

Ideologien zu Bild- und Textlichkeit in der integralen Bildliteratur der Edo-Zeit – ein „Meinungsbild“ im Spiegel von Vorworten

Ninette Sachiko Poetzsch (Sendai)

1. Einleitung

Der vorliegende Beitrag vereint mein Interesse für edo-zeitliche Vorworte mit dem Thema Medialität. Diese beiden eigentlich voneinander unabhängigen Themenfelder wurden in meinem Vortrag in Halle¹ vor dem Hintergrund einer „geistesgeschichtlichen“ Matrize zusammengeführt: Inspiriert von der generellen Differenzierung der Mediengeschichte in beispielsweise eine Sozial- oder Technikgeschichte der Medien fragte der Vortrag nach einer „Geistesgeschichte der Medien“. Gemeint war damit der Versuch, edo-zeitliche Meinungen, Kommentare und Bewertungen zur Bildverwendung – kurz: zu Bild-Ideologien – in der integralen Bildliteratur zu eruieren. Als „meinungsspiegelnde“ Quellen dienten dabei die Vorworte ausgewählter Werke der integralen Bildliteratur.

Die Arbeit ergreift die Gelegenheit, die ursprüngliche „kleine“ Frage nach einer „Geistesgeschichte“ der Bild- sowie hier auch der Schrift-Ideologien in eine „größere“ quellenkritische Diskussion einzubetten. Da in den in Japan betriebenen Geschichtswissenschaften insbesondere die Konsultation von Vorworten zum Aufbau und zur Stabilisierung von Argumenten ein Standardvorgehen ist, wäre zu erwarten, dass in der japanischen Akademie eine solche Quellenreflexion mindestens hinsichtlich der Verwendung von Vorworten bereits erschöpfend stattgefunden hat. Meines Wissens ist sie jedoch noch nicht geleistet worden.

Ohne eine kritische Hinterfragung der Seriosität und Authentizität der Quellen an sich erweist sich die Verwendung der in ihnen gegebenen Informationen als problematisch. Bevor es also möglich ist, sich der „kleinen“ Fragestellung nach der Kommentierung der Bild- und Schriftverwendung in edo-zeitlichen Vorworten zuzuwenden, muss zunächst eine Methode entwickelt werden, die den Seriositätsgrad der in den Vorworten geäußerten Meinungen „messbar“ macht und die im Idealfall auch die Kompetenz besitzt, einigermaßen souverän mit der Unsicherheitsvariablen des „Individualitätsgrads“, d. h. der Beziehung zwischen Individualität und sprachlicher Normativität, umzugehen.

1 14. Deutschsprachiger Japanologentag, 2009.

2. Grundlagen und Methodenentwicklung

Als Basiswissen zur Entwicklung einer Methode, mit der der Seriositätsgrad der in Vorworten gegebenen Informationen bestimmt werden kann, wird kurz auf die von Gérard Genette in seiner Monographie *Seuils* vorgestellte, verdienstvolle Unterscheidung von Haupttext und *para-* bzw. *péritexte* verwiesen, durch die es gelungen ist, zumindest teilweise mit der europäischen Tradition zu brechen, Vorworte als periphere Texte weitgehend zu ignorieren (GENETTE: 1987). Genette bezeichnet das Konvolut der zu einem Haupttext „dazugehörigen“ Texte als *paratextes*, wobei die Textsorte *paratexte* wiederum in zwei Subkategorien unterteilt wird: Mit *péritextes* werden direkt im Werk vorhandene Texte wie z.B. Titel, Inhaltsverzeichnis, Vorworte bezeichnet, mit *épitextes* sich auf das Werk beziehende Texte wie z.B. Interviews (ebd.: 10f.). Von Interesse sind im Folgenden vor allem Vorworte, also die Kategorie der *péritextes*. Genette schafft dieser Textsorte ein eigenes spezifisches Bewusstsein, indem er sich unabhängig vom Haupttext mit ihr beschäftigt, sie von ihm abgrenzt und ihr einen autonomen Platz in einem Komplettwerk anerkennt. Trotz dieser das literaturwissenschaftliche Bewusstsein erweiternden Perspektive bleiben Genettes Ausführungen, deren Anschauungsbeispiele der europäischen Literatur entnommen werden, nur eine Klassifikation von Vorwortfunktionen, die hauptsächlich verschiedene Möglichkeiten aufzeigen, wie sich Vorworte inhaltlich auf den Haupttext beziehen können.² Genette bleibt damit der Tradition verhaftet, Vorworte dem Haupttext unter- (und eben nicht gleichwertig neben-) zuordnen – bezeichnenderweise trägt die deutsche Übersetzung von *Seuils* den Titel „Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches“ (Herv.: N. P.) – und wird letztendlich dem hohen Stellenwert von Vorworten in Ostasien nur partiell gerecht.

Die Beschäftigung mit Vorworten im ostasiatischen Kontext verlangt zunächst die Verabschiedung des diskriminierenden Bewusstseins über eine „Hierarchie der Texte“. In Ostasien werden bzw. wurden Vorworte bei weitem nicht nur als „Beiwerke“, sondern auch als eigenständige literarische Texte wahrgenommen und in Japan zumindest bis Ende der Edo-Zeit auch als solche verfasst (vgl. SCHAMONI 2004). Vor allem in der zweiten Hälfte der Edo-Zeit proliferierte der *péritexte*- und vor allem Vorwortanteil von Heften und Büchern in immensum Ausmaß und wurde teilweise sogar über eine zweistellige Seitenanzahl ausgedehnt (vgl. WOLDERING 2001). Vorworte waren in zahlreichen Fällen Kleinkunstwerke *per se*, die spätestens seit dem berühmten Vorwort des *Kokinshû* 古今集 (905) eine eigene Tradition mit eigenen Vorbildern besaßen und in denen – genau wie in anderen literarischen Formen – ein Spiel mit Phantasie, Poesie, Wortwahl, Wortwitz und anderen Kapriolen getrieben werden konnte.³

² Genette definiert 15 Vorwortfunktionen (GENETTE 1987: 182–218).

³ Eine solche künstlerisch-konstruierte Vorwortkultur findet sich in der *gesaku*-Literatur der späten Edo-Zeit. Weitere Beispiele zur bewusst hintergründigen Verwendung von Vorworten

An der Seriosität der in ihnen gegebenen Informationen zu zweifeln, bedeutet daher in gewisser Weise auch die Anerkennung ihrer textuellen Autonomie und kreativ-künstlerischen Freiheit.

