

LIEBE, KRIEGE, FESTLICHKEITEN

FACETTEN DER
NARRATIVEN KUNST
AUS JAPAN

D

Hinweise für Besuchende

Die Werknummer bezieht sich auf die Katalognummer. Werke, die nicht im Katalog erscheinen, sind gesondert gekennzeichnet und nach dem jeweiligen Bereich nummeriert, d.h. 2-1; 3-1; usw.

Aus konservatorischen Gründen werden einige Bilder nach sechs Wochen mit einem anderen Werk ersetzt. In solchen Fällen wird die Ausstellungsperiode nach der Creditline angegeben:

→ 10. September bis 24. Oktober

→ 26. Oktober bis 5. Dezember

Aufgrund der pandemischen Situation konnten die Werke aus dem Chester Beatty, Dublin, nicht reisen. Sie sind in der Ausstellung durch digitale interaktive Präsentationen oder Reproduktionen ersetzt.

Die Kapiteltitle und Übersetzungen aus der *Geschichte vom Prinzen Genji* sind der Übersetzung von Oscar Benl entnommen: Murasaki Shikibu, 2014, *Die Geschichte vom Prinzen Genji. Genji monogatari. Liebesroman aus dem 11. Jahrhundert*, Übers. Oscar Benl, 2 Bde., Zürich: Manesse-Verlag. Die Kapiteltitle und Übersetzungen der Gedichte und Prosapassagen der *Geschichten von Ise* werden zitiert nach: Oscar Benl, Hg. und Übers., 1957, *Liebesgeschichten des japanischen Kavaliers Narihira. Aus dem Ise-monogatari*, mit einer kunsthistorischen Einleitung von Dietrich Seckel, München: Hanser Verlag, 1957.

1 NARRATIVE KUNST AUS JAPAN: EIN PANORAMA

1 Zenzai Dōjis Pilgerreise in fünfundfünfzig Stationen

Muromachi-Zeit, spätes 14. Jahrhundert
Fragment einer Querrolle, montiert als Hängerolle;
Tusche und Farben auf Papier, 33,8 × 42,5 cm
Museum Rietberg, Zürich

2 Utagawa Kuniyoshi (1797–1861) **Die Geisterarmee der Taira erscheint zum Angriff auf Yoshitsunes Schiff in der Daimotsu-Bucht**

Edo-Zeit, 1845
Holzschnitt, Triptychon; Tusche und Farben auf Papier, 36,6 × 75,3 cm
Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

Dieses Triptychon ist eine fantasievolle Umdeutung der historischen Seeschlacht bei Dannoura (oder Daimotsu-Bucht) (vgl. Nr. 70). In dieser Schlacht im Jahr 1185 erlitten die Heike (Taira) eine entscheidende Niederlage gegen ihre Erzfeinde, die Genji (Minamoto), die von Minamoto no Yoshitsune (1159–1189) angeführt wurden. Kuniyoshi parodiert dieses historische Ereignis, indem er darstellt, wie eine Geisterarmee der Heike aus den Tiefen des Ozeans emporsteigt und das Schiff der Genji attackiert. Implizit übt das Werk zudem Kritik am Tokugawa-Shogunat, das sich auf die direkte Abstammung von den Minamoto berief, um seinen Herrschaftsanspruch symbolisch zu untermauern.

3 Kurze Jacke für Männer (*haori*) mit Szenen aus der *Geschichte vom Prinzen Genji*

Taishō-Zeit, 1920–1940
Seide, *Yūzen*-Reservefärbung mit Paste, 132 × 102 cm
Rijksmuseum, Amsterdam

Im späten 19. Jahrhundert wurden narrative Szenen der klassischen Literatur auch ausserhalb Japans bekannt, da sie zu Gestaltungsmotiven für Exportwaren wurden. Parallel dazu entwickelte sich in Japan die Nostalgie nach einer ruhmreichen Vergangenheit. Das Futter dieser Jacke (*haori*) ist mit zwei gemalten Fächern dekoriert, die sich höchstwahrscheinlich auf *Die Geschichte vom Prinzen Genji* beziehen. Sie liegen auf einem Landschaftsbild, das einen Fischer und zwei Gedichte in Konzeptschrift darstellt. Interessant sind die zerissenen Ränder der Fächer, was vielleicht daran erinnern soll, dass es sich um Objekte aus einer vergangenen, besseren Zeit handelt.

4 Stellschirme mit «verstreuten» Büchern und Bildrollen mit narrativen Malereien

Edo-Zeit, Mitte des 18. Jahrhunderts
Paar sechspaneeliger Stellschirme; Tusche,
Farben und Gold auf Papier, je 168 × 378 cm
Musée Départemental des Arts Asiatiques, Nice

Dieses Stellschirmpaar vereint bildlich die verschiedenen materialen Aspekte der narrativen Kunst. Quer über einen mit Blattgold ausgelegten Hintergrund verstreut sind verschiedene Bildträger zu sehen: Querrollen, gebundene Bücher im Hochformat sowie auf- und zuge-schlagene Bücher in Leporello-Bindung. Die Bücher und Querrollen zeigen keine Schrift, sondern ausschliesslich gemalte Szenen, die das Publikum aus der Edo-Zeit aber ohne Weiteres verstand. Sie präsentieren eine Reihe von Erzählungen, die in der Ausstellung zu sehen sind: die *Geschichten von Ise*, die *Geschichte vom Prinzen Genji*, die *Erzählungen von den Heike*, die *Legende vom Shuten Dōji*, *Taishokan*, sowie weitere bekannte Erzählungen wie *Die Geschichte des Bunshō* und die *Legende von Tanabata*.

5 Szenen von Spektakeln am Flussbett der Shijō-Strasse

Edo-Zeit, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts
Zweipaneeliger Stellschirm; Tusche,
Farben und Gold auf Papier, 164 × 190 cm
GRASSI Museum für Völkerkunde, Leipzig

Szenen des Alltagslebens wurden ab dem späten 16. Jahrhundert zunehmend beliebt als Sujet für grossformatige Malereien. Dieser Stellschirm zeigt Szenen an der «Vierten Strasse» (Shijō), einem lebhaften Viertel in Kyoto, das eine Vielzahl von Vergnügungsmöglichkeiten bot. Deutlich zu erkennen im oberen linken Paneel ist eine Gruppe von Frauen bei einer Kabuki-Aufführung. Oben rechts ist die Aufführung eines Puppentheaters zu sehen. Im linken unteren Bildteil führen drei junge Männer ein «Tanztheater»-Stück (*kōwakamai*) auf. Die klassische Lektüre war nur einer der vielen Zugänge zum reichhaltigen Repertoire der Texte; Frauen und Männer aller Altersgruppen und Gesellschaftsschichten genossen ebenso die performativen Darbietungen von Geschichten.

6 Im Stil von Iwasa Matabei (1578–1650) Die Geschichte von Muramatsu

Edo-Zeit, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts
Reproduktion von Rolle I aus einem Set von drei Querrollen;
Tusche, Farben, Gold und Silber auf Papier, 32,6 × 1203 cm
Chester Beatty, Dublin

Die Geschichte von Muramatsu, dem Oberhaupt einer mächtigen Familie, wurde ursprünglich in einem mehrteiligen Set von Querrollen erzählt. In der ersten, hier gezeigten Rolle, veranstaltet Muramatsu ein üppiges Bankett, um den frisch zum Gouverneur der Sagami-Provinz ernannten jungen Kane'ie und dessen Vater Kaneuchi zu empfangen. Für seine Gäste baute Muramatsu eine prächtige Residenz. In der Folge verheiratete er seine Tochter mit Kane'ie.

Das Werk ist Iwasa Matabei, einem der produktivsten und ungewöhnlichsten Maler narrativer Malerei des frühen 17. Jahrhunderts,

zugeschrieben. Kennzeichnend für Matabei sind Figuren mit grossen, ausdrucksstarken Gesichtern, kraftvolle Farbpigmente und der grosszügige Einsatz von Gold und Silber.

7 Achteckiges Behältnis für Spielmuscheln (*kai-oke*) mit Motiven aus der *Geschichte vom Prinzen Genji*

Edo-Zeit, spätes 18. bis frühes 19. Jahrhundert
Holz, schwarzer Lack, *maki-e* in Gold und Silber,
Schnittgold (*kirikane*), 45,5 × 37 × 37 cm
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

8 Muscheln für ein Muschelspiel (*kai-awase*) mit Szenen aus höfischen Erzählungen

Edo-Zeit, spätes 18. bis frühes 19. Jahrhundert
Zehn Paar Muscheln; Tusche, Farben, *gofun* (Weisspigment aus gemahlenem Muschelkalk) auf vergoldeten Muschelhälften, etwa 9,4 × 7 cm (je Muschel)
Museo d'Arte Orientale, Venezia

Das Muschelspiel (*kai-awase*) war im 12. Jahrhundert eine beliebte Freizeitbeschäftigung der höfischen Aristokratie. Es gilt als Vorläufer des bekannten Gesellschaftsspiels «Memory». Ein komplettes Spiel besteht aus 180 Paaren, die hälftig in zwei Behältnissen (*kai-oke*) aufbewahrt werden. Die Muscheln waren ursprünglich nicht speziell gestaltet. Ab dem frühen 17. Jahrhundert wurde es populär, die Muschelinnenseiten mit floralen Motiven oder mit Szenen aus der klassischen Literatur zu bemalen.

Die kostspielig geschmückten Spielmuscheln wurden für Töchter der sozialen Elite angefertigt. Die Fähigkeit, die gemalten Szenen Erzählungen oder Versen zuzuordnen, galt als Zeichen von Belesenheit und Feinsinn – wünschenswerte Eigenschaften einer zukünftigen Braut. Da es in dem Spiel darum dreht, zwei passende Hälften zu finden, entwickelten sich die Muscheln zum Symbol einer glücklichen Ehe; die Muschelsätze wurden somit zur unerlässlichen Beigabe der Mitgift einer Braut.

Auch die Muschelbehältnisse wurden aufwendig gestaltet. Dieses *kai-oke* ist mit drei glückverheissenden Episoden aus der *Geschichte vom Prinzen Genji* geschmückt. Auf dem Gefässkörper sind Szenen aus Kapitel 5, «Die junge Murasaki», und aus Kapitel 14, «Die Flutmarke», dargestellt. Den Deckel ziert eine Szene aus Kapitel 7, «Das Fest des roten Herbstlaubes». Abwechselnd auf den acht Seiten des Sockels befinden sich kreisförmige Motive mit Schildkröten und Kranichen – glückbringende Symbole der Langlebigkeit.

9 Deckelflasche mit Motiv aus der «Grossen Jagd am Berg Fuji»

Meiji-Zeit, 1880er–1890er Jahre
Satsuma-Keramik; Ton mit emaillierter Überglasur und Vergoldungen,
H. 61 cm
Eremitage, Sankt Petersburg

Die abgeflachten Seitenteile dieser verschliessbaren Flasche schmücken figürliche Szenen: Eine Seite zeigt die beliebte Szene aus der Erzählung «Die grosse Jagd am Berg Fuji»: Als Minamoto no Yoritomo, der Begründer des Kamakura-Shōgunats, eine grosse Jagd anführte, tauchte plötzlich ein riesiges Wildschwein auf und attackierte die Gruppe. Der tapfere Krieger Nitta Shirō Tadatsune packte das Tier beim Schwanz, stach auf es ein und sprang auf seinen Rücken. Das Wildschwein – die Verkörperung einer bösen Shinto-Gottheit – raste daraufhin durch den Wald. Schliesslich verwendete das Tier, doch zuvor belegte die Gottheit Tadatsune mit einem Fluch. Er erhielt zunächst eine Belohnung für seine Heldentat, fiel aber bald in Ungnade und wurde ins Exil verbannt. Die kühne Tat des Tadatsune wird in mehreren literarischen Texten aufgegriffen, darunter in den *Erzählungen von den Heike*.

2 DIE KRAFT DES GLAUBENS

10 Das illuminierte Sutra von Ursache und Wirkung in Vergangenheit und Gegenwart

Kamakura-Zeit, spätes 13. Jahrhundert
Fragment einer Querrolle, montiert als Hängerolle;
Tusche und Farben auf Papier, 27,8 × 63,7 cm
Museum für Ostasiatische Kunst, Köln (99,27)

Heute als Hängerolle montiert, gehört dieses Segment zu einem ursprünglich acht Querrollen umfassenden Set. Es handelt sich um eine japanische Kopie eines chinesischen Originalwerks aus dem 8. Jahrhundert. Die Komposition ist einzigartig in der japanischen Kunst: Der Schriftteil besteht pro Zeile aus acht chinesischen Zeichen und steht unter zusammenhängend gemalten Bildsequenzen, die durch Darstellungen von Hügeln oder Bäumen getrennt sind. Der Text gibt eine Passage aus dem dritten Kapitel aus dem Leben des historischen Buddha Śakyamuni wieder. Darin versucht König Mara mithilfe seiner verführerischen Töchter, den Buddha von seiner Meditation unter dem Bodhi-Baum abzulenken, doch Śakyamuni meditierte unbeirrt weiter.

11 Zenzai Dōjis Pilgerreise in fünfundfünfzig Stationen

Muromachi-Zeit, spätes 14. Jahrhundert
Querrolle; Tusche und leichte Farben auf Papier, 33,8 × 555 cm
Museum Rietberg, Zürich

Der junge Zenzai wurde in eine wohlhabende Kaufmannsfamilie hineingeboren und wünschte sich seit seiner Kindheit, die Buddhaherrschaft zu erlangen. Der Bodhisattva Monju wies ihn an, der Praxis des Bodhisattva Fugen zu folgen, und riet ihm, eine Pilgerreise zu unternehmen. Auf seiner Reise in den Süden begegnete Zenzai 53

Lehrerinnen und Lehrern unterschiedlichen Alters, Berufs und spiritueller Reife. Niemand konnte ihm die Frage nach dem richtigen Verhalten eines Bodhisattvas beantworten, doch alle unterwiesen ihn in ihrem Wissen über das buddhistische Gesetz und schickten Zenzai jeweils zum nächsten Lehrer. Zenzai Dōjis Suche nach der letzten Wahrheit ist das letzte Kapitel des *Blumenornament-Sutra*, der zentralen Schrift der buddhistischen Kegon-Schule.

Diese Querrolle ist eine Kopie aus dem späten 14. Jahrhundert und zeigt die Stationen 41 bis 51 auf Zenzais Pilgerreise. Als solche ist sie nur ein Fragment, ebenso wie **Nr. 1** in dieser Ausstellung.

