (1866–1943) *Illustration für Kairokō* 薙露行 („Das Klagelied“).

(172) Abbildung #4.6.3 [2]

WOLF, Henry (1852–1916) *Elaine* (1874) von Toby Edward Rosenthal (1848–1917), 1897. Fotomechanischer Holzstich auf Papier, 9,3 × 14,9 cm, Smithsonian American Art Museum (Inv.-Nr.: 1964.10.4), Washington, D. C., Vereinigte Staaten von Amerika.

Nachweis: SAAM <https://americanart.si.edu/artwork/elaine-27957>, 2. November 2025.

(173) Abbildung #4.6.3 [3]

SMITH, Alfred (1854–1936), *Gondole (dessin)*, o. J.

Druck auf Papier, reproduziert in *L'art décoratif* 7.1 1905, 49.

Nachweis: UBH <https://doi.org/10.11588/diglit.44575#0075>, 2. November 2025.

(174) Abbildung #4.6.3 [4]

UTAGAWA, Toyoharu 歌川豊春 (1735–1814) *Uki-e: Horanda furankai no minato banri shōkei no zu* 浮絵 紅毛フランカイ湊万鐘響図 („Perspektivisches Bild: Der Klang von Zehntausend Glocken im holländischen Hafen Frankai“), um 1800–1805.

Farbholzschnitt auf Papier (*nishiki-e*), *ōban* 大判-Format (25,6 × 38,4 cm), Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Acquisition Fund for Prints and Purchase through the Generosity of the David L. Klein, Jr. Foundation in Memory of Sylvan Barnet and William Burto (Inv.-Nr.: 2019.105), Cambridge, Vereinigte Staaten von Amerika.

Nachweis: HARVARD ART MUSEUMS/© President and Fellows of Harvard College; vgl. HAM <https://hvard.art/o/362262>, 2. November 2025.

(175) Abbildung #4.7.1 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Frontispiz für Shumi no iden* 趣味の遺伝 („Die Vererbung des Geschmacks“).

(176) Abbildung #4.7.1 [2]

HASEGAWA, Takeshichi 長谷川武七 (?-?), *Porträt von Natsume Sōseki* 夏目漱石 (1867–1916) *mit Unterschrift*, 1909.

Fotografie, Druck auf Papier mit Tusche, auf Karton kaschiert, o. A., Kanagawa kindai bungakukan (Inv.-Nr.: P05/00067763), Yokohama, Japan.

Nachweis: KENRITSU KANAGAWA KINDAI BUNGAKUKAN KITAKU「県立神奈川近代文学館寄託」.

(177) Abbildung #4.7.2 [1]

HASHIGUCHI, Goyō 橋口五葉 (1881–1921) *Halbtitel für Shumi no iden* 趣味の遺伝 („Die Vererbung des Geschmacks“).

(178) Abbildung #4.7.3 [1]

NAKAMURA, Fusetsu 中村不折 (1866–1943) *Illustration für Shumi no iden* 趣味の遺伝 („Die Vererbung des Geschmacks“).

(179–188) Abbildung #4.8 [1]–[10]

TSUDA, Seifū 津田青楓 (1880–1978, zugeschrieben) *Buchdesign für Yōkyoshū* 漾虚集 („Anthologie: In der Leere treibend“) von Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916), Ōkura shoten, 1917 [13. Auflage 1924].

Taschenbuchausgabe im *sangoban* 三五判-Format, verschiedene Materialien, Druck auf Papier, Privatbesitz, München, Deutschland.

[1] Schuber und Bucheinband

[2] Titelblatt/Frontispiz

[3] Fester Vorsatz

[4] Frontispiz für *Rondontō* 倫敦塔 („Der London Tower“)*

[5] Frontispiz für *Kārairu hakubutsukan* カーライル博物館 („Das Carlyle-Museum“)*

[6] Frontispiz für *Maboroshi no tate* 幻影の盾 („Der Schild der Illusionen“)

[7] Frontispiz für *Koto no sorane* 琴のそら音 („Der trügerische Klang der Koto“)

[8] Frontispiz für *Ichiya* 一夜 („Eine Nacht“)

[9] Frontispiz für *Kairokō* 薤露行 („Das Klagelied“)

[10] Frontispiz für *Shumi no iden* 趣味の遺伝 („Die Vererbung des Geschmacks“)

Nachweis: © TAKAHASHI, Rieko 2023/JAA2300131; [1] Aufnahme v. Tanaka, Keiko 田中恵子 (1960–) sowie eigene Aufnahmen.