Dennoch gibt der von Genette aufgezeigte ambivalente Charakter von Vorworten als verbindend-korrelierende Textstücke zwischen dem Titel und dem Haupttext einen „textwissenschaftlichen“ (nicht sprachwissenschaftlichen) Ansatz an die Hand, mit dessen Hilfe ohne sprachwissenschaftlich-linguistische Analysen herausgefunden werden kann, ob die in Vorworten gegebenen Informationen (hier: Bild-Schrift-Ideologien) tatsächlich seriös gemeint sind. Auf der Basis der Definition von *péritextes* und Haupttexten als jeweils autonome Textsorten soll im Folgenden eine Methode des intertextuellen Vergleichs zur Erkundung des Seriositätsgrads entwickelt und vorgestellt werden: Wird die in den Vorworten geweckte Erwartungshaltung im Haupttext erfüllt, kann ein hoher Grad an Glaubwürdigkeit angenommen werden. Liegt dieser Fall vor, wird im Folgenden von einer „starken“ Korrelation oder Kohärenz zwischen *péritexte* und Haupttext gesprochen. Deckt sich die in den Vorworten geweckte Erwartungshaltung nicht mit dem Haupttext, kann vermutet werden, dass es sich um ein „unseriöses“, dafür aber eventuell individualistisch elaboriertes Vorwort mit starkem Eigenkolorit handelt. Liegt dieser Fall vor, wird im Folgenden von einer „schwachen“ Korrelation oder Inkohärenz zwischen *péritexte* und Haupttext gesprochen. Methodisch gesehen handelt es sich bei der Überprüfung dieser Deckungsgleichheit um eine Untersuchung der intertextuellen Kohärenz von *péritexte* und Haupttext innerhalb eines Einzelwerkes, also um eine Analyse einer werkimmanenten (d.h. innerhalb eines Einzelwerkes vorliegenden) intertextuellen Kohärenz.

Diese intertextuelle Kohärenz kann mit Hilfe zweier Strategien erzeugt werden: Zum einen durch die spezifische qualitative Wortwahl (d.h. durch den inhaltlichen Diskurs *per se*: Was wird konkret über die Bild- bzw. Schriftverwendung gesagt?); des Weiteren – auf einem subtileren Niveau – durch die spezifische quantitative Wortanzahl (d.h. durch die „prozentuale“ Quote der Erwähnung von Bild- und Textlichkeit in den Vorworten: Wie häufig kommt die Bild- bzw. Schriftverwendung zu Wort? Korrespondiert der quantitative Anteil der Aussagen im Vorwort mit dem quantitativen Anteil der Bild- bzw. Schriftverwendung im Seitenlayout des Haupttexts?). Die Analyse der *péritextes* auf den folgenden Seiten hält sich also grundsätzlich an die Methode, intertextuelle Kohärenzen und Inkohärenzen anhand qualitativer und quantitativer Strategien der Sprache und des Seitenlayouts zu ermitteln, um davon ausgehend Rückschlüsse auf die Seriosität der in den *péritextes* gegebenen Informationen über Bild- und Textlichkeit ziehen zu können.

Von großer Bedeutung ist darüber hinaus nicht nur ein werkimmanenter intertextueller Vergleich der Textbestandteile eines Einzelwerks, sondern im Sin-

in Ostasien, genauer gesagt in der chinesischen Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts, finden sich bei TRETER 2002.

ne generalisierender Aussagen auch ein Vergleich mehrerer Werke. Die Untersuchung muss daher weiterhin auf ein werkexternes Bezugsfeld ausgedehnt werden. Bei diesem handelt es sich im Folgenden um die Vorworte zweier Quelltextgruppen, mit denen zwei Subgenres der integralen Bildliteratur vertreten werden: Zum einen *ehon* 絵本 („Bilderbücher“), des Weiteren *zue* oder *zukai* 図会 (eigentlich: „Bildbände“, hier jedoch in der Bedeutung: „illustrierte Lesebücher“, s. u.). Finden sich über werkimmanente intertextuelle Kohärenzen hinaus auch gruppenimmanente Kohärenzen, d. h. Kohärenzen bezüglich qualitativer und quantitativer Strategien zwischen mehreren Werken einer Quelltextgruppe, spricht dies für eine Seriosität der gesamten Quelltextgruppe.

Auch die Frage nach der sprachlichen Normativität fordert den Vergleich mehrerer Vorworte aus unterschiedlichen Werken. Finden sich in mehreren Vorworten jeweils einer der Quelltextgruppen gleiche oder ähnliche Redewendungen oder Floskeln, liegt eine sprachliche Normativität vor, die als Zeichen für einen spezifischen „Vorwort-Sprachstil“ des jeweiligen Genres gewertet werden kann. Schwierig ist es dabei jedoch, die sich daran anschließende Frage zu beantworten, wie die Beziehung zwischen der sprachlichen Normativität und dem „Individualitätsgrad“ der in den Vorworten gegebenen Informationen bzw. geäußerten Meinungen zu interpretieren ist. An dieser Stelle können auf die Frage nach dem Individualitätsgrad nur spekulative Antworten gegeben werden. Als analytische Anhaltspunkte dienen dabei Informationen zur historischen Entwicklung der Autorenschaft von Vorworten in der Edo-Zeit.

3. *Ehon* aus der frühen Edo-Zeit: Vorworte der Bilderbücher Hishikawa Moronobus

Bei den im Folgenden betrachteten *ehon*-Vorworten handelt es sich um Vorworte aus den Bilderbüchern Hishikawa Moronobus 菱川師宣 (?–1694), die den Ruf genießen, zu den ersten repräsentativen *ehon* der frühen Edo-Zeit zu gehören (Tenna 天和, 1681–84).⁴ Alle im Folgenden verwendeten Vorworte stammen aus dem Band *Moronobu Sukenobu ehon shoshi* (MATSUDAIRA 1988), der eine chronologisch und systematisch geordnete Auflistung peritextueller Informationen (Titel, Impressum, Vorwort etc.) über 38 Moronobu-Bilderbücher enthält.⁵ Fünf der 38 bei Matsudaira ausführlich behandelten *ehon* scheinen keine Vorworte zu besitzen (Nr. 2, 4, 15, 16, 33). Alle übrigen 33 *ehon* enthalten jedoch Vorworte, wichtiger noch: In allen diesen 33 Vorworten finden sich mehr oder weniger explizite Kommentare zur Bild- und Schriftverwendung im Haupttext.

4 Meireki (1655–58) und Manji (1658–61) gelten als die Regierungsdevisen, in denen die Druck- und Pressekultur in der Stadt Edo aufgeblüht ist.

5 Im Sinne eines leichteren Zitiermodus wird Matsudairas Textnummerierung (Nr. 1–38) übernommen, so dass die im Folgenden aufgeführten Vorworte mit „Nr. 1“, „Nr. 2“ usw. bezeichnet werden. Ein Schlüssel für die Titelnamen, die sich hinter diesen Nummern verbergen, findet sich im Anhang.