12 Die illuminierten karmischen Ursprünge der himmlischen Gottheit von Kitano

Muromachi-Zeit, 1538
Rolle IV aus einem Set von sechs Querrollen;
Tusche und Farben auf Papier, 31,4 × 832,4 cm
Musée National des Arts Asiatiques – Guimet, Paris

Diese Querrolle ist die vierte aus einem Set von sechs Rollen, welche vom Leben des Hofbeamten Sugawara no Michizane (845 – 903) erzählten. Zuerst für seine Gelehrsamkeit gefeiert, wurde Michizane nach ungerechtfertigten Anschuldigungen vom Hof verbannt. Er wurde jedoch rehabilitiert und nach seinem Tod zur «Himmelsgottheit» Tenjin erhoben. Er war nicht nur eine ehrfurchtgebietende, für alle weltlichen Katastrophen verantwortliche Gottheit, sondern auch der Patron der Poesie, Schriftkunst und Gelehrsamkeit.

Diese vierte Rolle zeigt einen ikonischen Moment der Tenjin-Erzählung. Der Gott des Feuers und Donners Karai Tenki Dokuō greift den Kaiserpalast an, um eine Botschaft von Tenjin an diejenigen zu übermitteln, die ihm im Leben Unrecht getan haben. Selbst Sugawaras ehemaliger Gebieter, Kaiser Daigo, entgeht der Bestrafung nicht, obwohl er als regierender Monarch abgedankt hat, um buddhistischer Mönch zu werden. Höllenfeuer erwarten ihn und seine Gefolgsleute nach seinem Tod. Die Darstellung des verstörten, völlig entblösten Monarchen widerspricht der üblichen ehrfürchtigen Praxis, Herrscherfiguren nicht direkt bildlich darzustellen.

13 Die Hagiografie von Meister Shinran

Muromachi-Zeit, Mitte des 16. Jahrhunderts
Hängerolle; Tusche und Farben auf Seide, 131,4 × 73,6 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst,
Sammlung Klaus F. und Yoshie Naumann

Ab dem 13. Jahrhundert fertigten buddhistische Schulen in Japan illuminierte Hagiografien ihrer Gründer an. Die ursprünglich im Querrollenformat – mit abwechselnden Sequenzen von Schrift und Malerei – geschaffenen Werke wurden in Ritualen verwendet, um die Verdienste eines Meisters zu würdigen oder um die Lehren einer Schule zu verbreiten. Die erste Hagiografie von Shinran (1173–1262), dem Begründer des Buddhismus des «Reinen Landes», wurde 1295 anlässlich seines 33. Todestages fertiggestellt. Nachdem die erste Fassung bei einem Brand im 14. Jahrhundert zerstört worden war, begann man, die Hagiografie als Set von Hängerollen zu illustrieren, dabei wurde der Text von der Malerei getrennt. Das Berliner Bild, eine Kopie aus dem 16. Jahrhundert, ist die letzte Hängerolle in einem konventionellen Set von vier. Von rechts unten nach oben zeigen die Szenen folgende Ereignisse: Das Wunder von Hakone; Das Wunder von Kumano; Shinrans Tod in Kyoto; Überführung seines Leichnams in den Tempel Enninji; Einäscherung; Errichtung seines Mausoleums in Yoshimizu.

14 Die illuminierten karmischen Ursprünge von Hachiman

Edo-Zeit, spätes 17. Jahrhundert
Querrolle; Tusche, Farben und Gold auf Papier, 34 × 1600 cm
Bibliothèque nationale de France, Paris

Die karmischen Ursprünge von Hachiman bestehen aus zwei Teilen, die üblicherweise in je einer Querrolle dargestellt werden. Dieses Werk kombiniert jedoch beide in einer Rolle. Der erste Teil basiert auf den frühesten historischen Aufzeichnungen Japans und erzählt von der legendären Eroberung der Drei Reiche (57 v. Chr. bis 935 n. Chr.) auf der koreanischen Halbinsel durch die prähistorische Kaiserin Jingū, ihrer siegreichen Rückkehr und der Geburt ihres

Sohnes, des späteren Kaisers Ōjin. Dieser wird als Hachiman dargestellt, der seit dem 8. Jahrhundert vom Kaiserhaus und seit der frühen Kamakura-Zeit (1185–1333) von der mächtigen Kriegerfamilie der Minamoto als Ahnengottheit verehrt wurde. Dieses hochrangige Patronat wurde durch lokale Verehrung ergänzt, und so baute man in ganz Japan zahlreiche Hachiman-Schreine und fertigte bis in die Neuzeit Hachiman-Bildrollen an.

15 Kikuchi Yōsai (1788–1878) Das illuminierte Kannon-Sutra

Edo-Zeit, 1838
Set von zwei Querrollen; Tusche, Farben und Goldtusche auf Seide;
Rolle I: 33,2 × 1294,5 cm; Rolle II: 33,2 × 1279 cm
Bibliothèque nationale de France, Paris

Kannon-Sutra ist der Titel von Kapitel 25 des *Lotus-Sutra*. Der Name leitet sich von der Hauptfigur Kannon her, dem Bodhisattva des Mitgeföhls. Der Text zählt die Gefahren auf, denen ein Individuum im täglichen Leben begegnen kann, und zeigt, wie Kannon seinen Anbetern auf wundersame Weise beisteht. In diesen beiden Querrollen wechseln der vollständige Text und Illuminationen einander ab. Die Malereien vermitteln sehr anschaulich eine Reihe von Gefahren: ein Feuer, einen Schiffbruch, einen Räuberangriff und den Sturz von Klippen. Kannon tritt häufig auf, doch gibt es auch zahlreiche Szenen, die ihn nicht direkt zeigen. Seine schützende Präsenz wird jedoch durch den Text des Sutras gewährleistet, der seinen Namen nennt und mit den Bildern «interagiert».

2-1 Elfköpfiger Bodhisattva Kannon

Heian-Zeit, 11. bis 12. Jahrhundert
Holz, 135 cm
Museum Rietberg, Zürich

3 DICHTER UNTERWEGS

Die Episode «Der Fluss Akuta»

In Episode 6 der *Geschichten von Ise*, der «Fluss Akuta» (*Akutagawa*), entführt «der Mann» (vermutlich der Protagonist Ariwara no Narihira) «die Frau» (die spätere Kaiserin Nijō), nachdem er sie viele Jahre lang erfolglos umworben hat. Unterwegs überqueren sie spät nachts den Akuta. Dort versteckt der Mann die Frau in einem verfallenen Speicherhaus, um sich für die Weiterreise bei Morgengrauen auszurufen. Doch während er Wache hält, erscheint ein Dämon und «verschlingt sie gänzlich».

Die ergreifende Geschichte hat viele Künstlergenerationen des *ukiyo-e* («Bilder der Fließenden Welt»), inspiriert. In der gängigen Ikonografie dieser Episode wird ein Mann dargestellt, der ein Flussufer entlanggeht und dabei eine Frau auf dem Rücken trägt. Oft wird auch ein (im Text unerwähnter) Weidenbaum am Flussufer gezeigt, um den Sommeranfang zu symbolisieren (Nr. 16, 25). Maler und Holzschnittmeister bedienten aber auch die bekannte Ikonografie, um beim Publikum der Edo-Zeit Assoziationen an die höfische Eleganz der Heian-Zeit zu wecken (Nr. 29) oder um diese klassische Szene zu parodieren (Nr. 30).

25 Die Geschichten von Ise

Edo-Zeit, 1608
Mit beweglichen Lettern gedrucktes Buch (*Sagabon*), Bd. 1 von zwei Bänden;
Tusche auf koloriertem Papier, 27 × 19,4 cm (je Seite)
Chester Beatty, Dublin

1608 lancierte der wohlhabende Kaufmann Suminokura Soan (1571–1632) zusammen mit seinem Lehrer, dem Künstler Hon'ami Kōetsu (1558–1637), und dem Hofadligen Nakanoin Michikatsu (1556–1610) das ambitionierte Projekt, mithilfe der seit dem späten 16. Jahrhundert aus Europa und Korea eingeführten neuen Druck-

technologien mit beweglichen Lettern Texte der klassischen japanischen Literatur und Libretti des Nō-Theaters zu veröffentlichen. Diese gedruckten Bücher sind heute als *Sagabon* bekannt, nach ihrem Fertigungsort Saga, ausserhalb von Kyoto. Die frühesten Exemplare waren Luxuseditionen auf unterschiedlich gefärbtem, mit Glimmer verziertem Papier. Die zweibändige Ausgabe der *Geschichten von Ise* war das erste mit beweglichen Lettern gedruckte Werk der einheimischen Literatur.

30 Suzuki Harunobu (um 1725–1770) Parodie der Episode «Der Fluss Akuta» in den *Geschichten von Ise*

Edo-Zeit, um 1767
Holzschnitt; Tusche und Farben auf Papier, 27,8 × 20,8 cm
Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
→ 10. September bis 24. Oktober

Harunobus Blatt stellt eine parodistische Umdeutung (*mitate-e*) der gängigen Ikonografie des *Ise* dar. Anstelle des modebewussten Höflings tritt hier ein Diener mittleren Alters mit korpulenter Statur und behaarten Beinen auf und wirft der jungen Frau, die er aus einem städtischen Haushalt entführt hat, anzügliche Blicke zu. Der erotische Unterton und der Humor der Darstellung entsprachen dem Geschmack der hedonistischen Bürgerschicht des späten 18. Jahrhunderts.

16 Katsukawa Shunshō (1726–1792) Die Silbe «ni» aus der Reihe *Die Geschichten von Ise als modische Brokatdrucke*

Edo-Zeit, um 1772–1773
Holzschnitt; Tusche und Farben auf Papier, 22,8 × 15,7 cm
Privatsammlung
→ 26. Oktober bis 5. Dezember

29 Kitagawa Utamaro (1753–1806) Parodie der Episode «Der Fluss Akuta» in den *Geschichten von Ise*

Edo-Zeit, um 1801–1806
Hängerolle; Tusche und Farben auf Seide, 87 × 40 cm
Staatliches Museum für Orientalische Kunst, Moskau
→ 10. September bis 24. Oktober

Utamaros elegantes Bild lässt sich als ein allgemeines Genrebild begreifen, das ein in höfischer Tracht der Heian-Zeit gekleidetes Liebespaar zeigt. Der Mann trägt seine Geliebte auf dem Rücken, während sie sich innig an ihn schmiegt. Der Bezug zur Episode des «Fluss Akuta» wird durch das Scherzgedicht (*kyōka*) von Ōta Nanpo (1749–1823) hergestellt, der hier auch als Schreiber fungierte:

<i>hatanaka ni</i>	Inmitten des Feldes
<i>ohakurotsukete</i>	stehen sie
<i>tachitaru ha</i>	mit ihren geschwärzten Zähnen [Aristokraten]
<i>oni hitokuchi ni</i>	Natürlich wird man da
<i>kuharu hera nari</i>	vom Dämon im Ganzen verschlungen.

31 Miyagawa Issho (1689–1779) Parodie der Episoden «Der Fluss Akuta» und «Musashi-Ebene» in den *Geschichten von Ise*

Edo-Zeit, vor 1752
Hängerolle; Tusche und Farben auf Papier, 84,8 × 38,6 cm
The British Museum, London
→ 26. Oktober bis 5. Dezember

In Isshos Hängerolle verschmelzen verschiedene Episoden des *Ise* in einem einzigen Bild. Im unteren Bildteil sind zwei Paare dargestellt, die in entgegengesetzte Richtungen laufen. Die Männer tragen jeweils zwei Schwerter, was sie als Samurai kenntlich macht; die Frauen sind eingehüllt in seidene Schleier, die Adelsfrauen traditionell tragen, um auf Ausflügen unerkannt zu bleiben. Im oberen Bildteil sieht man zwei Wächter, die Laternen tragen und offensichtlich jemanden verfolgen. Der Teil mit den beiden Männern mit Frauen

auf dem Rücken gemahnt an die Episode «Der Fluss Akuta», während die Wächter auf Suchmission unverkennbar an die Episode der «Musashi-Ebene» erinnern.

Die Episode «Acht Brücken»

Die Passage «Acht Brücken» (*Yatsushashi*) in Episode 9 des *Ise* gehört zweifellos zu den berühmtesten und meistillustrierten. Dieser Teil der Geschichte erzählt, wie Narihira mit seiner Gefolgschaft in Richtung Osten aufbricht, da sein Leben in der kaiserlichen Hauptstadt Kyoto untragbar geworden ist. In der Provinz Mikawa pausiert die Gruppe bei einem Sumpfgebiet, das mit blühenden Schwertlilien bewachsen ist. Dieser Ort heisst Yatsushashi und ist nach dem dortigen Fluss benannt, der sich in acht kleinere Arme aufgabelt, über die im Zickzack angelegte Holzstege verlaufen. Bewegt von der landschaftlichen Schönheit komponiert Narihira ein Gedicht mit fünf Zeilen, die jeweils mit einer Silbe des Wortes «Schwertlilie» (*ka-ki-tsu-ba-ta*) beginnen:

<i>karakoromo</i>	Fern in der Hauptstadt lebt
<i>kitsutsu narenishi</i>	meine Frau, die mir vertraut ist
<i>tsuma shi areba</i>	wie ein schönes Gewand –
<i>haru-baru kinuru</i>	Nun sehne ich mich nach ihr,
<i>tabi wo shi yo omofu.</i>	auf dieser so weiten Reise!

Die Standard-Ikonografie dieser Episode zeigt Narihira und seine Gefährten beim Mittagmahl unter einem Baum an einem sumpfigen Ufer mit blühenden Schwertlilien (Nr. 22, Nr. 3-1). Obwohl die Schwertlilien und Brücken in der Komposition im Hintergrund bleiben, sind sie dennoch zentrale Elemente dieser Episode. Das wird in späteren Malereien, Holzschnitten und im Kunstgewerbe deutlich, wenn die Figuren von Narihira und seiner Gefolgschaft entweder zeitgenössischeren Figuren weichen oder ganz fehlen, während die Schwertlilien und Brücken weiterhin unerlässlich für das Verständnis der literarischen Referenz sind. Anstelle der früheren Höflinge

bilden die Holzschnitte von Suzuki Harunobu (Nr. 19) und Utagawa Toyokuni I (Nr. 20) zum Beispiel gutaussehende Jugendliche in modischen Gewändern aus dem 18. Jahrhundert ab.

Die Schwertstichblätter (*tsuba*) (Nr. 18 & 21) verzichten gar komplett auf die Figuren und nutzen dafür ausgeklügelte Dekortechniken wie Durchbrechungen (*sukashi*) und Einlagen aus Edelmetallen, um die achteilige Brücke und die blühenden Schwertlilien darzustellen.

