

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:
Buchschniede von Dataform Media GmbH, Julius-Raab-Straße 8
2203 Großbeersdorf, Österreich

Kontaktadresse nach EU-Produktsicherheitsverordnung:
info@buchschniede.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 Jahrhundertende [...], 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 Zatlín 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), Higuchi 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^{2022b}, 7.

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

34 Vgl. Murai 2022, 376.