Wie gestaltet sich der inhaltliche Diskurs über die Schrift- und Bildteile des Haupttextes? Auf den ersten Blick zeigt sich, dass der Diskurs über Schrift quantitativ weitaus weniger Beachtung findet als der Diskurs über Bilder, nämlich nur in kurzen Textpassagen. Kommentare zur Schrift werden meist nur in kurzen Nebensätzen erwähnt: Dort werden sie als „Erläuterungen“ (*kashiragaki* 頭書, *kotowarigaki* 断書 oder *shusho* 首書) bezeichnet, die den Bildern „hinzugefügt“ werden (*kuwaeru* 加へる, *kakikuwaeru* 書加へる) (Nr. 10, 12, 13, 18, 20, 22, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 35). Sowohl die quantitative als auch die qualitativ-semantiche Ebene der Wortwahl, die mit den Begriffen „hinzugefügte Erläuterungen“ eine Zweitrangigkeit der Schrift gegenüber den Bildern impliziert, spricht von einer Vernachlässigung der Textlichkeit im Vergleich zur Bildlichkeit.

Der Bilddiskurs gestaltet sich dagegen vielseitig. Er erstreckt sich 1. von einer Vorstellung des Malers Moronobu und seiner Kunst über 2. Aussagen über die Funktionen der Bilder innerhalb der *ehon* bis 3. hin zu kurzen philosophischen Gedankenspielerien über die medialen Bedeutungen und Potenziale von Bildern im Allgemeinen.

Vor allem in Vorworten der frühen *ehon* werden immer wieder der Karriereweg des Malers Moronobu und seine im Laufe des Lebens erworbenen Fähigkeiten lobend geschildert:

爰に房州海辺菱川氏といふ絵師船のたより／をもとめてむさしの古城下にちつきよして自然と／絵をすきて青柿のへたより心をよせ和国絵の風俗／三家の手跡を筆の海にうつしてこれにもとづいて自／工夫して後この道一流をじゆくしてうき世絵師の名をと／れり [...] 絵は人のもてあそひものにしてまなひとる事かたしさと／あれかし各絵にもとづく人のためにもとてとりあつめて／一つにしやまとむしやのゑづくしと下題して置もの也 [...] ⁶ (Nr. 9)

Hier (beginnt die Geschichte vom) ⁷ Malermeister namens Hishikawa: Er kam von der Küste Bôshûs [heute Chiba, N.P.] auf einem Boot (nach Edo) und führte in der Burgunterstadt von Musashi [heute Saitama/Tôkyô, N.P.] ein zurückgezogenes Leben. Er mochte von Natur aus die Malerei, interessierte sich seit seiner dilettantischen Jugend für sie, ⁸ und beim (unermüdlichen) Abmalen des Stils der japanischen Bildmalerei sowie der Kalligraphie der drei Maltraditionen ⁹ tränkte er den Pinsel in ein Meer von Tinte. Von dieser Grundlage aus arbeitete er eigenständig weiter,

6 In allen in diesem Beitrag angeführten japanischsprachigen Zitaten werden die in den Quellen teilweise vorhandenen *furigana* nicht zitiert.

7 Häufig werden japanische Vorworte mit dem Ausdruck *koko* ここ („hier“) eingeleitet. Als eine adäquate Übersetzung erscheint mir die Floskel „Hier beginnt (die Geschichte von)“, die ihrerseits die standardisierte deutsche Übersetzung des lateinischen *incipit* ist, mit dem Werke des europäischen Mittelalters eingeleitet wurden.

8 Der Satzteil *aogaki no heta yori kokoro wo yose* 青柿のへたより心をよせ ist paronomastisch und könnte auch mit „sein (künstlerisches) Interesse galt (selbst solch unscheinbaren Dingen wie) dem Kelch der unreifen Kaki-Frucht“ übersetzt werden.

9 Um welche Traditionen es sich konkret handelt, ist unklar. In Frage kommen die Tosa- 土佐, Kanô- 狩野, Sesshû- 雪舟 und Hasegawa- 長谷川 Schulen.

brachte später seinen Stil (*michi* 道) als eine (selbstständige) Traditionslinie zur Reife und nahm den Titel Ukiyoe-Meister an [...] Bilder sind ein Spielzeug der Menschen, aber sie (malen) zu lernen, ist ein schwieriges Ding! (Deswegen) sind sie (hier nicht nur für diejenigen, die sich an ihnen erfreuen, sondern) auch für diejenigen, die auf der Grundlage der einzelnen Bilder (das Malen üben), gesammelt, zu einem (Werk) zusammengebunden und mit dem (Unter-)Titel „Bildsammlung japanischer Krieger“ benannt worden [...].¹⁰

Ähnliche Lebenswegs- und Verdienstbeschreibungen, in denen die Entwicklung von Moronobus Malfähigkeiten hervorgehoben wird, finden sich außerdem in Nr. 7, 8, 10, 11, 13, 29, 35 unter der Verwendung derselben Ausdrücke, Motive und sogar ganzer Textpassagen. Die Virtuosität des Malermeisters (und damit auch der Bilder) wird im oben zitierten Vorwort nicht nur dadurch signalisiert, dass Moronobu den Weg eines typischen japanischen Erziehungsideals – dem der künstlerischen Selbstfindung durch unermüdliches Kopieren prävalenter Traditionen – erfolgreich beschritten hat, sondern im unteren Teil des Vorworts auch dadurch, dass seine künstlerisch herausragenden Bilder nun ebenfalls dem „Kanon“ der Lernvorlagen als zugehörig postuliert werden.¹¹

Noch häufiger als die Funktion der *ehon* als Lernvorlagen für angehende Maler kommt in den Moronobu-Vorworten die Funktion der Bilder als Gegenstand von Freude und Vergnügung zur Sprache. Bilder werden, wie auch schon das eben genannte Zitat zeigt, als „Spielzeuge“ angesehen (*hito no moteasobi mono* 人のもてあそびもの, Nr. 9), sie erfreuen die Herzen der Menschen (*hito no kokoro wo yorokobashimu* 人の心をよろこばしむ, Nr. 27), dienen zum vergnüglichen oder erfreulichen Zeitvertreib und zur Belustigung (*moteasobi ni* もてあそびに, *nagusami ni* なくさみに, *zakyō ni* 座興に, Nr. 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 17, 19, 22, 25, 26, 27, 32, 35, 36). Unabhängig davon, ob sich die ganze Welt (*yo no nagusami ni* 世のなぐさみに, Nr. 10) oder nur (Klein-)kinder (*eiji no on-moteasobi ni* 嬰兒の御もてあそびに, Nr. 5; *yōjin no on-nagusami ni* 幼人の御なくさみに, Nr. 12) an ihnen delectieren sollen, tauchen diese Begriffe für Vergnügung und Amüsement – unter Verwendung variierender Schreibweisen – mit einer solchen Regelmäßigkeit auf, dass sich in den Moronobu-*ehon* eindeutig die Vergnügung als Hauptfunktion der Bilder ausmachen lässt. Der Diskurs über Bildlichkeit wird demnach insgesamt mit einer unmittelbaren positiven Alltagserfahrung der Rezipienten gekoppelt.