22 Bilder der Geschichten von Ise

Muromachi-Zeit, um 1520–1560
Illuminiertes Manuskript; Tusche und Farben auf Papier, 16,5 × 35,5 cm (je Seite)
The British Library, London

19 Suzuki Harunobu (um 1725–1770) «Acht Brücken», aus der Reihe *Parodie der Geschichten von Ise*

Edo-Zeit, um 1767
Holzschnitt; Tusche und Farben auf Papier, 27,7 × 20,9 cm
Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
→ 26. Oktober bis 5. Dezember

3-1 Katsukawa Shunshō (1726–1792) Die Silbe «ho», aus der Reihe *Die Geschichten von Ise als modische Farbholzschnitte*

Edo-Zeit, um 1772–1773
Holzschnitt; Tusche und Farben auf Papier, 22,8 × 15,7 cm
Privatsammlung
→ 10. September bis 24. Oktober

20 Utagawa Toyokuni I (1769–1825) Die Kurtisane Somenosuke von Matsubaya mit den beiden *kamuro* Wakaki und Wakaba

Edo-Zeit, um 1795–1800
Holzschnitt; Tusche und Farben auf Papier, 32,4 × 21,2 cm
Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

18 Schwertstichblatt (*tsuba*) mit Motiv der Episode «Acht Brücken»

Edo-Zeit, Mitte des 19. Jahrhunderts
Kupferlegierung (*sentoku*), Kupfer-Silber-Legierung (*shakudō*) und Kupfer,
6,5 × 6,1 cm
Ermitage, Sankt Petersburg

21 Schwertstichblatt (*tsuba*) mit Motiv der Episode «Acht Brücken» und Schwertlilien

Edo-Zeit, um 1800
Eisen, Goldtauschierung, 7,1 × 6,9 cm
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

Die Episode «Die Musashi-Ebene»

Mit seinem Schwerpunkt auf Liebe und romantische Liebesabenteuer bot das *Ise* den Autoren und Künstlern des *ukiyo-e* aus der Edo-Zeit eine Fülle von Material. Neben der Episode «Der Fluss Akuta» gehört die Geschichte der fliehenden Liebenden aus der Episode «Die Musashi-Ebene» im Kapitel 12 zu den häufigsten Sujets in Malerei und Holzschnitten. In dieser Episode entführt der Protagonist (der Dichter Narihira) die Tochter eines angesehenen Mannes und flüchtet mit ihr auf die Ebene von Musashi bei Edo (heute Tokyo). Verfolgt von den Wächtern, versteckt Narihira die Frau im hohen, dichten Pampasgras und floh. Als die Wächter das Gras anzünden wollen, um den «Dieb» zu fangen, ruft die Frau verzweifelt:

musashino ha
kefu ha na yaki so
waka-kusa no
tsuma mo komoreri
ware mo komoreri.

Das Feld Musashi,
brennt es heute nicht nieder!
Wie junges Gras
so weich, mein Gemahl liegt hier,
und auch ich bin versteckt!

17 Nishikawa Sukenobu (1671–1750) Liebende verborgen in der Musashi-Ebene

Edo-Zeit, um 1736–1748
Hängerolle; Tusche, Farben und Gold auf Seide, 91,5 × 40 cm
The British Museum, London
→ 26. Oktober bis 5. Dezember

Sukenobus Hängerolle zeigt ein im höfischen Stil der Heian-Zeit gekleidetes Paar, das sich eng umschlungen im Herbstgras versteckt. Obwohl die Verfolger nicht gezeigt werden und das Werk so eine allgemeinere Bedeutung erhält, können wissende Betrachtende es dennoch mühelos mit der Bildwelt jener *Ise*-Episode verknüpfen.

26 Hosoda Eishi (1756–1829) Junge Frau träumt von den *Geschichten von Ise*

Edo-Zeit, um 1795–1818
Hängerolle; Tusche, Farben und Gold auf Seide, 88,7 × 31,2 cm
The British Museum, London
→ 10. September bis 24. Oktober

Im Kontext der «fliessenden Welt» galt es als wichtig, dass Frauen in der klassischen Literatur bewandert sind, wie die Hängerolle von Hosoda Eishi verdeutlicht. Es zeigt eine prachtvoll gekleidete und aufwendig frisierte Kurtisane höheren Rangs, die während der Lektüre der *Geschichten von Ise* eingeschlafen ist. Die über dem Kopf der Frau aufsteigende Denkblase – ein verbreitetes Stilmittel zur Visualisierung eines Traums oder Gedankens – verweist auf die gängige Ikonografie von Episode 12 des *Ise*, in der sich ein fliehendes Liebespaar im hohen Gras der Musashi-Ebene vor seinen Verfolgern versteckt.

28 Kitagawa Utamaro (1753–1806) Parodie der Episode «Musashi-Ebene» in den *Geschichten von Ise*

Edo-Zeit, um 1796
Holzschnitt, Triptychon; Tusche und Farben auf Papier, 39 × 77,8 cm
Museum Rietberg, Zürich

Utamaros Triptychon stellt eine Szene des Alltagslebens nach, nimmt dabei jedoch Bezug auf die in älteren bildlichen und literarischen Quellen etablierten Bildwelten. Das rechte und mittlere Bild zeigen eine Gruppe von jungen Frauen, die in leichten Sommerkimono einen Ausflug unternehmen und auf einer mit Pampasgras bewachsenen Wiese die kühle Abendluft genießen, zwei von ihnen halten Laternen. Die unschuldige Szene könnte als typisches Beispiel für *bijinga* («Darstellungen von Schönheiten»), einer beliebten Untergattung des *ukiyo-e*, gesehen werden. Doch die stehende Frau im linken Bild, die ihren am Boden kauern Liebhaber versteckt, macht den Bezug zur Episode der «Musashi-Ebene» im *Ise* deutlich.

Die Episode «Schmaler, efeuberanker Weg»

Die poetischen Bilder des *Ise* inspirierten nicht nur Maler und Holzschnittmeister, sondern auch Kunsthandwerker. Spätestens seit dem 16. Jahrhundert tauchten *Ise*-Motive auf Lackobjekten auf. In ihrer Bildgestaltung griffen diese dreidimensionalen Kunstgegenstände gewöhnlich die Hauptmotive einer Episode auf, wie sie in der Malerei verankert waren, lassen dabei jedoch die Figuren weg. Diese ästhetische Strategie wird *rusu moyō* («abwesendes Motiv») genannt. Ein mit der Erzählung vertrautes Publikum konnte die Bildreferenzen dennoch mühelos nachvollziehen, und die Dekodierung von Motiven auf Behältern, Möbeln und anderen alltäglichen Objekten aus Lack diente auch als anspruchsvolle, intellektuelle Freizeitbeschäftigung.

Neben den «Acht Brücken» (*Yatsushashi*), gehören die ikonischen Elemente der *Geschichten* «Berg Utsu» (*Utsunoyama*) oder «Schmaler, efeuberanker Weg» (*Tsuta no hosomichi*) aus derselben Episode 9 zu den beliebtesten Dekormotiven für Lackobjekte. Diese Passage des *Ise* berichtet von der Begegnung Narihiras mit einem Berggasketen auf einem düsteren, schmalen und von Efeu und Ahorn überwachsenen Weg auf dem Berg Utsu. Narihira erkannte den alten Bekannten und übergab ihm ein Gedicht für seine in der Hauptstadt zurückgebliebene Geliebte:

<i>suruga naru</i>	Hier in Suruga,
<i>utsu no yamabe no</i>	an diesem Utsu-Berge,
<i>utsutsu ni mo</i>	weder im Wachen
<i>yume ni mo hito ni</i>	noch auch im Traume,
<i>ahanu narikeri</i>	begegne ich, Liebste, dir!

In der Malerei wird die Szene überlicherweise anhand von Narihiras Begegnung mit dem Bergasketen auf dem Bergpfad dargestellt (Nr. 24). Auf dreidimensionalen Objekten wird die Szene auf ihre Grundelemente reduziert: den Efeu, den Rucksack des Asketen und die Felsen, die für die hügelige Landschaft des Berges Utsu stehen (Nr. 32 & 34).

34 Tragbarer Picknick-Kasten mit Motiven der Episode «Schmaler, efeuberanker Weg»

Edo-Zeit, 1800–1850
Holz, *maki-e* in Gold auf schwarzem Lack, 27,9 × 28,6 × 15,6 cm
Victoria and Albert Museum, London

32 Schreibkasten (*suzuribako*) mit Motiven der Episode «Schmaler, efeuberanker Weg»

Edo-Zeit, 1775–1825
Holz, *maki-e* in Gold und Silber auf schwarzem Lack, 2 × 14,5 × 16,2 cm
Rijksmuseum, Amsterdam

24 Die Geschichten von Ise

Edo-Zeit, spätes 17. Jahrhundert
Illuminiertes Manuskript, 2 Bde.; Tusche, Farben und Gold auf Papier, 24 × 18 cm (je Seite)
Fondation Martin Bodmer, Coligny (Genf)

Die Episode «Reise in den Osten»

Die dritte, häufig verbildlichte Passage aus Episode 9 zeigt die Szene, als Narihira und seine Entourage auf ihrer Reise in den Osten des Landes am Berg Fuji vorbeikommen. Berühmt ist diese Szene weniger aufgrund der literarischen Qualität des Gedichts, das wie folgt lautet:

<i>toki shiranu</i>	Unkundig des Jahrs
<i>yama ha fuji no ne</i>	bist, Gipfel des Fuji, du!
<i>itsu tote ka</i>	Welcher Monat ist denn,
<i>kanoko madara ni</i>	dass nun Schnee auf dich fällt,
<i>yuki no fururan</i>	dich macht zum gefleckten Hirschfell?

Die Motivation für Maler, Holzschnitt- und Lackmeister, diese Episode auf verschiedensten Materialitäten zu illustrieren, lag hingegen wohl darin, dass der Fuji, Japans höchst «berühmter Ort» (*meisho*), hier die Hauptrolle spielt. Damit können zwei Bildgenres in einer Komposition vereinigt werden.

3-2 Kitao Masanobu (Santō Kyōden) (1761–1816) Neue Auswahl von fünfzig Gedichten von fünfzig Dichtern der Tenmei-Zeit: Eine Bibliothek der «verrückten Verse» im Edo-Stil

Edo-Zeit, um 1786
Holzschnittbuch; Tusche und Farben auf Papier, 27 × 18 cm (je Seite)
Privatsammlung

23 Die Geschichten von Ise

Muromachi-Zeit, spätes 16. Jahrhundert
Illuminiertes Manuskript, Bd. 1 von drei Bänden; Tusche, Farben und Blattgold auf Papier, 29,8 × 22,4 cm (je Seite)
Chester Beatty, Dublin

27 Kikugawa Eizan (1787–1867) Modische Reise in den Osten

Edo-Zeit, um 1809
Holzschnitt, Triptychon; Tusche und Farben auf Papier, 38,4 × 76,5 cm
Museo d'Arte Orientale, Venezia

Eizans Triptychon benutzt die *mitate-e* («parodistische Bilder») genannte ästhetische Strategie, um eine aus der klassischen Literatur bekannte Szene in die Gegenwart zu versetzen. Anstelle von Narihira und seiner männlichen Gefolgschaft stellt es eine in prachtvolle Gewänder gekleidete Gruppe von Frauen dar, die die berühmte Szene der «Reise in den Osten» nachstellen. Das parodistische Element des Triptychons wird zusätzlich verstärkt durch die Figur der reitenden Frau, die sich als Höfling aus der Heian-Zeit ausgibt, vermutlich als Ariwara no Narihira.

33 Kajikawa-Schule Dreiteiliger Vogelbauer mit Motiven der Episode «Reise in den Osten»

Edo-Zeit, 1786–1800
Holz, Rotlack, *maki-e* in Gold und Silber auf schwarzem Lack,
46 × 50,5 × 31 cm
Museum für Ostasiatische Kunst, Köln (E 19)

Ab dem 18. Jahrhundert, nachdem die Ikonografie des *Ise* durch die *Sagabon* weite Verbreitung erlangt hatte, wandten sich die Lackmeister vom Stilmittel des «abwesenden Motivs» ab und gingen dazu über, ganze Bildsequenzen, einschliesslich ihres Figurenrepertoires, darzustellen. Ein solches «Lackgemälde» ziert den äusseren Deckel dieses dreiteiligen Vogelbauers. Die Szene, in der Narihira und seine Gefolgschaft am Berg Fuji vorbei in Richtung Osten ziehen, ist in malerischem Stil mit goldenem, silbernem und rotem Lack auf allen vier Seiten der Deckhaube ausgeführt.

4 KABALE UND LIEBE

Genji-Duft

38 Ogyū Tensen (1882–1947) Kapitel 44, «Der Bambusfluss» (Takegawa) aus der *Geschichte vom Prinzen Genji*

Taishō- bis Shōwa-Zeit, um 1915–1940
Paar sechspaneeliger Stellschirme; Tusche und Farben auf Seide,
169,5 × 376 cm (je Schirm)
Rijksmuseum, Amsterdam

35 Katsukawa Shunshō (1726–1792) Vier Holzschnitte aus einem Set des «Genji-Räucherspiels» (*Genji-kō*)

Edo-Zeit, um 1781
Holzschnitt; Tusche und Farben auf Papier, 15,7 × 21,4 cm (je Blatt)
Victoria and Albert Museum, London

- a. *Das Mädchen auf der Brücke*
- b. *Farnsprösslinge*
- c. *Ukifune*
- d. *Die Traumbrücke*

37 Duftnackenstütze (*kō-makura*) mit Szenen aus der *Geschichte vom Prinzen Genji*

Edo-Zeit, spätes 17. Jahrhundert
Holz, *maki-e* in Gold und *nashiji* auf schwarzem Lack, 13,3 × 11,5 × 20,5 cm
Museum für Ostasiatische Kunst, Köln (E 120)

Der Gebrauch von wohlriechenden Hölzern für die Körperpflege als auch für Gesellschaftsspiele hat einen festen Platz in der höfischen Kultur der Heian-Zeit. Auch in der *Geschichte vom Prinzen Genji*

spielt der «Duft» eine wichtige Rolle. So heissen die beiden Protagonisten im zweiten Teil der Geschichte *Kaoru* («Duft») und *Niou* («Duftender Prinz»). Das Stellschirmpaar von Ogyū Tensen (Nr. 38) illustriert eine Szene des Kapitels 44, «Der Bambusfluss», in welcher eine Hofdame dem jungen, aufgrund seines angeborenen Wohlgeruchs als unwiderstehlich geltenden Kaoru ihre mit Parfüm getränkten Roben schenkt für seine musikalische Darbietung.

Die Eleganz und Kultiviertheit einer Person zeigt sich unter anderem durch ihre Fähigkeit, aus verschiedenen Dufthölzern einen persönlichen Duft zu kreieren. Das Räucherwerk wird angezündet und in kostbar verarbeitete Behälter gestellt, die den Duft verströmen. Die mit *Genji*-Szenen dekorierte Duftnackenstütze (Nr. 37) diente dazu, die Haare zu parfümieren.

Ab dem 16. Jahrhundert entwickelt sich die Räucherzeremonie zu einem beliebten Zeitvertreib der sozialen Elite. Beim *Genji*-Räucherspiel (*Genji-kō*) wird jeder Duft einem der 52 Kapitel (ohne Kapitel 1 und 54) der Erzählung zugeordnet, und die Teilnehmenden sollen die Düfte identifizieren. Jeder Duft wird mit einem, aus fünf vertikalen Strichen und deren unterschiedlichen Querverbindungen bestehenden geometrischen Muster gekennzeichnet, die als *Genji-mon* (Genji-Wappenzeichen) bezeichnet werden (Nr. 36). Losgelöst vom ursprünglichen Kontext finden sich *Genji-mon* in der Folge als grafisches dekoratives Element auf Textilien, Lack- und Metallarbeiten sowie in Reihen von Farbholzschnitten.