6.3 Tabellenverzeichnis

Tabelle (1)	zur Angabe der Erstpublikationen in Zeitschriften bis 1907	98
Tabelle (2)	zur Angabe der Erstpublikationen in der <i>Tōkyō</i> (T) und <i>Ōsaka</i> (Ō) <i>Asahi shinbun</i> als Fortsetzungsfolgen mit Informationen zur Illustration	99
Tabelle (3)	zur Angabe der Erstpublikationen in Buch- (B) und Taschenbuchformat (TB) mit Verlag und Künstler	101
Tabelle (4)	zur Angabe von ausgewählten Kunstmotiven und -werken bei Natsume Sōseki...	105
Tabelle (5)	zur Angabe ausgewählter Publikationen im Themenbereich Kunst im Nachlass von Natsume Sōseki.....	107
Tabelle (6)	zur Angabe der von Hashiguchi Goyō illustrierten Werke Sōsekis im Vergleich zu einer Auswahl an Designs für andere Schriftsteller bis 1919 ...	180
Tabelle (7)	zur Angabe der von Tsuda Seifū illustrierten Werke Sōsekis im Vergleich zu einer Auswahl an Designs für andere Schriftsteller bis 1919	182
Tabelle (8)	zur Angabe der von Natori Shunsen illustrierten Werke Sōsekis in der <i>Tōkyō Asahi shinbun</i>	183
Tabelle (9)	zur Angabe der Korrespondenz mit und über illustrierende Künstler	184
Tabelle (10)	zur Angabe der Korrespondenz mit und über Künstler	189

Natsume Sōseki 夏目漱石 (1867–1916) wird wie kein anderer Schriftsteller Japans mit den gesellschaftlichen und kulturellen Umbrüchen der Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert und den damit einhergehenden Ambivalenzen der japanischen Moderne assoziiert. Den Erstausgaben seiner Werke waren durch Illustrationen Bild-Text-Verhältnisse immanent, die in späteren Texteditionen nicht mehr gegeben waren und daher oft unbekannt sind. Die vielfältig illustrierten Ausgaben von Sōsekis Werken verdeutlichen jedoch, dass die Textebene nur einen Teil eines ganzheitlich gestalteten Objekts – des Buches – darstellt. Durch Buchdesign, -illustrationen und -schmuck entstehen visuelle Codierungen, die durch den künstlerischen Vorgang – *illustrating Sōseki* – bildnerische Verknüpfungen zum Text schaffen.

Kevin Schumacher-Shoji untersucht solche bisher in der Forschung wenig beachteten Bild-Text-Verhältnisse in Sōsekis Œuvre am Beispiel des Sammelbands *Yōkyoshū* 漾虚集 („Anthologie: In der Leere treibend“, 1906). Ein besonderer Fokus der Analyse liegt auf den transregionalen und globalen Austauschbeziehungen zwischen Kunst und Literatur sowie auf Motivzirkulationen im Fin de Siècle, die er anhand von Sōsekis Vernetzung und Zusammenarbeit mit japanischen Künstlern wie Hashiguchi Goyō 橋口五葉 (1881–1921) und Nakamura Fusetsu 中村不折 (1866–1943) in den Blick nimmt. Damit regt Schumacher-Shoji an, die moderne Literatur Japans aus der Perspektive der Visual History neu zu erschließen.

Kevin Schumacher-Shoji, geboren 1990, absolvierte ein Doppelstudium der Japanologie und Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München, an der er auch mit der vorliegenden Arbeit promoviert wurde. Aufenthalten an Universitäten in Fukuoka und Seoul folgten die Aufnahme in die Promotionsförderung der Studienstiftung sowie ein Stipendium am Deutschen Institut für Japanstudien in Tōkyō. Nachdem er die Jahresausstellung 2025 „Farben Japans“ zum japanischen Holzschnitt an der Bayerischen Staatsbibliothek co-kuratiert hat, ist er dort gegenwärtig Bibliotheksreferendar.

ISBN 978-3-99165-215-1