Darüber hinaus wird in mehr oder weniger kunstphilosophischen Passagen das Potenzial der Bilder benannt, räumlich und zeitlich ferne Welten im geistigen Auge entstehen zu lassen sowie das Leben auf realistische Weise einzufangen. Mehrmals wird mit dem wohl ursprünglich aus dem *Tsurezuregusa* 徒然草 (um 1330) stammenden Ausdruck „Freunde einer unsichtbaren Welt/Zeit“ (*minu yo no tomo* 見ぬ世の友, Nr. 14, 18, 25, 34, 35) auf das Lese- bzw. Anschau-

10 Alle Übersetzungen sowie darin enthaltene Hervorhebungen sind von mir.

11 Diese Funktion von *ehon* als Vorlagenbücher mit vorbildlichen Musterbildern zum Erlernen der Malerei scheint schon in China definiert gewesen zu sein und ist von dort aus auch nach Japan übernommen worden (NAKADA 1950:9f.).

ungerlebens angespielt, dass die in den Büchern beschriebenen, nur fiktiv existierenden Menschen oder historischen Persönlichkeiten beim Rezipieren der Texte und Bilder zu Leben erwachen und sogar zu Freunden werden können.¹²

[...]唐の大和の／なにのかの終に見ぬ世の友までも絵に顕し／ぬ[...]菱川之画工世に／あらんほとのことを見聞して君臣師弟夫婦親子／善と悪との家業のそれ／\姿を海にひたせるの／筆にまかせぬうへにことわり書を加へて[...]誠に生うつしならんそ (Nr. 18)

[...] Auf den Bildern [der Hishikawa-Schule] sind chinesische, japanische, diese und jene und schließlich sogar auch Freunde aus vergangenen Zeiten erschienen [...] Die Maler (in der Tradition) Hishikawas haben alle möglichen Dinge in Erfahrung gebracht, Herrscher und Untertanen, Lehrer und Schüler, Männer und Frauen, Eltern und Kinder, Glück und Unglück und alle Berufsstände in ihrer jeweiligen Gestalt dem in ein (Tinten-)Meer getränkten Pinsel überlassen, über (die so entstandenen Bilder) erklärende Bemerkungen hinzugefügt [...] (und die Dinge) wirklich in aller Lebendigkeit abgemalt!

Ein besonderes Leistungspotenzial von Bildlichkeit wird hier im Zugang zum „echten Leben“ gesehen, so wie es heute – natürlich mit einem noch höheren „Realitätsanspruch“ – bei der Fotografie oder dem Film der Fall ist. Während die Erwähnung dieses Bildpotenzials, die „Realität einzufangen“, im eben zitierten Vorwort vor allem dazu dient, die Besonderheit der Moronobu-Schule zu betonen, wird in anderen Vorworten darauf angespielt, um die Stärken und Vorteile von Bildlichkeit auf einer generelleren Ebene zu betonen. Die rhetorische Strategie ist dabei der Vergleich. So wird die Malerei in einem Vorwort mit anderen Medien (Puppen, Statuen, Nr. 19), in einem weiteren mit anderen Zeitvertreibern (Musik, Go-Spiel, Nr. 17) in Beziehung gesetzt, um ihre Leistungsfähigkeit gegenüber denen der anderen Vergleichsgrößen positiv hervorzuheben:

[...]人の形ち／を木にきざみしを人形といひほとけはもくさう／といふ今爰に紙にあらはすを絵といひ絵像と／いふこれを見ておのかしよさ／\のふう見へしと／なり[...] (Nr. 19)

[...] Eine aus Holz geschnitzte Menschengestalt nennt man (Holz-)Puppe; einen (aus Holz geschnitzten) Buddha nennt man Holzstatue. Was hier auf dem Papier erscheint, nennt man Bilder (*e* 絵) oder Bildnisse (*ezô* 絵像). Jeder, der sie sich anschaut, sieht sie so, als würden sie sich hin- und herbewegen [...].

12 Der Originalabschnitt 13 des *Tsurezuregusa* (「ひとり灯のもとに文をひろげて、見ぬ世の人を友とするぞ、こよなうなぐむわぎなる [...]」, NKBT 30:100) lautet in der Übersetzung Bells: „Allein bei seiner Lampe sitzen und Bücher vor sich aufgeschlagen haben und so Menschen zu Freunden haben, die nicht mehr auf dieser Welt weilen – es kann nichts Tröstlicheres geben“ (BENL 1940:9). Die Übersetzung von *nagusamu* mit „tröstlich“ ist allerdings nur eine Option, wie die alternativen Übersetzungen „pleasant“ (KEENE 1967:12) oder „refreshing“ (PORTER 1983:18) zeigen. Auch die Formen von *nagusamu* in den Moronobu-Vorworten sollten eher im Sinne der letzten beiden Interpretationen verstanden werden. Grundsätzlich scheint der Ausdruck *minu yo no tomo* im 17. Jahrhundert häufig verwendet worden zu sein. So findet er sich auch bei Saikaku und als Titel eines weiteren, seinerzeit populären Bilderbuchs (YOSHIDA 1978).

Oder auch:

琴碁。書。画。の四つの品は皇帝之もてあそび／給ふものにして其中にも絵は万道の徳也と古人も云へり[...] (Nr. 17)

Koto-Musik, Go-Spiel, Kalligraphie und Malerei. Diese vier Künste (*shina* 品) hatten die Kaiser zum spielerischen Zeitvertreib. Von diesen vier war die Malerei das Herz aller Künste, so sagten es auch die Alten [...].

Das zuletzt zitierte Vorwort beruft sich auf klassische chinesische Maltheorien¹³ und weicht aufgrund seiner Gelehrsamkeit, die das Thema der Bildlichkeit in einen größeren intellektuellen Horizont stellt, auffällig von den anderen in MATSUDAIRA vorhandenen Vorworten ab. Ein weiteres, von der Norm abweichendes Vorwort bedient sich einer poetischen Motivik:

形チを画けは不香の花忽チ香色を／いろどれは無影の月速照ル樹を丹／青すれは鳥来りて鳴キ雲をなせは／龍下りて吟ス雪をかけは寒く水／を書は涼し是絵は心と目の媒也と／いふもの歟 (Nr. 38, 3. Teil)

Malt man ihre Formen, fangen duftlose Blumen im Nu an zu duften; gibt man ihm Farbe, fängt der lichtlose Mond flugs an zu leuchten. Malt man Bäume (in rot und grün), kommen die Vögel und zwitschern; malt man Wolken, steigen die Drachen (vom Himmel) herab¹⁴ und stimmen (feierliche Gesänge) an. Malt man Schnee, wird es kalt; malt man Wasser, wird es kühl. Ach, diese Bilder sind Vermittler zwischen Herzen und Augen!