Die beim *Genji*-Räucherspiel benötigten Dufthölzer und Schreibutensilien werden in kleinformatigen, luxuriös gearbeiteten Lackdöschen aufbewahrt, die meist mit Szenen aus der *Geschichte vom Prinzen Genji* dekoriert sind (Nr. 45, 48, 49 & 53).

36 Ungefütterter, langärmeliger Frauenkimono (*furisode*) mit höfischen Motiven

Edo-Zeit, Mitte des 18. Jahrhunderts
Seidengaze, *Yūzen*-Reservefärbung mit Paste, Seidenstickerei, 127 × 96 cm
Museo d'Arte Orientale, Venezia

Die «Moriyasu-Querrollen»

39 Szene 8 von Kapitel 10, «Der Sakaki-Baum» (*Sakaki*), aus den «Moriyasu-Querrollen» der *Geschichte vom Prinzen Genji*

Edo-Zeit, nach 1655
Gerahmtes Fragment einer Querrolle; Tusche, Farben und Gold auf Papier, 35,5 × 136 cm
Privatsammlung

40 Szene 27 von Kapitel 10, «Der Sakaki-Baum» (*Sakaki*), aus den «Moriyasu-Querrollen» der *Geschichte vom Prinzen Genji*

Edo-Zeit, nach 1655
Gerahmtes Fragment einer Querrolle; Tusche, Farben und Gold auf Papier, 35,5 × 103 cm
Privatsammlung

41 Szene 30 von Kapitel 10, «Der Sakaki-Baum» (*Sakaki*), aus den «Moriyasu-Querrollen» der *Geschichte vom Prinzen Genji*

Edo-Zeit, nach 1655
Gerahmtes Fragment einer Querrolle; Tusche, Farben und Gold auf Papier, 35,5 × 136,5 cm
Privatsammlung

Ein besonderes Set von illuminierten Querrollen der *Geschichte vom Prinzen Genji* sind die «Moriyasu-Querrollen», benannt nach ihrem Auftraggeber Taira Moriyasu (ca. 1626–1682), einem Mitglied der oberen Mittelschicht mit loser Verbindung zum Kaiserhof. Gemäss dem auf 1655 datierten Kolophon am Ende der ersten Rolle beabsichtigte Moriyasu, sämtliche 54 Kapitel des *Genji* zu verbildlichen. Wäre das Projekt vollständig zu Ende geführt worden, umfasste das Set über 200 Rollen mit mehr als 1000 gemalten Szenen. Heute sind davon rund 200 als Querrollen aufbereitete oder gerahmte Fragmente erhalten. Die Bildauswahl stellt ein Novum im Bereich

der *Genji*-Malerei dar, indem sie die verschiedenen Lebensabschnitte des Prinzen Genji in den Fokus stellt, von Glanz- zu Tiefpunkten, von Glücksmomenten zu Skandalen. Auch der Malstil ist insofern einzigartig für die *Genji*-Bildtradition, als die einzelnen Szenen miteinander bis zu zwei Meter lang sind.

Die drei hier gezeigten gerahmten Fragmente beziehen sich auf Kapitel 10, «Der Sakaki-Baum». **Nr. 39** folgt auf den Tod des Kaisers, Genjis Vater, und zeigt, wie eine Hofdame zusammen mit den Prinzen Hyōbu und Genji in einem Raum mit Blick auf einen Garten sitzt. Gemeinsam schwelgen sie in der Schönheit der Schneelandschaft und tauschen sich in Gedichten aus, um der Trauer über ihren Verlust Ausdruck zu verleihen. **Nr. 40** zeigt, wie zwei Männer in Trauergewändern sich in einem grossen Empfangsraum gegenüber sitzen, der quer zu einem überdachten Korridor verläuft. Die Szene könnte auf den bevorstehenden Untergang Genjis und seiner Familie hindeuten: Der Mond und die Gartenblumen weisen auf den Herbst hin, der die Ungewissheit bevorstehender Ereignisse symbolisiert. **Nr. 41** illustriert eine Schlüssepisode in Hinblick auf Genjis Schicksal und sein späteres Exil, die zugleich von trockenem Humor gekennzeichnet ist. Versteckt unter der Decke im Schlafzimmer seiner Geliebte lauscht Genji, wie die junge Frau, die eigentlich dem Kaiser versprochen war, von ihrem Vater über einen angeblichen geheimen Liebhaber «verhört» wird.

Genji-Alben

42 Tosa Mitsunori (1583–1638) (Malerei) und Karasumaru Mitsuhiro (1579–1638) (Schrift) **Auszüge aus der Geschichte vom Prinzen Genji**

Edo-Zeit, frühes 17. Jahrhundert
Gefaltetes Album; Tusche, Farben und Blattgold auf Papier,
23,5 × 20,3 cm (je Seite)
Etnografiska museet – Statens museer för världskultur, Stockholm

43 Sumiyoshi Jokei (1599–1670) **Auszüge aus der Geschichte vom Prinzen Genji**

Edo-Zeit, 1663–1666
Gefaltetes Album; Tusche und Farben auf Papier, 23,4 × 19,9 cm (je Seite)
The British Library, London

Das Format des Faltalbums erlaubt eine Gegenüberstellung von Schrift und Malerei. So entsteht ein intimes Seherlebnis, bei dem jeweils nur eine Person oder eine kleine Gruppe auf einer Doppelseite einen Kapitelauszug aus der *Geschichte vom Prinzen Genji* gemeinsam mit einer dazugehörigen Malerei betrachtet.

Die Schriftteile im Stockholmer Album (**Nr. 42**) werden Karasumaru Mitsuhiro zugeschrieben, einem der bedeutendsten Schriftkünstler der frühen Edo-Zeit, und die Malereien Tosa Mitsunori, einer Koryphäe der narrativen Bildkunst im Kleinformat.

Das Exemplar aus der British Library (**Nr. 43**) ist ein Beispiel für einen Albumtyp namens *tekagami* («Spiegel der Hände»), das sind Sammlungen von Fragmenten der ästhetisch besonders wertvollen antiken japanischen Schreibkünste. Die Schriftpassagen stammen von verschiedenen hochrangigen Höflingen und kaiserlichen Prinzen, deren Namen und Funktion auf einer Kartusche am rechten Seitenrand festgehalten sind. Für die in subtilen, aquarellartigen Farben gehaltenen Malereien zeichnet Sumiyoshi Jokei, Mitsunoris Schüler und Gründer der Sumiyoshi-Traditionslinie, welcher sowohl für das Tokugawa-Shogunat als auch für die Hofaristokratie arbeitete.

«Das Fest des roten Herbstlaubes» (*Momiji no ga*)

44 Obergewand für Damen (*uchikake*) mit Motiven von *bugaku*-Requisiten und Ahornblättern auf der Innenseite

Edo-Zeit, Mitte des 18. Jahrhunderts
Seide, *Yūzen*-Reservefärbung mit Paste, Seidenstickerei, 170 × 122 cm
Museo d'Arte Orientale, Venezia

45 Kleines muschelförmiges Behältnis (*kōbako*) mit Motiven vom Muschelspiel (*kai-awase*) und *bugaku*-Requisiten

Edo-Zeit, zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts
Holz, *maki-e* in Gold auf schwarzem Lack, 5,6 × 12,5 × 9,5 cm
Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest

46 Vase mit Motiven von *bugaku*-Requisiten und Ahornblättern

Edo-Zeit, Mitte des 19. Jahrhunderts
Satsuma-Keramik; Ton mit emaillierter Überglasur und Vergoldungen,
30,3 × 14,8 (Boden) × 9,7 (Öffnung) cm
Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest

Im Zentrum von Kapitel 7, «Das Fest des roten Herbstlaubes», steht der Festakt zum 50. Geburtstag des Vaters des amtierenden Kaisers, an welchem der gesamte Hof teilnimmt. Der Höhepunkt der Feierlichkeiten bildet der Auftritt des jungen Prinzen Genji zusammen mit Tō no Chūjō, seinem engsten Freund. Sie führten das berühmte Stück «Blaue Meereswellen» (*Seigai no ha*) aus dem Repertoire des höfischen Tanzes (*bugaku*) auf, und bezauberten die Versammlung mit der eleganten Choreografie, bei der die Ärmelbewegungen der Tänzer an den Wellengang des Meeres erinnern.

Das Obergewand für Damen, *uchikake* (Nr. 44), die muschelförmige Lackdose zur Aufbewahrung von Duffhölzern (Nr. 45) und die Satsuma-Vase (Nr. 46) gemahnen an diese glückverheissende Episode durch ein Stilmittel namens *rusu moyō* («abwesendes Motiv»). Dabei werden die Figuren der Tänzer ausgelassen und die Komposition auf wenige ikonische Gegenstände reduziert: eine von bunten, herbstlich anmutenden Ahornblättern umgebene Tanzbühne, und Instrumente und Requisiten für den *bugaku*-Tanz, wie etwa eine Bambusmundorgel, zwei grosse Trommeln im chinesischen bzw. koreanischen Stil sowie Kopfbedeckungen in Form von Phönixköpfen.

Genji-Bilder als glückverheissende Symbole

47 Kosmetikbox (*tebako*) mit Motiven aus Kapitel 14, «Die Flutmarke» (*Miotsukushi*), aus der *Geschichte vom Prinzen Genji*

Edo-Zeit, spätes 17. Jahrhundert
Holz, *maki-e* in Gold, Blattgold und schwarzer Lack auf *nashiji*-Grund,
38,5 × 28,1 × 24,7 cm
Hopp Ferenc Ázsiai Művészeti Múzeum, Budapest

48 Sechseckiges Räucherbehältnis (*kōbako*) mit Szenen aus der *Geschichte vom Prinzen Genji*

Edo-Zeit, zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts
Holz, *maki-e* in Gold auf Goldlack, 8,5 × 13 × 11,3 cm
Musée National des Arts Asiatiques – Guimet, Paris

49 Schreibkasten (*suzuribako*) mit Motiven aus der *Geschichte vom Prinzen Genji*

Edo-Zeit, zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts
Holz, *maki-e* in Gold und Silber auf schwarzem Lack, 5,2 × 9,7 × 13,9 cm
Musée National des Arts Asiatiques – Guimet, Paris

50 Hochzeitsschatulle mit Motiven aus der *Geschichte vom Prinzen Genji*

Edo-Zeit, 1630–1634
Holz, *maki-e* in Gold auf schwarzem Lack, 8 × 15,3 × 7,2 cm
Victoria and Albert Museum, London

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren *Genji*-Bilder als dekorative Motive für Mitgiften sehr beliebt, da die weiblichen Romanfiguren als vorbildlich und Kenntnisse der literarischen Klassiker als förderlich für die Etikette künftiger Ehefrauen galten. Die Kosmetikdose (Nr. 47) ist mit einer festlichen Szene aus Kapitel 14, «Die Flutmarke» (*Miotsukushi*), geschmückt, als Genji nach seiner Rückkehr aus dem Exil zum berühmten Sumiyoshi-Schrein pilgert, um der Gottheit für seine Wiederaufnahme an den Hof zu danken.

Die zwei Miniatur-Lackbehälter (Nr. 48 & 49), die wahrscheinlich Teil eines Sets für Räucherzeremonien waren, greifen ebenfalls *Genji*-Motive auf. Das sechseckige Döschen zeigt Mädchen beim Ausgraben von Jungkiefen – ein Neujahrsritual, das ein langes Leben verspricht. Der Vogel auf dem Ast ist eine Anspielung auf Kapitel 23, «Der erste Gesang» (*Hatsune*). Die vielen Glückssymbole in diesem Kapitel – so wird der Frühlingsgesang etwa mit dem Schreien eines Neugeborenen assoziiert – tauchen häufig als Dekoration auf Lackarbeiten auf. Der mit einer Szene aus dem Kapitel 12, «Exil in Suma», dekorierte Schreibkasten dient dazu, bei einem zeremoniellen Räucherspiel die Spielergebnisse festzuhalten. Diese beiden Miniaturobjekte stammen aus der 68 Objekte umfassenden Lack-sammlung von Marie-Antoinette, die sie grösstenteils von ihrer Mutter Maria Theresia, der Erzherzogin von Österreich, erhalten hatte.

Die kunstvoll gearbeitete Miniatur-Lackschatulle (Nr. 50) ist ein repräsentativer Beleg für das europäische Faible für Lackkunst aus Japan. Die Schatulle, die zwischen 1630 und 1634 als Hochzeits-geschenk für ein holländisches Aristokratenpaar in Auftrag gegeben wurde, vermischt Figuren im japanischen Stil mit einer chinesischen Kulisse. Solche hybriden Werke bedienten zweifellos den europä-ischen Hang zur Exotik.

51 Brautsänfte (*onna norimono*) mit Motiven von Blätterranks, verwoben mit jungen Kiefern und Haselwurzblättern (*aoi*), mit Familienwappen mit Haselwurzblättern

Edo-Zeit, spätes 18. Jahrhundert
Holz, *maki-e* in Gold auf schwarzem Lack, 100 × 113 × 81 cm (Kabine), etwa 18 × 4800 × 7 cm (Tragebalken)
Musée des Arts Décoratifs, Paris, verwahrt im Musée National de la Voiture, Compiègne

Die Kabine und die Tragegestangen der imposanten Sänfte sind mit horizontalen Arabeskenmotiven verziert, die sich mit dem Wappen der Tokugawa-Familie – drei Haselwurzblätter in einem Kreis – und Abbildungen von Jungkiefen abwechseln. Am unteren Teil der

Kabine befindet sich anstelle des kreisförmigen Emblems das sechs-blättrige Haselwurz-Wappen der Kishū-Linie der Tokugawa. Die Wappen bestätigen, dass die Sänfte für eine junge Frau in Auftrag gegeben wurde, die einer der drei Hauptlinien der shogunalen Tokugawa-Familie angehörte. Die Innenwände schmücken glück-bringende Episoden aus der *Geschichte vom Prinzen Genji*: Die vordere und die linke Seite zeigen Szenen aus Kapitel 23, «Der erste Gesang» (*Hatsune*), während die rechte Seite das Kapitel 24, «Der Schmetterling» (*Kochō*), illustriert.