Diese Verse reflektieren in aller Deutlichkeit die Selbstgenügsamkeit der Bilder bei der Evokation der medial vermittelten Welt und damit gleichzeitig ihre Autonomie im Vergleich zur Schrift in den *ehon*.

Zusammenfassend zeigt sich, dass zu den immer wieder aufgegriffenen Standardthemen der Moronobu-Vorworte die Person des Malers, die von ihm oder seiner Schule entworfenen Bilder sowie auch generell die realitätsevozierenden Potenziale von Bildlichkeit im Allgemeinen gehören. Der inhaltliche Vorworddiskurs verdichtet sich zu einer bilddominanten Auffassung der „dualen Medialität“ von Bild- und Textlichkeit: Der Bildlichkeit werden hohe Potenziale hinsichtlich der Realisation oder Resonanz der vermittelten Informationen bei den Rezipienten zugesprochen – zum einen aufgrund der erwarteten positiven psychischen Reaktion (dem Auslösen von Vergnügen), zum anderen aufgrund der den Bildern inhärenten Lebendigkeit –, während die Textlichkeit daneben nahezu völlig „verblasst“. Diese mittels qualitativer Strategien erzeugte bilddominante Haltung deckt sich in allen von der Verfasserin eingesehenen Werken¹⁵ mit der mittels quantitativer Strategien erzeugten Haltung zu Bild-

13 Und zwar auf das Traktat *Guhuapinlu/Kogahinroku* 古画品録 des am Ende des 5. Jahrhunderts aktiv gewesen chinesischen Bildkritikers Xie He/Shakaku 謝赫, in dessen Vorwort sechs berühmt gewordene Bildgesetze (*roppô* 六法) idealisiert werden, zu denen auch die „Lebendigkeit“ von Bildern (*kiinseidô* 氣韻生動) gehört, sowie auf das *Huashanshuifu/Gasansuifu* 画山水賦 des chinesischen Malers Jing Hao/Keikô 荆浩, der Ende der Tang-Zeit lebte. Letzteres ist auf <http://zh.wikisource.org/wiki/畫山水賦> einsehbar (letzter Zugriff: Feb. 2010).

14 Drachen werden mit Klimaphänomenen wie Wolken, Sturm, Regen assoziiert.

15 Eine Auswahl an Nachdrucken findet sich z.B. in TENRI TOSHOKAN ZENPON SÔSHO WASHO NO BU HENSHÛ IINKAI 1983 und TÔYÔ BUNKO NIHON KOTEN BUNGAUKAI 1974.

und Schriftbewertung sowohl in den Vorworten als auch in den Haupttexten: In den Vorworten spiegelt sich die Bilddominanz quantitativ dadurch, dass, wie oben ausführlich dargelegt, die Passagen über Schrift und Textlichkeit nur sehr kurz, diejenigen über Bilder und Bildlichkeit dagegen länger ausgeführt werden. In den Haupttexten ist die Gewichtung der Bilddominanz eindeutig am Seitenlayout erkennbar: Zumindest alle gesichteten Werke und *ehon*-Nachdrucke folgen einem homogenen, wahrscheinlich für die Mehrheit aller Moronobu-*ehon* typischen bilddominanten Muster der Seitenaufteilung. In der Regel werden die unteren 75–80% einer Seite vom Bild, die oberen 20–25% vom Text eingenommen. In den überprüfbaren Fällen liegt damit eine Deckungsgleichheit, d.h. eine starke werkimmanente intertextuelle Kohärenz der mit qualitativen und quantitativen Strategien erzeugten Bild-Text-Ideologien vor.

Weiterhin kann hinzugefügt werden, dass sich diese Kohärenz offensichtlich nicht nur auf Vorworte und Haupttexte beschränkt, sondern sich auch auf die Titel erstreckt. Mit dem häufig verwendeten Titelbestandteil *e-zukushi* 絵づくし¹⁶ (Nr. 7, 8, 11, 13, 14, 17, 23, 25, 26, 29, 31, 34, 37) wird signalisiert, dass es sich bei vielen Werken um eine „Bildsammlung“ handelt, wodurch die Erwartungshaltung schon mit dem Deckblatt (*hyōshi* 表紙) in Richtung Bilddominanz gelenkt wird. Die intertextuelle Kohärenz zieht sich demnach in vielen Fällen wie ein roter Faden durch Titel, Vorworte und Haupttexte. Da die eben beschriebenen Elemente der Bilddominanz nicht nur für vereinzelte, sondern für den Großteil der Werke gelten, liegt gleichzeitig eine starke gruppenimmanente Kohärenz vor. Alle diese Indizien für werk- und gruppenimmanente Kohärenzen sprechen für einen hohen Seriositätsgrad innerhalb der ersten Quelltextgruppe.

Die Diskussion der Vorworte hat darüber hinaus gezeigt, dass sich in vielen unterschiedlichen *ehon* Titelbestandteile, Vorwortausdrücke und -textpassagen wiederholen. Vor allem in der wortwörtlichen Wiederholung ganzer Textpassagen spiegelt sich eine hohe sprachliche Normativität wider. Den historischen Entstehungshintergrund der *ehon* berücksichtigend, sind mehrere Gründe für diese Normativität vorstellbar: Die Moronobu-*ehon* gehören zu den ersten, die (Stadt-)Gesellschaft penetrierenden Produkten einer aufblühenden edo-zeitlichen Druckkultur in einer prosperierenden „Marktwirtschaft“,¹⁷ in der eine junge Malerschule wie diejenige Moronobus sich erst etablieren musste, um auf dem Markt und in der Gesellschaft Fuß zu fassen und ein ökonomisches Überleben zu sichern. Als Ursache für die sprachliche Normativität könnte demnach das Bestreben nach der Herstellung von Wiedererkennungsmerkmalen oder einer *corporate identity* genannt werden, d.h. einem einheitlichen Schulstil, der sich nicht nur auf einen optisch homogenen Stil der Bilder und der Bild-Text-Seitenaufteilung beschränkte, sondern sich auch auf einen sprachlich homogenen (Vorwort-)Sprachstil erstreckte. Bis heute bieten diese Homogenität und

¹⁶ Die japanische Schreibweise variiert.

¹⁷ Zur Kommerzialisierung der japanischen Literatur in der Edo-Zeit vgl. MAY 1983.

Wiedererkennungsmerkmale Anhaltspunkte für eine schnelle Identifizierung der Moronobu-*ehon*. Mit dieser Erklärung werden außerdem die oben zitierten „Lobeshymnen“ auf den Schulgründer plausibel, die sich im Hinblick auf die ökonomischen Ambitionen der Schule nun eventuell als Werbestrategien erklären lassen. Eine mögliche zweite Ursache für die hohe sprachliche Normativität kann in der historischen Entwicklung des Handwerks liegen. In der Entstehungszeit der Moronobu-*ehon*, als die handwerklichen Berufsgruppen noch nicht allzu stark differenziert waren, erfolgte vermutlich auch der Prozess der Buchproduktion noch nicht in besonderem Maße arbeitsteilig. Sprachliche Normativität kann hierbei daraus resultieren, dass die Malerschule Moronobus kollektiv für alle Produktionsprozesse der *ehon* verantwortlich war – nicht nur für das Entwerfen, Malen und Drucken der Bilder, sondern auch für das Verfassen der Haupttexte und Vorworte. Vorstellbar ist, dass das Verfassen der Vorworte innerhalb der Schule einer einzigen Person in ihrer spezialisierten Zuständigkeit als „Vorwortschreiber“ überlassen wurde, oder, falls diese Spekulation zu weit gehen sollte, dass die Vorwortverfasser dazu angehalten wurden, sich nach einem einheitlichen Stil zu richten. Bei der Mehrzahl der Moronobu-Vorworte liegt es daher nahe, dass die in ihnen zum Ausdruck gebrachte Bild-Text-Ideologie vielmehr die Kollektivmeinung einer Schule statt die Haltung eines Individuums widerspiegelt.

Die wenigen eklatant von der Norm abweichenden Vorworte (Nr. 17, 19, 38) sind – erkennbar an der chronologischen Nummerierung – in einer späteren Phase entstanden, so dass angenommen werden kann, dass die Moronobu-Schule in dieser Zeit schon so etabliert gewesen war, dass sie auch Innovationen wagen konnte oder dass sich am Ende des 17. Jahrhunderts, eventuell aufgrund fortgeschrittener Berufsgruppendifferenzierungen, allmählich der Brauch entwickelte, einen fremden, schulexternen Vorwortverfasser zu beauftragen.

4. Beispiele aus der mittleren bis späten Edo-Zeit (1716–1860)

Die Vorworte der zweiten Quelltextgruppe stammen – sofern den in ihnen angegebenen Datierungen Glauben geschenkt wird – aus der mittleren bis späten Edo-Zeit (Kyôhō 享保 bis Ansei 安政, 1716–1860), genauer gesagt aus dem Zeitraum zwischen 1719 und 1858,¹⁸ und sind aus der in den Jahren 1920–23 zusammengestellten, zwölfbändigen Sammlung *Nihon rekishi zue* 日本歴史図会 (künftig: NRZ) entnommen, die insgesamt 24 populäre Werke zur Geschichte Japans enthält. In der Online-Version des *Nihon kokugo daijiten* 日本国語大辞典 (künftig: *Nikkokudai*) werden *zue* als Bildsammlungen definiert. Gerade bei dem Terminus *zue* zeigt sich jedoch die Definitionswillkür, die eine übersichtliche Kategorisierung der integralen Bildliteratur beeinträchtigt (vgl. auch KÖHN 2001). Statt der im *Nikkokudai* formulierten Definition sollten bei den in der

18 Ein einziges Werk der im Folgenden zitierten Sammlung ist auf die frühe Edo-Zeit datiert (*Hôjô Tokiyori ki zue* 北条時頼記図会, Genroku 4/1691); sieben Werke sind anhand der in den *péritextes* gegebenen Informationen nicht datierbar.

NRZ versammelten Werken vielmehr die Beobachtungen Yokoyamas berücksichtigt werden, der auf die Beziehung zwischen *zue*-Büchern und illustrierten „Lesebüchern“ (*yomihon* 読本) hinweist. So habe ein im Titel vorhandener Hinweis auf Bildlichkeit sowie ein charakteristisches optisches Design als *zue*-Buch die Absatzsteigerung der ansonsten vom Textumfang her sehr voluminösen *yomihon* gefördert (YOKOYAMA 1970:45). Auch bei den hier vorliegenden NRZ-Werken handelt es sich vielmehr um *yomihon* statt um rein visuell zu rezipierende Bildsammlungen, was am sehr hohen Textanteil des Haupttextes, in den in der Regel erst nach sechs bis acht Seiten reinen Schriftdrucks (Typendruck) eine Doppelseite mit einem Bild eingelassen ist, erkennbar ist. Im Übrigen kann dieses Phänomen, dass „nicht drinnen ist, was drauf steht“, mit der hier entwickelten Terminologie als Bruch oder gar Abwesenheit einer intertextuellen werkimmanenten Kohärenz bezeichnet werden.

Die Zunahme des Haupttextvolumens im *yomihon*-Stil geht außerdem mit einer Zunahme des Peritextvolumens einher, wie es für Druckprodukte der zweiten Hälfte der Edo-Zeit symptomatisch ist (vgl. SCHAMONI 1994:15). Während die Vorworte in den Moronobu-*ehon* in der Regel auf der ersten Seite platziert waren und vom Umfang her meist nur eine Seite in Anspruch nahmen, beinhaltet das peritextuelle Konvolut der NRZ-Werke neben „motto-artigen Sequenzen“, „Bildern der auftretenden Figuren“ usw. (ebd.) in neun der 24 Werke sogar zwei oder drei sich über mehrere Seiten erstreckende Vorworte bzw. vorwortähnliche Textsequenzen. Diese spezifische heterogene Zusammensetzung des peritextuellen Konvoluts eines jeden Werks erschwert es, werk- und gruppenimmanente Kohärenzen oder Inkohärenzen zu identifizieren. Um eine exakte werkimmanente Analyse durchführen zu können, müssten alle Texte und Bestandteile des peritextuellen Konvoluts sowie der Haupttext wenigstens grob inhaltlich erfasst und die intertextuellen Korrelationen erarbeitet werden. (Zur Erinnerung: Bei den Moronobu-*ehon* genügte pro Werk das Lesen eines einzigen, nur kurzen Vorworts sowie ein flüchtiger Blick auf die Seitengestaltung). Eine überzeugende gruppenimmanente Analyse wäre nur möglich, wenn Aufbau und Inhalte aller peritextuellen Kombinationen in ihrer Vielfalt umfassend erschlossen würden. Da ein solch umfassendes Vorgehen hier jedoch den gegebenen Rahmen sprengen würde, beschränken sich die folgenden Beobachtungen nur auf einige ausgewählte, inhaltlich interessante Vorworte. Es darf daher bei allen im Folgenden angeführten Zitaten nicht vergessen werden, dass diese sehr selektiv ausgewählt und nur bedingt repräsentativ für die Textgruppe *zue* (alias illustrierte *yomihon*) sind.