Die vielen Gesichter der Yūgao

52 Tosa-Schule Kapitel 4, «Yūgao», aus der *Geschichte vom Prinzen Genji*

Edo-Zeit, frühes 17. Jahrhundert
Albumseite; Tusche, Farben und Gold auf Papier, 21 × 17,6 cm
Museum Rietberg, Zürich

53 Muschelförmiges Räucherbehältnis (*kōbako*) mit Motiven aus den Kapiteln 12 und 4, «Suma» und «Yūgao», aus der *Geschichte vom Prinzen Genji*

Edo-Zeit, Mitte des 18. Jahrhunderts
Holz, *maki-e* in Gold auf schwarzem Lack, 3 × 9 × 7 cm
Privatsammlung

54 Katsukawa Shunshō (1726–1792) Prinz Genji und Yūgao

Edo-Zeit, um 1780
Holzschnitt; Tusche und Farben auf Papier, 38 × 50 cm
Victoria and Albert Museum, London
→ 26. Oktober bis 5. Dezember

55 Chōkōsai Eishō (aktiv 1790er Jahre)

Prinz Genji und Yūgao

Edo-Zeit, um 1795

Holzschnitt, Triptychon; Tusche und Farben auf Papier, etwa 39,1 × 78 cm
Rijksmuseum, Amsterdam

56 Suzuki Harunobu (um 1725 –1770)

Parodie von Kapitel 4, «Yūgao», aus der *Geschichte vom Prinzen Genji*

Edo-Zeit, um 1765

Holzschnitt, linkes Blatt eines Diptychons; Tusche und Farben auf Papier, 27,3 × 18,5 cm
Fondation Baur – Musée des Arts d'Extrême-Orient, Genève
→ 10. September bis 24. Oktober

57 Kleine Handtrommel (*kotsuzumi*) mit Motiven von blühenden Prunkwinden (*yūgao*)

Momoyama-Zeit, spätes 16. Jahrhundert

Holz, *maki-e* in Gold auf schwarzem Lack, 26 × 9,8 (Durchmesser) cm
Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst,
Sammlung Klaus F. und Yoshie Naumann

58 Nō-Gewand (*chōken*) mit Motiven von blühenden Prunkwinden (*yūgao*) und Zaun

Edo-Zeit, zweite Hälfte des 18. bis erste Hälfte des 19. Jahrhunderts
Seide, Gazegewebe mit Blattgoldfaden, 121 × 219 cm
Museum Rietberg, Zürich

59 Kapitel 4, «Yūgao», aus den «Moriyasu-Querrollen» der *Geschichte vom Prinzen Genji*

Edo-Zeit, nach 1655

Querrolle; Tusche, Farben und Gold auf Papier, 35 × 131,9 cm
Privatsammlung

60 Tsukioka Yoshitoshi (1839 –1892)

Ein ländlicher Genji von einer betrügerischen Murasaki

Meiji-Zeit, um 1882

Holzschnitt, Triptychon; Tusche und Farben auf Papier, 37 × 74,1 cm
The Syndics of the Fitzwilliam Museum, University of Cambridge
Purchased from the Rylands Fund with contribution from The Art Fund

61 Yasutaka (Lebensdaten unbekannt) Nō Maske vom Typ Hannya

Edo-Zeit, spätes 18. Jahrhundert

Holz, Lack und Pigmente, 24 × 18 × 10,5 cm
Museum Rietberg, Zürich

Kapitel 4, «Yūgao», erzählt, wie Genji von einer weissblühenden Kletterpflanze am Zaun eines einfachen Hauses in einem Arbeiter-viertel in den Bann gezogen wird. Auf sein Geheiss pflückt ein Diener die Blüten, und eine junge Dienerin des Hauses reicht ihm einen Fächer, um die Blüten darauf zu drapieren. Auf dem Fächer steht ein Liebesgedicht, das Genjis Interesse für die Autorin und Hausherrin weckt. Sein Liebesabenteuer mit der geheimnisvollen Frau, die nach der Pflanze benannt ist: Yūgao («Abendgesicht»), endet jedoch tragisch, als der Geist einer früheren, von Genji fallengelassenen Geliebten sie aus Eifersucht umbringt.

Die Standard-Ikonografie für dieses Kapitel verbildlicht oft den Beginn der Affäre und rückt den Standesunterschied zwischen den beiden Figuren in den Fokus (Nr. 52 – 56). Die Kluft zwischen dem vergänglichen Leben der jungen Frau aus einfachen Verhältnissen und Genjis aristokratischem Lebensstil symbolisiert auch die kurzlebige *Yūgao*-Pflanze, die nur einen Tag lang blüht und gewöhnlich nicht in adligen Gärten gepflanzt wird.

Zunehmende Beliebtheit erfuhr die Liebesgeschichte zwischen Yūgao und Genji ebenso durch zwei Stücke des Nō-Theaters, *Yūgao* und *Hajitomi*. Auch die Dekorationen auf den dabei verwendeten Instrumenten und Kostümen sind mit ikonischen Elementen aus diesem Kapitel geschmückt: Auf der Handtrommel etwa sind *Yūgao*-

Blüten und eine Kutsche abgebildet (Nr. 57), während der weitärmelige Mantel für die Frauenrollen (Nr. 58) im oberen Teil *Yūgao*-Blüten und im unteren Teil einen in Zickzack-Linien angeordneten Bambuszaun zeigt.

Das Fragment aus dem als «Moriyasu-Querrollen» bekannten Set (Nr. 59) stellt eine Ausnahme in den klassischen *Genji*-Bildern dar, da es nicht den Anfang, sondern das tragische Ende der Liebesgeschichte aufgreift. Es zeigt, wie die soeben verstorbene *Yūgao* in einem verfallenen Landhaus auf einem *futon* liegt. Ergriffen vom Tod seiner Geliebten streichelt der Prinz *Yūgaos* Haar, während ihre Amme, *Ukon*, trostsuchend nach seinem Ärmel greift.

Ausgangspunkt für Yoshitoshis Triptychon (Nr. 60) ist nicht die klassische Erzählung, sondern deren berühmteste Adaption aus dem 19. Jahrhundert, der populäre Fortsetzungsroman *Ein ländlicher Genji von einer betrügerischen Murasaki*. Das theatralische Werk verbildlicht den grausamen Tod von *Tasogare* (das Pendant zu *Yūgao*) durch die Attacke des rachsüchtigen Geistes ihrer Mutter *Shinonome*. Yoshitoshi verschmilzt hier zudem die Illustration aus dem *Ländlichen Genji* mit dem *Nō*-Stück *Die Dame Aoi (Aoi no ue)*, indem er *Shinonome* fantasievoll in eine Figur aus diesem Stück umdeutet: Sie tritt hier mit gehörnter *Hannya*-Maske (Nr. 61) auf und nimmt jene Drohhaltung ein, die als Kennzeichen rachsüchtiger Geisterfrauen gilt.

62 Tosa-Schule Kapitel 34, «Wakana I», aus der *Geschichte vom Prinzen Genji*

Edo-Zeit, frühes 17. Jahrhundert
Albumseite; Tusche, Farben und Gold auf Papier, 21 × 17,6 cm
Museum Rietberg, Zürich

63 Kitagawa Utamaro (1753–1806) Parodie der Dritten Prinzessin (Onna Sannomiya), aus der Reihe *Geschwisterbilder*

Edo-Zeit, um 1795–1796
Holzschnitt; Tusche und Farben auf Papier, 39,4 × 25,7 cm
Musée National des Arts Asiatiques—Musée Guimet, Paris
→ 10. September bis 24. Oktober

64 Torii Kiyonaga (1752–1815) Junge Frau mit einem Hund, aus der Reihe *Bilder von zehn Typen*

Edo-Zeit, um 1790–1791
Holzschnitt; Tusche und Farben auf Papier, 36,8 × 24 cm
Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
→ 26. Oktober bis 5. Dezember

65 Suzuki Harunobu (um 1725–1770) Mit Kätzchen spielendes Mädchen, Parodie der Dritten Prinzessin (Onna Sannomiya)

Edo-Zeit, 1760er Jahre
Holzschnitt; Tusche und Farben auf Papier, 68,6 × 11,4 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst,
Geschenk James Simon

66 Isoda Koryūsai (1735–1790) Mädchen mit Kätzchen, Parodie der Dritten Prinzessin (Onna Sannomiya)

Edo-Zeit, um 1770
Holzschnitt; Tusche und Farben auf Papier, 72,8 × 12 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst
→ 26. Oktober bis 5. Dezember

67 Yōshū Chikanobu (1838 –1912)
Parodie der Dritten Prinzessin (Onna Sannomiya) aus der Geschichte vom Prinzen Genji

Meiji-Zeit, 1890er Jahre
Hängerolle; Tusche, Farben und Gold auf Seide, 114,9 × 44,2 cm
The British Museum, London
→ 10. September bis 24. Oktober

68 Utagawa Toyokuni I (1769 –1825)
Bandō Mitsugorō III in der Rolle der Dritten Prinzessin, aus der Reihe *Sieben Wandlungen*

Edo-Zeit, 1811
Holzschnitt; Tusche und Farben auf Papier, 38,4 × 25,8 cm
Museo d'Arte Orientale, Venezia
→ 26. Oktober bis 5. Dezember

69 Kitao Masanobu (Santō Kyōden) (1761 –1816)
Neue Auswahl von fünfzig Gedichten von fünfzig Dichtern der Tenmei-Zeit: Eine Bibliothek der «verrückten Verse» im Edo-Stil

Edo-Zeit, um 1786
Holzschnittbuch; Tusche und Farben auf Papier, 27 × 18 cm (je Seite)
The Syndics of the Fitzwilliam Museum, University of Cambridge

In Kapitel 34, «Junge Gräser: Teil I» (*Wakana [jō]*) hegt der junge Höfling Kashiwagi eine heimliche Liebe für die schüchterne, kindhafte Dritte Prinzessin (Onna Sannomiya), die jedoch Genji, dem mächtigsten Mann am Hof, versprochen war. Enttäuscht über die Unreife der Prinzessin lässt Genji jedoch bald von ihr ab. Das ruhige Leben der Prinzessin gerät schliesslich durcheinander, als eine Gruppe junger Männer, darunter auch Kashiwagi, ihren Garten betritt, um ein Fussballspiel (*kemari*) zu spielen. Angetan vom ungewöhnlichen Anblick beobachtet sie, hinter einer Bambusjalousie verborgen, die Männer. Als ihr Katzenjunges von einer grösseren Katze aufgescheucht wird, rennt es auf die Veranda und verschiebt mit seiner Leine die Jalousie. Die junge Frau ist Kashiwagis Blick preisgegeben. Diese Episode des ersten Blickkontakts stellt die meist verbildlichte

Szene in den *Genji*-Malereien dar. Die flüchtige Begegnung beflügelt Kashiwagis Fantasie, fortan scheut er keine Mühen, die Dritte Prinzessin für sich zu gewinnen. Aus ihrer verbotenen Affäre geht Kaoru hervor, ein Protagonist des zweiten Romanteils.

Diese Episode führte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Entstehung unzähliger Abbildungen schöner Frauen in der Mode der Edo-Zeit, die an die Dritte Prinzessin erinnern sollen. In den «Pfostenbildern» von Harunobu (Nr. 65) und Koryūsai (Nr. 66) werden die beiden mit einer Katze spielenden Mädchen zurückhaltend und anmutig, also sehr nah an der Dritten Prinzessin aus der *Genji*-Erzählung, dargestellt. Der an einer Schnur hängende Ball in Harunobus Werk evoziert Motive wie die Katzenleine und das *kemari*-Spiel. In Koryūsais Blatt ist der Kimono des Mädchens mit Kirschblüten und einem Streifenmuster bedruckt, was an den Vorhang erinnert.

Die Drucke von Utamaro (Nr. 63) und Kiyonaga (Nr. 64) hingegen erotisieren die Protagonistin, indem sie jeweils eine stehende Kurtisane zeigen, die kokett ihr Obergewand hochzieht, angeblich um einen besseren Blick auf ihren angeleiteten Hund zu haben. Dabei geben sie den Blick auf ihre Beine frei. Statt der Katze aus der *Genji*-Erzählung tritt hier ein Hund auf – ein in den Vergnügungsvierteln beliebtes Haustier.

Sinnlichkeit ist auch das Hauptthema in Chikanobus Hängerolle (Nr. 67). Die Frau mit offenem Haar, die soeben aus dem Bad gekommen ist, trägt ein durchscheinendes Gewand, das die Konturen ihres Körpers erkennen lässt und vielleicht an die halbtransparente Jalousie aus der *Genji*-Erzählung anspielt. Die Katze, die sexuelle Besessenheit symbolisieren könnte, zieht verspielt an ihrem Obi-Gürtel.

In Toyokunis Holzschnitt (Nr. 68) nimmt der Kabuki-Schauspieler Bandō Mitsugorō III die Rolle der Dritten Prinzessin ein. Das Werk gehört zur Reihe «Sieben Verwandlungen». Dieser Performance-Akt war in den 1810er und -20er Jahren beliebt, da er die Vielseitigkeit von Kabuki-Schauspielern sowie ihre Fähigkeit zum schnellen Übergang von vulgären zu eleganten Rollen, von Männer- zu Frauenrollen und von klassischen zu zeitgenössischen Figuren herausstellt.

Das illustrierte Holzschnittbuch von Kitao Masanobu parodiert geistreich die klassische ikonografische Tradition (Nr. 69). Auf jeder Buchseite ist eine Dichterin oder einen Dichter mit einem eigenen *kyōka* (wörtlich «verrückte Verse») zu sehen. Die in der Rolle der Dritten Prinzessin auftretende Kurtisane / Dichterin (links auf der Doppelseite) heisst Tamago no Kakujo, was übertragen etwa «die Frau des quadratischen Eis» bedeutet. Ihr gegenüber sitzt Hezutsu Tōsaku, ein Kaufmann und aktiver Amateur-Dichter aus Edo. Mit der Brille, die wackelig an einem Ohr hängt, blickt er die Frau an – eine eindeutige Anspielung auf die Begegnungsszene zwischen Kashiwagi und der Dritten Prinzessin. Die Katze auf seinem Schoß ist eine weitere Referenz auf die *Genji*-Erzählung, denn während Kashiwagi sehnsüchtig die Prinzessin umwirbt, verschafft er sich ersatzweise ihre Katze.

5 MACHT UND RUHM

- 70 Utagawa Kuniyoshi (1797–1861)
Die Geister der Heike erscheinen an der Daimotsu-Bucht in der Provinz Settsū
- Edo-Zeit, um 1839–1841
Holzschnitt, Triptychon; Tusche und Farben auf Papier, etwa 36 × 75 cm
Museum Rietberg, Zürich
- 71 Tsukioka Yoshitoshi (1839–1892)
«Taira no Kiyomori sieht die Schädel seiner Feinde im verschneiten Garten», aus der Reihe *Eine neue Auswahl merkwürdiger Ereignisse*
- Meiji-Zeit, 1882
Holzschnitt, Triptychon; Tusche und Farben auf Papier, 36,4 × 73,8 cm
Museum Rietberg, Zürich
- 72 Tsukioka Yoshitoshi (1839–1892)
«Der Mond am Schiffsbug», aus der Reihe *Hundert Ansichten des Mondes*
- Meiji-Zeit, 1887
Holzschnitt; Tusche und Farben auf Papier, 36,2 × 25,1 cm
Museum Rietberg, Zürich
- 5-1 Tsukioka Yoshitoshi (1839–1892)
«Die innere Vision des Mondes», aus der Reihe *Hundert Ansichten des Mondes*
- Meiji-Zeit, 1886
Holzschnitt; Tusche und Farben auf Papier, 36,2 × 25,1 cm
Museum Rietberg, Zürich

73 Tsukioka Yoshitoshi (1839 –1892)
**«Der Mond vom Moor in Saga», aus der Reihe
*Hundert Ansichten des Mondes***

Meiji-Zeit, 1891
Holzschnitt; Tusche und Farben auf Papier, 36,2 × 25,1 cm
Museum Rietberg, Zürich

5-2 Tsukioka Yoshitoshi (1839 –1892)
**«Der Mond des Tempels Hōrinji», aus der Reihe
*Hundert Ansichten des Mondes***

Meiji-Zeit, 1890
Holzschnitt; Tusche und Farben auf Papier, 36,2 × 25,1 cm
The Syndics of the Fitzwilliam Museum, University of Cambridge
Purchased from the Rylands Fund with contribution from The Art Fund

Ab dem 18. Jahrhundert und besonders im 19. Jahrhundert wurde die Symbolik der *Erzählungen von den Heike* durch neue Adaptionen immer beliebter. Sie findet sich sowohl in der Populärkultur, im Kabuki und Puppentheater als auch im visuellen Fundus von gedruckten illustrierten Büchern sowie eigenständigen Holzschnittblättern und -serien wieder. Holzschnittmeister der Utagawa-Schule, darunter Kuniyoshi und Tsukioka Yoshitoshi, griffen für ihre dramatischen Darstellungen von Seeschlachten und den traumatisierten Kriegern auf die *Heike* zurück (Nr. 70 & 71).

Die gedruckten Bücher und Einzeldrucke der Edo-Zeit zeigen Taira-Krieger häufig in einem günstigen Licht, indem sie ihre aristokratische Erziehung und ihre militärischen Leistungen betonen (Nr. 72 & 5-1). Diese eher teilnehmende Darstellung der Taira – in Malereien werden sie normalerweise als eitle und feige Verlierer dargestellt – könnte auf eine Art versteckte Opposition gegen die Ideologie des herrschenden Tokugawa-Shogunats hindeuten.

Frauen erscheinen in militärischen Epen wie den *Heike* meist nur als Randfiguren. Wenngleich sie kaum vorkommen, treten sie in den *Heike*, im Gegensatz zu den Heldinnen höfischer Romane, als Verkörperung von Tugend und Integrität (Nr. 73 & 5-2), stark und

mutig oder kompromisslos und würdevoll auf. Ihre Darstellungen in Malereien und vor allem in Holzschnitten zeugen entsprechend von dem hohen Ansehen, das sie genossen.

74 Yoshitoshi (aktiv Mitte des 19. Jahrhunderts)
**Schwertstichblatt (*tsuba*) mit Darstellung
des Minamoto no Yoshitsune in der Schlacht
von Fujikawa**

Edo-Zeit, Mitte des 19. Jahrhunderts
Kupferlegierung (*shakudō*) mit Hochreliefeinlagen (*iroye*), 7,7 × 6,9 cm
Fondation Baur – Musée des Arts d'Extrême-Orient, Genève

5-3 Masaharu (aktiv 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts)
**Schwertstichblatt (*tsuba*) mit Darstellung
des Sasaki Takatsuna bei der Überquerung
der Uji-Brücke**

Edo-Zeit, 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts
Kupferlegierung (*shakudō*) mit Hochreliefeinlagen (*iroye*), 7,4 × 6,9 cm
Fondation Baur – Musée des Arts d'Extrême-Orient, Genève

75 Ganshōsai Shunsui (1822 –1880)
**Vierteiliges *inrō* mit Darstellung von Taira no
Yoshimitsu, der Toyohira Tokiaki auf dem Berg
Ashigara das Mundharmonikaspiel beibringt**

Edo-Zeit, spätes 19. Jahrhundert
Holz, *maki-e* in Gold und Silber, Einlagen mit Seeohrschalen auf schwarzem Lackgrund, 9 × 7,6 × 1,9 cm
Fondation Baur – Musée des Arts d'Extrême-Orient, Genève

5-4 Ganshōsai Shunsui (1822 –1880)
**Vierteiliges *inrō* mit Darstellung von Kagekiyo
im Kampf mit Mionoya Jūrō in der Schlacht von
Yashima**

Edo-Zeit, spätes 19. Jahrhundert
Holz, *maki-e* in Gold und *kirikane* auf schwarzem Lackgrund, 8,2 × 8,7 × 2,2 cm
Fondation Baur – Musée des Arts d'Extrême-Orient, Genève

5-5 Rüstung nach dem *dōmaru*-Typ

Edo-Zeit, 19. Jahrhundert
Metall, Lack und Seide, H. 80 cm
Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

76 Atelier von Kano Sōshū (1551–1601) Die Schlacht von Ichinotani

Edo-Zeit, frühes 17. Jahrhundert
Sechspaneeliger Stellschirm; Tusche, Farben und Gold auf Papier,
169,8 × 372,3 cm
Museum Rietberg, Zürich

77 Die Schlachten von Ichinotani und Yashima

Edo-Zeit, frühes 17. Jahrhundert
Paar sechspaneeliger Stellschirme; Tusche, Farben und Gold auf Papier,
168 × 382 cm (je Schirm)
Fondazione Torino Musei - Museo d'Arte Orientale, Turin

Im 17. Jahrhundert nahm mit dem Aufstieg der Familie Tokugawa zum regierenden Shogunat die Herstellung von Panoramabildern der drei wichtigsten Schlachten der *Heike* zu: Ichinotani, Yashima und Dannoura. Auf solchen Stellschirmen werden die Minamoto-Krieger durchwegs als mutige und loyale Helden präsentiert, während die Angehörigen der Taira-Armee stets in feige und ver-räterische Handlungen verwickelt sind. Diese Interpretation des Genpei-Krieges ist nicht überraschend, da hauptsächlich Mitglieder der Tokugawa-Familie solche Schlachtenstellschirme in Auftrag gaben. Die Tokugawa beriefen sich auf ihre Abstammung von den Minamoto und wollten daher deren Siege preisen, um ihre Herrschaft moralisch zu legitimieren.

Kompositionen zeigen üblicherweise die Schlacht bei Ichinotani auf dem rechten Schirm und Yashima oder Dannoura auf dem linken. Im Mittelpunkt der Darstellung der Schlacht von Ichinotani (Nr. 76 & 77 rechter Teil) steht der Doppelangriff auf die Festung der Taira in Ichinotani nahe der heutigen Stadt Kobe. Der erste der beiden Angriffe – in der Regel auf dem ersten Paneel rechts – wird von Minamoto no Noriyori angeführt. Im oberen Teil der ersten

drei Paneele entfaltet sich der zweite Angriff, bei dem Minamoto no Yoshitsune den Feind durch eine kühne Strategie überrumpelt, indem er seine Truppen den steilen Hang des Hidoyori-Passes hinunter-führt. Daraufhin flieht die Taira-Armee in Richtung Küste, wo Schiffe auf sie wartet. Das tragische Ende der Taira-Generäle, einschliesslich der berühmten Szene vom Tod des jungen Taira no Atsumori durch die Hand des erfahrenen Minamoto-Kriegers Kumagai Naozane, ist auf den drei Paneelen links in lebhaften Details abgebildet.

Die Topografie des Seto-Binnenmeeres setzt sich auf der rechten Hälfte des linken Schirms mit der Darstellung der Schlacht bei Yashima (Nr. 77 linker Schirm) fort. Hier sind die Positionen der beiden Parteien vertauscht: Die Taira-Truppen, die sich auf ihre Schiffe bei Yashima zurückgezogen haben, werden auf den ersten beiden Paneelen der rechten Seite dargestellt, während die Minamoto, die erneut einen Angriff auf die Festung der Taira starten, die vier verbleibenden Paneele auf der linken Seite einnehmen. Zu den Höhepunkten dieser Episode zählen Nasu no Yoichis kühne Reaktion auf eine Provokation durch die Taira – mit seinem Bogen schießt er einen Fächer ab, den eine Frau der Taira-Familie hochhält (mittlerer Teil, 2. und 3. Paneele von rechts), sowie der tödlich getroffene Satō Tsugunobu, der seinen Anführer Yoshitsune gegen einen feindlichen Pfeil abschirmt (Mitte des dritten Paneels von rechts) und Yoshitsune, der ins Meer springt, um seinen verlorenen Pfeil zurück-zuholen (oberer Teil, 1. und 2. Paneele von rechts).

5-3 Albert Lutz Video-Triptychon «Die Schlacht bei Ichinotani»

2021
Drei-Kanal-Installation
Dauer: 15 Min.

78 Tosa-Schule Die Erzählungen von den Heike

Edo-Zeit, frühes 17. Jahrhundert
Sechs Fächerpaare aus einem Set von 60 Paaren; Tusche, Farben und Gold auf Papier, 8,8 × 24,8 cm (je Fächer)
Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst

- a. *Wiesel erscheinen in der Residenz des abgedankten Kaisers*
- b. *Ratten leben in einem Pferdeschweif*
- c. *Minamoto no Nakakuni sucht in Saga nach der Dame Kogō*
- d. *Kiso no Yoshinaka betet für einen Sieg*
- e. *Taira no Kiyotsune spielt vor seinem Freitod Flöte*
- f. *Das Ertrinken des Kindkaisers Antoku und seiner Grossmutter*

Das Berliner-Set von 60 Paaren von Miniaturfächern ist eines der seltenen Beispiele von «*Heike*-Malereien», die Illuminationen der gesamten Erzählung enthalten. Die Form der Fächerbilder erforderte eine besonders kreative Herangehensweise, um die einzelnen Bildelemente zu einer optisch ansprechenden Komposition auszubalancieren. Eine zusätzliche Hürde muss ihre Grösse gewesen sein, da diese nur die Hälfte eines üblichen Fächers beträgt. Neben dynamische Kampfszenen enthält das Set auch Kompositionen, die übernatürliche Kräfte (a & b) sowie Momente poetischer Ergriffenheit (c), tiefen Glaubens (d), introspektiver Kontemplation (e) und persönlicher Schicksalsschläge (f) veranschaulichen.

Die Bandbreite der Stimmungen und Episoden sprach wohl das weibliche Publikum ebenso an wie das männliche. Die Lektüre der *Heike* und die Betrachtung ihrer bildlichen Darstellungen war tatsächlich ein wesentlicher Teil der Erziehung weiblicher Angehöriger wohlhabender Kriegerfamilien. Neben den *Geschichten von Ise* und der *Geschichte vom Prinzen Genji* gehören illuminierte Querrollen, Alben und handkopierte Manuskripte der *Heike* zu den beliebtesten Objekten in der Aussteuer einer aristokratischen Frau. Der winzige Massstab, die raffinierte Pinselführung und die kostbaren Materialien, die die Berliner Fächer charakterisieren, deuten auf diesen Zweck hin.

79 Kurze Jacke für Männer (*haori*) mit Motiven von Schlachtszenen aus dem Mittelalter und dem frühen 20. Jahrhundert

Taishō-Zeit, 1915–1918
Seide, Brokatfutter, 99 × 128 cm
Völkerkundemuseum der J. u. E. von Portheim-Stiftung, Heidelberg

Nach aussen schlicht und unscheinbar, wirft das Innenleben dieser kurzen Männerjacke viele Fragen auf. Der gewebte Futterstoff zeigt eine ungewöhnliche Gegenüberstellung von Szenen einer Seeschlacht aus den *Erzählungen von den Heike* – als farbiges Fächerbild in der Mitte – mit zwei Ansichten eines Krieges aus dem frühen 20. Jahrhundert. Die Darstellung der modernen Kriegsführung ist vollständig in Schwarz und Grau und im Format einer Querrolle gehalten.

Die genaue Bedeutung dieser Komposition ist unklar: War sie, basierend auf mittelalterlichen sowie modernen Vorstellungen des tapferen japanischen Samurai-Kriegers, als Bekundung eines kämpferischen Patriotismus und unausgesprochene Unterstützung für den Sieg gedacht? Wir werden diese Frage nicht klären können, aber bekannt ist, dass in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Tausende von Kimono mit militärischen und kriegerischen Motiven auf der Innenseite und gelegentlich auch auf der Aussenseite hergestellt wurden.

80 Dem Atelier von Kaihō Yūsetsu (1598–1677) zugeschrieben Iōgashima, Ibuki, Kiyoshige

Edo-Zeit, um 1660–1680
Querrolle; Tusche, Farben und Gold auf Papier, 33,5 × 1910 cm
Bibliothèque nationale de France, Paris

81 Der Hutmacher

Edo-Zeit, 1660er–1670er Jahre
Querrolle; Tusche, Farben und Gold auf Papier, 33,5 × 1660 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst, Stiftung Meyer-Grosse

Eine andere Art von Malerei, die sich auf die *Heike* bezieht, sind die *mai no hon*, illuminierte Libretti für *kōwakamai* («Tanztheater»). Einzelne Begebenheiten aus den Erzählungen von den *Heike* oder Episoden aus dem Leben prominenter *Heike*-Figuren wurden für diese Stücke adaptiert. Die Handlungsstränge, die schliesslich auch schriftlich festgehalten wurden, fanden sich bereits ab dem späten 16. Jahrhundert auf nahezu allen Malereiformaten.

Nr. 80 enthält drei Stücke: *Iōgashima*, *Ibuki*, *Kiyoshige*. Das erste erzählt die Geschichte von drei *Heike*-Kriegern, die als Strafe für ihre Verschwörung gegen Taira no Kiyomori, den mächtigen Erzfeind der Minamoto-Familie, verbannt werden. Das zweite Stück behandelt Episoden aus dem Leben des zukünftigen Shoguns und Begründers des Kamakura-Shogunats, Minamoto no Yoritomo. Die letzte Geschichte der Querrolle gibt das nach dem Helden dieses Stücks benannte *kōwakamai*-Stück *Kiyoshige* wieder. Kiyoshige ist einer der «vier Himmelskönige», die im Dienst ihres Herrn Minamoto no Yoshitsune den Heldentod sterben.

Yoshitsune, der Halbbruder von Yoritomo, ist der beliebteste tragische Held der *Heike* und spielt in 20 *kōwakamai*-Stücken eine zentrale Rolle. So ist er die Hauptfigur in der Geschichte *Der Hutmacher* (**Nr. 81**), welche verschiedene abenteuerliche Episoden aus seiner Jugend thematisiert: Yoshitsune vollführt beispielsweise seine Volljährigkeitszeremonie alleine, wofür er eine besondere Hofkappe braucht, führt sein Talent beim Flötenspiel auf einem Festessen vor und besiegt im Alleingang eine Banditenbande.