Insgesamt zeigt sich in diesen Vorworten die Tendenz, die duale Medialität von kombinierter Bild- und Textlichkeit nur marginal und in einem weitaus reduzierteren Umfang zu thematisieren als in den Moronobu-Vorworten. Die Proliferation der Vorworttextvolumina in den NRZ-Werken ist primär durch eine Erweiterung durch Inhaltsangaben, nun Hauptbestandteil vieler Vorworte, verursacht, nicht durch eine Expansion des Bild-Text-Diskurses. Wenn dieser erfolgt, dann meist unter Einnahme einer funktionalistisch-didaktischen Per-

spektive. Generelle medienphilosophische Reflexionen, wie sie in einigen Moronobu-Vorworten aufgezeigt worden sind, finden sich in der NRZ-Gruppe nur sehr selten. Im folgenden Vorwort ist beides vorhanden: An Anfang und Ende finden sich, ähnlich wie bei Moronobu, mediengeschichtliche Reflexionen, der Mittelteil aber weist typische inhaltliche Elemente der NRZ-Vorworte auf:

世の様の移り変わるはあやしき者にて、昔琵琶法師といふものありて、それに語らせむために此物語は作りものせし由なり。されば稚き女童といへども、その歌ふを聞きては世の様物の衰れをよくきゝわき、つれづれの慰みともなしゝとかや。さるを今の世となりては、古の俚言も雅言の如くなりもてゆきて、稚き方には見るにおぼしく、聞くにはえ難く、おのづから手にも触れざるものとなり果てにたるを、此度高井某が思ひ起して、今様には堪能なる絵匠の北馬と云へるに、心たましひも入りたらむ如く畫きなさせ、誰にもよくその事のころを知り得て、世の人の盛衰物のあはれを、目のあたり見るが如く、目を慰むる絵雙紙と綴り改めしは、めでたしと云うべし。あはれ此物語よ、古は法師が語るを聞きて耳を慰め、今は絵匠が畫けるを見て目をなぐさむ。その慰むかたは世につれ時を追ひて変りにたれど、いにしへ今にけぢめなきものは、只人の心なりけりと、筆とるついでに、ふとをかしう思ひよれる余り、やがてすゞろに記しつけぬ。(Heike monogatari zue 平家物語図会, NRZ Bd.4)

Was den Wandel der Welt betrifft, (so wird er bestimmt durch) herausragende Persönlichkeiten. Deswegen gab es professionelle Barden, die sich Biwahôshi nannten und die man davon erzählen ließ. Dafür wurde diese Erzählung angefertigt. Selbst junge Frauen und Kinder¹⁹ konnten, wenn sie die Lieder der Biwahôshi hörten, den Wandel der Welt und das Ergreifende (an ihm) gut heraushören und machten dies auch zur Vergnügung in Mußestunden!

In der heutigen Zeit jedoch gleicht die Umgangssprache von früher immer mehr einer veredelten Sprache: Die jungen Leute tapen im Dunklen, wenn sie sie sehen, haben Verständnisschwierigkeiten, wenn sie sie hören, und es ist so weit gekommen, dass sie sie von sich aus nicht mehr anrühren. Darüber hat sich nun ein gewisser Herr Takai Gedanken gemacht (und sich überlegt, dass es) der heutigen Zeit (angemessen ist), den begabten Maler namens Hokuba, der malt, als ob er mit ganzer Seele dabei ist, (um Illustrationen zu bitten, so dass) jeder das Wesen der Geschichte begreift, so als ob das Ergreifende an den Erzählungen über das Gedeihen und Vergehen der Menschen direkt vor den Augen erscheint. Dass (die alten Erzählungen nun) aufs Neue als Bilderbuch, das die Augen erfreut, gebunden worden sind, muss man als großartig bezeichnen.

Ach, diese Erzählungen! – Früher ließ man sich die Ohren an dem erfreuen, was der Barde erzählte, heute lässt man sich die Augen an dem erfreuen, was der Maler gemalt hat. Die Art der (Vermittlung des) Vergnügens ändert sich mit dem Wandel der Welt und der Zeit, unverändert ist aber, früher und heute, die Seele der Menschen – da mir dieser seltsame Gedanke durch den Kopf huschte, als ich den Pinsel zur Hand nahm, habe ich (diese Zeilen) alsbald aufs Geratewohl aufgeschrieben.

19 Weitere Übersetzungsmöglichkeiten sind hier: „dumme Frauen und Kinder“ oder „junge“ bzw. „dumme Mädchen“.

Dass ein solches Vorwort mit philosophischer Nachdenklichkeit eine Seltenheit unter den NRZ-Vorworten darstellt, sollte nicht überraschen, da in seiner Entstehungszeit – es ist mit dem Jahr 1826 unterzeichnet – die Illustration von Büchern bei weitem kein Novum mehr für den Großteil der Bevölkerung war und der mediale Zugang zur Realität mittels gemalter Bilder wohl zum Alltag gehörte. Vor diesem historischen Hintergrund könnte das Vorwort regelrecht als Anachronismus charakterisiert und damit auch die Seriosität seiner Aussagen in Frage gestellt werden. Da es jedoch in anderen inhaltlichen Aspekten Ähnlichkeiten mit anderen Vorworten der NRZ-Gruppe aufweist, sollte nicht allzu vor-eilig geurteilt werden.

Die bedeutendste Ähnlichkeit mit den anderen Vorworten liegt im didaktischen Anspruch, der ein gemeinsamer Grundton vieler NRZ-Vorworte ist und an den sich funktionalistische Vorstellungen zur Bild- und Textlichkeit knüpfen. Wie auch im eben zitierten Vorwort werden Bilder (in anderen Vorworten auch die Schrift) als Hilfsmittel angesehen, die Inhalte des Haupttextes auf eine vereinfachte Weise zielgruppengerecht zu vermitteln. Dazu zwei Vorworte als Beispiele:

[...]是等の事は本朝の歴史に載せて昭々たれども、童男稚女には読易からず、因て野亭子新にもものして、国字書になし出像を加へ、[...] (*Fusô kôtôki zue kôhen* 扶桑皇統記図会后編, NRZ Bd.2)

[...] Obwohl diese historischen Ereignisse (*koto* 事) in den [offiziellen] Historiographien dieses Landes klar ausgeführt werden, sind sie für kleine Jungen und Mädchen nicht leicht lesbar. Deswegen hat Herr Yatei eine neue (Geschichte zusammengestellt), sie in landesüblichen Zeichen (verfasst) und Bilder hinzugefügt [...]

古今の序に、天地を動し、目に見えぬ鬼神をもあはれと思はせ、男女の中をも和らげ、たけき武士の心をも慰むるは、歌の徳なりと書ける事、さらにいふもことふりて、くだしく侍れど、臆気ならぬ敷島のいさをしを、あげまきうなゐりに聞得てしがなと思ひて、[...] 藻塩草の書集め、月岡錦堂の絵に写して、蘭奢待と名香の演義に採り、事は国史の正伝を失はず。冀は総角の童子等、此書を以て階梯となし、広く古を尋て馬牛襟裾の訾を免れよといふ。(*Ehon ranjatai* 絵本蘭奢待, NRZ Bd.3)

Im Vorwort des *Kokinshû* steht geschrieben: „Das Verdienst von Gedichten ist, dass sie die Götter von Himmel und Erde in Bewegung setzen, dass sie Mitgefühl wecken sogar für die mit bloßen Augen unsichtbaren Dämonen, sogar die Beziehungen zwischen Männern und Frauen besänftigen und sogar die stürmische Seele der Krieger beruhigen“ – diesem noch etwas hinzuzufügen, wäre abgedroschen und langatmig.