6 DÄMONEN BESIEGEN

82 Die Geschichte von Ōeyama

Edo-Zeit, Mitte des 17. Jahrhunderts
Reproduktion der Rolle III aus einem Set von drei Querrollen;
Tusche, Farben und Streugold auf Papier, 33,3 × 1041,8 cm
Chester Beatty, Dublin

Die älteste überlieferte Verbildlichung der Geschichte des sakeliebenden, menschenfressenden Riesenmonsters Shuten Dōji stammt aus dem 14. Jahrhundert. Als das kanonischste Werk gilt jedoch das Set von drei Querrollen, das von dem mächtigen Kriegsfürsten Hōjō Ujitsuna im 16. Jahrhundert in Auftrag gegeben und vom einflussreichen Maler Kano Motonobu (1476–1559) gemalt wurde. Motonobus Set diente Generationen von Malern der Kano-Schule als Vorbild.

Diese Rolle ist die dritte in einem Set von drei Querrollen, die ikonografisch zur Ōeyama-Tradition gehören. Die Malerei weicht stilistisch von den Fassungen der Kano-Schule ab. Der unbekannte Maler arrangiert seine Kompositionen auf unkonventionelle Weise, indem er die Figuren im Verhältnis zum Bildraum ungewöhnlich gross darstellt und ihre Gesichter mit individuellen Zügen und ausdrucksstarken Augen ausstattet. In dieser Schlüsselszene der Erschlagung des Shuten Dōji ist das gigantische Monster in einer eindrucklichen, dynamischen Komposition dargestellt. Sein Körper scheint den Rahmen der Querrolle zu sprengen.

83 Sumiyoshi Hiroyuki (1755–1811) Die Geschichte von Ibukiyama Shuten Dōji

Edo-Zeit, 1786
Rollen I–III und VI aus einem Set von sechs Querrollen; Tusche, Farben und Streugold auf Seide; Rolle I: 41 × 2108,3 cm; Rolle II: 41 × 1946,8 cm; Rolle III: 41 × 1531,1 cm; Rolle VI: 41 × etwa 2300 cm
GRASSI Museum für Völkerkunde, Leipzig

Dieses Set von Sumiyoshi Hiroyuki, das zur Ibukiyama-Variante der Erzählung des Shuten Dōji gehört, ist in vielerlei Hinsicht bemerkenswert: Statt der üblichen drei umfasst es sechs umfangreiche Querrollen, die Malereien sind auf kostbarer Seide mit üppigem Pigmentauftrag ausgeführt statt auf gewöhnlichem Papier, und jede Rolle trägt die Signatur und Siegel des Malers. Die luxuriöse Ausarbeitung und der ausserordentliche Fokus auf gewisse Details der Erzählung kennzeichnen dieses Set als Auftragsarbeit der Extraklasse. In diesem Falle wurde das Werk für die Prinzessin Tane (Tanehime, 1765–1794) als Teil der Mitgift für ihre Vermählung mit Tokugawa Harutomi (1771–1853), dem zehnten Daimyō der Kii-Provinz hergestellt. Die Querrollen sollten der Unterweisung innig erwarteter Söhne dienen.

Rollen I bis III berichten von der Vorgeschichte und den ersten Lebensjahren des Knaben, der später zum Monster Shuten Dōji wird. Die Mutter des Jungen ist die «Juwelenprinzessin» Tamahime, und sein Vater ist die Gottheit vom Berg Ibuki (Ibukiyama), die in Gestalt einer «achtköpfigen Schlange» für Entführungen und zahlreiche andere ruchlose Taten verantwortlich ist und schliesslich von Susanoo no Mikoto, dem Bruder der Sonnengottheit Amaterasu, überlistet und getötet wird. Der Junge wächst bei seinem Grossvater mütterlicherseits auf. Im Alter von drei Jahren ist er dem Sake so sehr zugetan, dass er ins Kloster Enryakuji geschickt wurde, um Tempeldiener zu werden. «Shuten Dōji» heisst übersetzt «der sakeliebende Tempeldiener». Doch der Knabe entwickelte auch magische Kräfte: Für einen Tanzwettbewerb der verschiedenen Tempel schnitzte er in sieben Tagen 3000 Dämonenmasken, die seine Verwandlung in ein dämonisches Wesen ankündigten.

Die 6. und letzte Rolle zeigt den Höhepunkt der Geschichte: die Erschlagung des Shuten Dōji durch den tapferen Krieger Minamoto no Yorimitsu (Raikō) und seine Gehilfen, die «Vier Himmlischen Könige».

84 Kinkōzan Sōbei VI (1824–1884) oder Kinkōzan Sōbei VII (1867–1927) zugeschrieben **Vase mit Motiv von Shuten Dōji**

Meiji-Zeit, 1870er–1890er Jahre
Satsuma-Keramik; Ton mit emaillierter Überglasur und Vergoldungen, H. 91 cm
Eremitage, Sankt Petersburg

Die beeindruckende Vase im Satsuma-Stil stellt die Szene der *Shuten-Dōji*-Erzählung dar, in der Raikō (Minamoto no Yorimitsu) und seine Männer die Höhle des Dämons auf dem Ōeyama aufsuchen. Der Held bietet Shuten Dōji den Sake an, den ihm eine Gottheit gegeben hat. Die Komposition zeigt das Monster und sein Gefolge beim Trinken, während Raikō zur Begleitung einer Flöte tanzt. Alle Figuren tragen kostbare Brokatgewänder mit Goldstickereien.

85 Rajōmon

Edo-Zeit, spätes 17. Jahrhundert
Set von zwei Querrollen; Tusche, Farben, Gold und Streusilber auf Papier;
Rolle I: 32 × 1378,3 cm; Rolle II: 32 × 1430,5 cm
Linden-Museum, Stuttgart

Die Geschichte von *Shuten Dōji* war so beliebt, dass sie in literarischen und visuellen Formaten immer wieder neu interpretiert wurde. Dieses zweiteilige Querrollenset ist ein solcher «Spin-off» und erzählt zwei Episoden, die sich nach der Ermordung des Shuten Dōji in Kyoto abspielten und in denen Watanabe no Tsuna, einer der «Vier Himmlischen Könige», der Held war.

Die erste Rolle erzählt von einem Monster aus dem Gefolge des erschlagenen Shuten Dōji, das sein Unwesen am Rajōmon («Tor des Dämons») treibt, dem Südtor der Hauptstadt Kyoto. Watanabe no Tsuna fasst den Entschluss, den Dämon zur Strecke zu bringen. Er begutachtet den Schauplatz zu Pferd, bringt ein Verbotsschild an und hält dort Nachtwache. Im Morgengrauen wird er vom Dämon angegriffen, dessen Arm er mit dem Schwert Hizamaru abtrennt, trotzdem gelingt dem Dämon die Flucht.

In Rolle II überreicht der kranke Raikō Tsuna sein Schwert Higeiki und befiehlt ihm, einem durch die Uda-Wälder streifenden

Ochsendämon die Hand abzutrennen, da sie allein ihn heilen könne. Doch der Dämon hat die Gestalt einer schönen Hofdame angenommen und verschwindet, ohne dass es zu einem Schlagabtausch gekommen wäre, in dunklen Wolkenmassen. In der Folge gewähren Tsuna und Raikō dem als Tsunas Amme verkleideten Rajōmon-Dämon Einlass, woraufhin dieser seinen abgeschlagenen Arm aus einer streng bewachten, roten Lacktruhe entwendet und flieht. Die Geschichte endet damit, dass Tsuna und Raikō den Dämon erschlagen, nachdem sie sieben Tage lang das *Sutra der wohlwollenden Könige* rezitiert haben.

86 Hishikawa Moronobu (1618 –1694)
Shuten Dōji und Rajōmon

Edo-Zeit, 1680er Jahre
Zehn Holzschnitte aus einem 19-teiligen Set; Tusche auf Papier, 27 × 35 cm
(je Holzschnitt)
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

87 Utagawa Yoshitsuya (1822 –1866)
Die Ermordung des Riesenmonsters Shuten Dōji vom Ōeyama

Edo-Zeit, 1858
Holzschnitt, Triptychon; Tusche und Farben auf Papier, 35,7 × 73,9 cm
Victoria and Albert Museum, London

88 Torii Kiyonobu I (1664 –1729)
Watanabe no Tsuna schlägt am Rajōmon-Tor einem Dämon den Arm ab

Edo-Zeit, frühes 18. Jahrhundert
Holzschnitt; Tusche und Farben auf Papier, 55,5 × 30,5 cm
Museum Rietberg, Zürich

89 Tsukioka Yoshitoshi (1839 –1892)
Watanabe no Tsuna schlägt am Rajōmon-Tor einem Dämon den Arm ab

Meiji-Zeit, 1888
Holzschnitt, vertikales Diptychon; Tusche und Farben auf Papier, 70,9 × 23,9 cm
Museum für Ostasiatische Kunst, Köln (R. 66.27)

Im Zuge steigender Alphabetisierungsraten und der Verbreitung von Büchern, Drucken und Alben im Holzschnittverfahren wuchs ab dem 17. Jahrhundert der Bedarf an lehrreichen und unterhaltsamen Erzählungen in erschwinglichen Ausgaben. Holzschnittmeister wie Hishikawa Moronobu befriedigten diese Nachfrage mit zahllosen innovativen Bildkompositionen in verschiedenen Formaten. Sein 19 Blätter umfassendes Set (**Nr. 86**) ist ein frühes Beispiel für Holzschnitte zum *Shuten-Dōji*-Thema und den Ereignissen am Rajōmon-Tor. Das städtische Publikum des 18. und 19. Jahrhunderts liebte besonders die Szenen, in denen Shuten Dōji geköpft (**Nr. 87**) oder dem Rajōmon-Dämon der Arm abgeschlagen wird. Ihr dramatischer Charakter inspirierte Holzschnittmeister zur Schaffung einer Reihe fesselnder Entwürfe (**Nr. 88 & 89**).

90 Utagawa Kuniyoshi (1797 –1861)
Die Erdspinne beschwört in der Residenz von Minamoto no Raikō Dämonen herauf

Edo-Zeit, 1843
Holzschnitt; Tusche und Farben auf Papier, 34,6 × 72,7 cm
Victoria and Albert Museum, London

Kuniyoshis Triptychon setzt sich mit der *Geschichte der Erdspinne* (*Tsuchigumo*) auseinander, einer weiteren Erzählung über die Heldentaten Raikōs. Am rechten Bildrand ist der leidende Raikō zu sehen. Ein von der Erdspinne orchestrierter Zug von Geistern und Dämonen bringt den Helden um den Schlaf, während die «Vier Himmlischen Könige», anscheinend unbeeindruckt von diesem Treiben, in ein *go*-Spiel versenkt sind.

Das Triptychon wurde als unterschwellige Satire auf das Shogunat interpretiert. In der Figur des kränkelnden Raikō sah man den unfähigen zwölften Tokugawa-Shogun Iyoshi. Aus Angst vor Sanktionen rief der Verleger Ibaya Senzaburō die Auflage zurück und zerstörte die Druckstöcke. Das Werk war jedoch so beliebt, dass Raubdrucke in Umlauf kamen, deren Urheber und Verleger teilweise mit Bussgeldern bestraft wurden.

7 SEHNSUCHTSORT CHINA

91 Kano Sansetsu (1590 –1651) Das Lied vom ewigen Leid

Edo-Zeit, 1640er Jahre
Zwei Querrollen (digitale Präsentation); Tusche, Farben und Gold auf Seide,
Rolle I: 31,5 × 1048,5 cm, Rolle II: 31,5 × 1070 cm
Chester Beatty, Dublin

Die 806 entstandene Ballade *Das Lied vom ewigen Leid* des eminenten Tang-zeitlichen Dichters Bai Juyi erzählt von der schicksalhaften Liebesgeschichte zwischen Xuanzong, dem sechsten Kaiser der Tang-Dynastie, und seiner Lieblingskonkubine Yang Guifei.

Kano Sansetsu, der im 17. Jahrhundert das Hauptatelier der Kano-Schule in Kyoto leitet, nutzt das erzählerische Potenzial des Querrollenformats für die umfangreichste bildliche Übertragung von Bai Juyis Ballade. Die Originalität von Sansetsus Querrollen liegt nicht nur in seinem geschickten Umgang mit dem Format und der grossen Nähe zu Bais Gedicht, sondern vor allem in seinem Bestreben, eine authentische «chinesische» Malerei zu schaffen: Als Bildträger wählt er Seide, ein in der chinesischen Malerei häufig genutztes Material. Auch verzichtet er auf den Text und setzt damit voraus, dass die Rezipienten des Werkes mit der literarischen Vorlage bestens vertraut sind.

Jede Querrolle dieses insgesamt fast 22 Meter langen Werks enthält sechs Episoden, die zuweilen mit übertrieben akribischen Pinselstrichen und einer fast obsessiven Liebe zum Detail ausgeführt sind. Die erste Rolle zeigt Yang Guifeis «Entdeckung», ihre Einsetzung als Konkubine im Palast, das idyllische Leben des Paares bis zur An-Lushan-Rebellion, die sie zur Flucht aus dem Palast zwingt, und Yangs Hinrichtung in Mawei. Die zweite Rolle befasst sich mit

Xuanzongs Trauer über Yang Guifeis Tod, seiner gefährvollen Reise ins Exil und seiner Einsamkeit und Verzweiflung. Schliesslich beauftragt er einen daoistischen Zauberer damit, Yang Guifeis Geist zu suchen. Dieser findet sie im Reich der Unsterblichen, doch trotz ihrer grossen Sehnsucht ist eine Rückkehr zu ihrem geliebten Kaiser nicht möglich.

92 Die Legenden der Kaiser Yao und Shun

Edo-Zeit, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts
Set von drei Querrollen; Tusche, Farben und Gold auf Papier;
Rolle I: 32,1×962,5 cm; Rolle II: 32,1×1151 cm; Rolle III: 32,1×1016,5 cm
Linden-Museum, Stuttgart

Dieses drei Querrollen umfassende Set erzählt die Geschichte von Yao und Shun, zwei weisen chinesischen Kaisern, die vor der Xia-Dynastie (ca. 2070 –1600 v. Chr.) gelebt haben sollen. Angesichts der Frage seiner Nachfolge beschliesst Kaiser Yao, den Thron an Shun zu übergeben, der nicht nur für seine militärischen Kampagnen gegen Dämonen gefeiert wird, sondern vor allem für seine kindliche Pietät. Die Adaption dieser beiden Figuren in der japanischen narrativen Malerei sollte konfuzianische Werte in einer Zeit stärken, da chinesische Herrscher als Vorbilder in Erzählungen gefeiert wurden. Am beliebtesten war das in Holzschnittbüchern zugängliche Kompendium *Der Kaiserspiegel*, in welchem chinesische Kaiser (darunter auch Yao und Shun) in tugendhafte und verwerfliche Herrscher unterteilt wurden. Ursprünglich für die Erziehung des jungen Ming-Kaisers Wanli (1563 –1620) zusammengestellt, gelangten diese Bücher in den späten 1590er Jahren nach Japan und dienten als Vorlage für Malereien in allen Formaten.

93 Bildnis von Fujiwara no Kamatari («Tōnomine Mandala»)

Muromachi-Zeit, spätes 15. bis frühes 16. Jahrhundert
Hängerolle; Tusche, Farben und Gold auf Seide, 81×37 cm
Museum Rietberg, Zürich

94 Taishokan, «Die grosse gewebte Krone»

Muromachi-Zeit, 1520 –1560
Querrolle; Tusche und leichte Farben auf Papier, 33×135,6 cm
The British Library, London

95 Taishokan, «Die grosse gewebte Krone»

Edo-Zeit, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts
Horizontal gebundenes Buch, 2 Bde.; Tusche und Farben auf Papier,
17×25,2 cm (je Seite)
The British Library, London

96 Taishokan, «Die grosse gewebte Krone»

Edo-Zeit, Mitte des 17. Jahrhunderts
Reproduktion einer Querrolle; Tusche, Farben und Gold auf Papier,
33,7×1840 cm
Chester Beatty, Dublin

97 Taishokan, «Die grosse gewebte Krone»

Edo-Zeit, spätes 17. Jahrhundert
Sieben Seiten aus einem Set von zwölf bemalten Albumseiten;
Tusche, Farben und Gold auf Papier, 30×25,2 cm (je Seite)
Museum für Ostasiatische Kunst, Köln (A. 111, 112, 115, 116, 118, 120, 121)

- a. *Chinesische Gesandte vor dem Tor der Residenz des Taishokan, um im Auftrag des chinesischen Kaisers um die Hand seiner Tochter anzuhalten*
- b. *Taishokans Tochter Kohaku'nyo wird nach China geschickt*
- c. *Kohaku'nyo beauftragt Wanhu, das Juwel nach Japan zu bringen*
- d. *Asura-Dämonen greifen Wanhus Schiff an*
- e. *Taishokan heiratet die Taucherin und zeugt einen Sohn*
- f. *Die Taucherin sucht im Drachenpalast nach dem Juwel*
- g. *Die Taucherin wird von einem Drachen verfolgt und versteckt das Juwel in ihrem Körper*

98 Taishokan, «Die grosse gewebte Krone»

Edo-Zeit, Mitte des 18. Jahrhunderts
Sechspaneeliger Stellschirm; Tusche, Farben und Gold auf Papier, 39,5 × 93 cm
Musée National des Arts Asiatiques – Musée Guimet, Paris

Taishokan, oder «Die grosse gewebte Krone», ist der Beiname von Nakatomi Kamatari (614–669), einem treuen Vasallen von Kaiser Tenchi (626–672). An seinem Sterbebett wurde Kamatari aufgrund seiner Loyalität zum Hof vom Kaiser mit dem Taishokan-Rang ausgezeichnet. Er erhält auch den Hausnamen «Fujiwara». Die Fujiwara-Familie gewann schnell an politischem, religiösem und kulturellem Einfluss, und Kamatari wurde als Gründungsvater verehrt. Nach Kamataris Tod überführte sein ältester Sohn, der Mönch Jōe, seine sterblichen Überreste an den Tempel-Schrein-Komplex von Tōnomine / Tanzan, der sich in der Folge zum rituellen Zentrum der Kamatari-Verehrung entwickelte. Für Gedenkzeremonien und private Ahnenverehrung fertigte man zahlreiche Hängerollen mit Kamataris Porträt an. Einige zeigen nur Kamatari, während andere ihn gemeinsam mit seinen beiden Söhnen als Trias darstellen (**Nr. 93**).

Aufgrund der Macht seiner Nachkommen am Hof verbreiteten sich die legendären Berichte über Kamatari und seinen Nachfolger des nördlichen Fujiwara-Familienzweigs. Eine der zentralen Erzählungen ist die Geschichte «Taishokan», die in verschiedenen performativen Genres besonders beliebt war und in Schrift sowie Malerei vom 16. bis zum 19. Jahrhundert festgehalten wurde (**Nr. 94–98**). Schlüsselemente sind der Ursprung und die Nachfolge des nördlichen Zweigs des Fujiwara-Hauses, die Feier des gelehrten Taishokan, die Rivalität Japans mit und seine Überlegenheit gegenüber China sowie die Drachenwelt unter dem Meer. Eingeflochten in diese Handlung ist die Legende von der Taucherin, die das symbolisch aufgeladene buddhistische Juwel aus dem Drachenreich im Meer holt, welches auf dem Weg von China nach Japan von den Drachen gestohlen wurde. Dieses Juwel steht für die buddhistische Tradition, die in Japan fortbesteht, während die Anhänger dieser Religion in China mit der Verbreitung konfuzianischer Werte im 4. Jahrhundert verfolgt wurden.

99 Katsushika Hokusai (1760–1849) «Traum der Fischersfrau», aus *Junge Kieferntriebe*

Edo-Zeit, um 1814
Doppelseite aus einem erotischen Holzschnittbuch (*shunpon*); Tusche und Farben auf Papier, 18,9 × 26,6 cm
The British Museum, London

100 Utagawa Kuniyoshi (1797–1861) Die junge Taucherin von Shido

Edo-Zeit, um 1847–1848
Holzschnitt, Triptychon; Tusche und Farben auf Papier, 37,8 × 76 cm
Victoria and Albert Museum, London

Als Reaktion auf den sich wandelnden Geschmack der Kunden und ihre Wünsche entstehen einzigartige bildliche Interpretationen kanonischer *Taishokan*-Szenen in verschiedenen Formaten, mit oder ohne Text. Die Künstler ignorieren dabei die Epoche, in der die Geschichte spielt, und richten sie am Zeitgeist aus. Im 19. Jahrhundert wurde die Szene der vom Drachen verfolgten Taucherin populär und immer wieder von Holzschnittmeistern neu interpretiert. Unter den bemerkenswertesten Adaptionen ist Hokusais erotische Darstellung *Der Traum der Fischersfrau* (**Nr. 99**). Hier vergnügen sich ein grosser und ein kleiner Oktopus mit der nackten Taucherin im Meer. Sie umschlingen sie mit ihren Tentakeln und dringen in sie ein. Es handelt sich allerdings nicht um eine Vergewaltigungsszene. Die dichte Schrift, die um die Komposition angeordnet ist, bringt die sexuelle Lust der Taucherin zum Ausdruck.

Kuniyoshis Triptychon (**Nr. 100**) hingegen parodiert die Szene, in welcher die Taucherin das Juwel in ihrer Brust barg, um es vor den sie verfolgenden Drachen zu schützen. Anstelle des Drachens tritt hier ein riesiger Oktopus auf, während der Drachenkönig als ein Nō-Schauspieler dargestellt wird, gekleidet in einem aufwendigen Kostüm mit einer leuchtend roten Perücke.

8 PARODIE UND UNTERHALTUNG

101 Die Geschichte von den Affen

Muromachi- bis Momoyama-Zeit, um 1560–1580
Querrolle; Tusche, Farben und Gold auf Papier, 30,9 × 1329,4 cm
The British Museum, London

Diese illuminierte Querrolle erzählt von der Heirat eines jungen Paares und der Geburt ihres Sohnes. Sie bildet die Feierlichkeiten rund um diese Ereignisse ab. Die Braut ist die Tochter des Oberpriesters des Hiyoshi-Schreins auf dem Berg Hiei nordöstlich von Kyoto, und der Bräutigam ist Yasaburō Yoshinari vom nahe gelegenen Tempel Enryakuji. Das Besondere an der Geschichte ist, dass alle Figuren Affen sind. Anthropomorphisierungen karikieren für gewöhnlich Personen, die einen sozialen Aufstieg anstreben. In diesen Malereien tauchen hochstaplerische Tiere auf, die am Ende in der von Menschen dominierten Welt gedemütigt werden. In diesem Werk leben die Affen jedoch in einer Welt ohne Menschen. Sie bewegen sich in einem aristokratischen Umfeld und gehen gehobenen, kultivierten Freizeitbeschäftigungen nach. Da die Rolle die prestigeträchtige Geschichte des Hiyoshi-Schreins betont und die Hoffnung zum Ausdruck bringt, er möge florieren, wird angenommen, dass das Werk im Rahmen des Wiederaufbaus des 1571 niedergebrannten Kultorts entstanden ist.

102 Der Gedichtwettbewerb der zwölf Tiere

Edo-Zeit, Mitte des 17. Jahrhunderts
Drei Querrollen (interaktive Präsentation); Tusche, Farben, Gold und Silber auf Papier, Rolle I: 34,5 × 1036 cm, Rolle II: 34,5 × 936 cm, Rolle III: 34,5 × 1090 cm
Chester Beatty, Dublin

Für einen Gedichtwettbewerb zu Ehren des Mondes kommen die zwölf Tiere des ostasiatischen Zodiakus – Ratte, Ochse, Tiger, Hase, Drache, Schlange, Pferd, Ziege, Affe, Hahn, Hund und Wildschwein – zusammen. Als ein gelehrter Hirsch des Weges kommt, bietet er sich als Juror an. Die Teilnehmer sind einverstanden. Eine Erkältung hindert den Hirsch schliesslich daran, auch die zweite Runde zu bewerten, weshalb der ihn begleitende *tanuki* seine Hilfe anbietet. Die zwölf Tiere lehnen dies jedoch ab und verprügeln den *tanuki* für seinen dreisten Vorschlag, woraufhin er Rache schwört. Die zweite Rolle erzählt, wie der *tanuki* die nicht in den Zwölferkreis aufgenommenen Waldtiere rekrutiert. Sie planen einen heimtückischen Angriff bei Nacht, doch die Zodiaktiere kommen dem Erstschlag zuvor. Die Gruppe des *tanuki* führt einen zweiten aus, überrumpelt die zwölf Tiere und geht siegreich hervor. Das entscheidende Kriegskapitel folgt auf der dritten Rolle: Es wird erbittert gekämpft, und der Zwölferkreis gewinnt erneut die Oberhand. Doch der gerissene *tanuki* verkleidet sich als Dämon und setzt zu einer letzten Attacke an. Als er aber vor dem Bellen eines Hundes zurückweicht, ist er rasch enttarnt und ergreift die Flucht. Er erkennt, wie vergeblich sein Kampf war und nimmt Abschied von seiner Familie, wird Mönch und lebt fortan als frommer Eremit in den Bergen.

Der vom *tanuki* angeführte Aufstand wird als Anspielung auf die Ōei-Rebellion von 1399–1400 und ihren erfolglosen Widerstand gegen die shogunale Vorherrschaft gedeutet. Das Thema der wiederhergestellten Ordnung lässt sich als Huldigung des pensionierten Shōgun Ashikaga Yoshimitsu (1358–1408) lesen, unter dessen Mäzenat die ursprüngliche Erzählung im 15. Jahrhundert entstand.

103 Kano-Schule Die Debatte über die Vorzüge von Sake und Reis

Edo-Zeit, Mitte bis Ende des 17. Jahrhunderts
Querrolle; Tusche, Farben und Gold auf Papier, 31,1 × 732,5 cm
Bibliothèque nationale de France, Paris

Diese Querrolle, eine Kopie aus dem 17. Jahrhundert, basiert auf einem Text des 16. Jahrhunderts, welcher die Streitigkeiten zwischen

konkurrierenden buddhistischen Schulen parodiert. Im Zentrum stehen ein Mönch, der dem Nichiren-Buddhismus folgt, ein höfischer Anhänger des Reines-Land-Buddhismus sowie ein Krieger, der dem Tendai-Buddhismus anhängt. Der Text kritisiert die beiden Glaubenstraditionen mit ihrem Anspruch auf alleinige Gültigkeit (Reines Land und Nichiren) und preist den Mittelweg der Tendai-Schule in humorvoller Weise durch Ess- und Trinkmetaphern: Der Mönch wird mit Völlerei und der Höfling mit Trunksucht assoziiert, während der Krieger durch Mässigung hervorsteicht. Da der Text schwierig zu illustrieren ist, entschied sich der Maler, ihn über Szenen aus dem Alltag darzustellen. Die vier gemalten Szenen der Querrolle zeigen Bankett- und Küchenszenen an drei verschiedenen Orten: in einem Tempel, einem höfischen Domizil, und in der Wohnstätte eines Kriegers. Neben dem Aspekt der Religion wird zudem die Zubereitung von Reis und Tee thematisiert.

104 Sumiyoshi Hirotsura (1793–1863)
**Bilder aus dem Land der zehntausend Dämonen
(Nächtlicher Umzug der hundert Dämonen)**

Edo-Zeit, Mitte des 19. Jahrhunderts
Querrolle; Tusche und Farben auf Papier, 37 × 1482 cm
Bibliothèque nationale de France, Paris

105 Miyagawa Kōzan (1842–1916)
**Vasenpaar mit Motiv des nächtlichen
Umzugs der hundert Dämonen**

Meiji-Zeit, spätes 19. bis frühes 20. Jahrhundert
Satsuma-Keramik; Ton mit emaillierter Überglasur und Vergoldungen,
36 × 13,2 (Körper) × etwa 20 (Boden) cm
Musée National des Arts Asiatiques – Musée Guimet, Paris

Die Vorstellung, dass die Natur von anthropomorphen Wesen be-
haust wird, ist seit jeher Bestandteil der japanischen Kultur. Bereits
Chroniken aus dem 8. Jahrhundert schildern sonderbare Episoden,
in denen Geister die Bevölkerung in Angst versetzen. Seit dem späten
11. Jahrhundert kursierten Geschichten von Menschen, die einem

nächtlichen Umzug von 100 Dämonen begegneten. Ebenso war die
Rede von menschengemachten Objekten, die zum Leben erwachen,
sobald sie 100 Jahre alt sind. Diese *tsukumogami* (wörtlich «Gottheiten
verwandelter Dinge») sind Haushaltsgegenstände, die, von ihren
Besitzern leichtfertig weggeworfen, eine menschliche Gestalt an-
nehmen und sich einmal jährlich im Sommer versammeln und nach
Mitternacht lärmend durch die Strassen ziehen. Die Menschen
wurden gewarnt, ihr Zuhause nicht zu verlassen und den polternden
Umzug nicht heimlich zu beobachten, denn falls sie einem der Geister
begegneten, würden sie den Tod finden oder spurlos verschwinden.
Nur wer das *Sutra der Strahlenden Buddha-Korona* bei sich trägt
oder auswendig weiss, bliebe verschont.

Die älteste erhaltene Malerei des nächtlichen Umzugs der
100 Dämonen (die Zahl 100 ist nicht wörtlich zu nehmen, sondern be-
deutet «sehr viel») ist eine Querrolle aus dem frühen 16. Jahrhundert.
Die Faszination für fantastische Kreaturen bleibt bis heute erhalten,
wie die unzähligen späteren Kopien und Adaptionen in Malerei,
Grafik, Kunsthandwerk und Film beweisen.

月よはわのりろのりこ
人行事さへ八刻
よ祇園寺にたてたて
らとやふむ百の張
研支佛とらり
ひえあつやさく