Trotzdem möchte ich, dass die Kinder von den Verdiensten der großartigen japanischen Dichtkunst hören [...] (Diese Gedichte wurden) schriftlich zusammengetragen, (vom Maler) Tsukioka Kindô in Bilder übertragen und in die den Namen eines berühmten Duftholzes, „Ranjatai“,²⁰ tragende

20 Bei „Ranjatai“ handelt es sich um den Namen eines geschichtsträchtigen Stücks Aloebaum, das in der Nara-Zeit mit einer Länge von über 150cm und einem Gewicht von etwa elf Kilo als Duftholz aus China importiert wurde. Es ranken sich verschiedene Legenden um dieses Holz. Heute befindet es sich im Besitz des Shôsôin 正倉院.

populäre Geschichtsdarstellung übernommen. (Trotzdem) verliert (diese nun mit Bildern versehene populäre Geschichtsdarstellung) nicht (den Charakter) einer offiziellen Landesgeschichte. Wir hoffen, dass die Kinder diese Schrift zu einem Leitfaden machen, sie die Historie in breitem Rahmen erforschen und (dadurch) von dem Vorwurf, unkultiviert zu sein, verschont bleiben werden.

Der Vorteil der spezifischen Bild- und Schriftverwendung wird demnach in der Regel in der Vereinfachung des Textverständnisses sowie der Ausbildung und Erziehung von Kindern gesehen. Im Gegensatz zu der Bildauffassung in den Moronobu-*ehon* werden Bilder nicht mehr als selbstgenügsame Elemente im Haupttext behandelt, sondern dem Haupttext bzw. seinem Inhalt, zu dessen besserem Verständnis sie dienen, untergeordnet. Das verwendete Zeichensystem trägt zur Vereinfachung des Textverständnisses bei, weil es sich um „landesübliche“ Schrift (*kokujigaki* 国字書, *kokuji* 国字, *kunitsumoji* 国つ文字) handelt. Gemeint ist der typische japanische Mischstil aus chinesischen Zeichen und japanischen kana (*kanji-kana-majiribun* 漢字仮名交じり文), dessen Verwendung vermutlich deswegen so betont wird, weil mit ihm die historiographischen Inhalte, die bis dato überwiegend in offiziellen historiographischen Texten traditionell im chinesischen *kanbun* 漢文-Stil vermittelt wurden, mit den populären *zue* nun auch für die „Durchschnittsrezipienten“²¹ unmittelbar verständlich gemacht wurden. Wenn Bild und Schrift zusammen Erwähnung finden, werden sie im Gegensatz zu den Moronobu-*ehon*, in denen im vorangegangenen Kapitel eine eindeutig bilddominante Haltung nachgewiesen werden konnte, häufig auf eine gleichwertige Ebene gestellt. Die Bild- und Schriftfunktionen in den NRZ-Vorworten beziehen sich in der Regel undifferenziert auf beide Teile, Bild und Schrift.

Der didaktische Anspruch, der in den Vorworten der NRZ-Geschichtswerke zum Ausdruck kommt, scheint sich von einer direkten Gegenüberstellung der inoffiziell-populären mit den offiziellen Historiographien abzuleiten. Dies zeigt sich nicht nur an den Kontrastsetzungen in den beiden oben zitierten Vorworten, sondern auch sehr deutlich in der Referenz auf konfuzianische Ideale aus der offiziellen Geschichtsschreibung. Auffällig ist besonders das didaktische Ideal, historische Begebenheiten entweder als vorbildlich oder als mahnend zu bewerten, um aus ihnen eine Lehre für die Geschehnisse der Gegenwart zu ziehen. Dieser Gedanke, gewöhnlich mit dem chinesischen Idiom „Das Gute loben, das Schlechte strafen“ (*kanzen chōaku* 勸善懲惡) ausgedrückt, findet sich z. B. in den folgenden NRZ-Vorworten:

本邦歴代の正史を読得んこと、大人といへども難かるべし。況童子の蒙昧なるもの、何ぞ是を見ることを得ん。爰に武将通鏡といふ文あり、い

21 Obwohl nicht mit Sicherheit festgestellt werden kann, wie weit Literarität in der Edo-Zeit verbreitet war, wird im Allgemeinen eine sehr hohe Alphabetisierungsrate angenommen. RUBINGER (2006) kommt unter Anwendung einer sehr interessanten Untersuchungsmethode, der quantitativen Auswertung von „Unterschriften“ in Bevölkerungsregistern u.ä., zu dem Ergebnis, dass bereits zwischen 1630–50 die Alphabetisierung in Städten weit vorangeschritten war.

まだ其作者を知らず、或のいはく、北尾某が自畫自註せるものなりと。予閱してその事実を考ふるに、はなはだ正史にちかし。之を童子に与へて、竹馬と鳩車とに換しめば、教へずして故事を諳じ、且懲惡の一助をなさんとしかいふ。(Rekidai bushô tsugan zenpen 歴代武将通鑑前編, NRZ Bd. 3)

Selbst Erwachsenen dürfte es schwerfallen, die offiziellen Geschichtsdarstellungen über die vergangenen Generationen unseres Landes zu lesen. Wie sollen erst unwissende Kinder sie begreifen? Hier liegt eine Schrift vor, die sich „Spiegel der Kriegergenerationen“ nennt. Ihr Verfasser ist noch unbekannt, (aber) es heißt, dass ein gewisser Herr Kitao eigene Bilder und Annotationen (zu ihr) entworfen hat. Ich habe sie mir angesehen, und wie ich die (in ihr geschilderten) Tatsachen überdenke, komme ich zu dem Ergebnis, dass sie einer offiziellen Geschichtsdarstellung sehr nahe kommt. Wenn man sie Kindern gibt und sie gegen Holzpferde und Ziehen-ten eintauschen lässt, werden diese die alten Begebenheiten wohl von sich aus auswendig lernen, und dies wird eine Hilfe dazu leisten, das Schlechte zu strafen.

夫世に行はるゝ聖徳太子の伝といへる書はた鮮しとせず。然はあれど、概ね此に精しき事は彼に粗く、はたかしこに闕けぬるは此に載せて、未だまたく備はるとはいひ難くやありなんか。されば今爰に著せるは、これかれを交へ考へもて国つ文字とし、はた其趣を絵にうつし、もはら童蒙までも見しり易からんために、かくものするにこそ。こや自ら善を勧め悪を懲すの補にもなるらめと、撰者の心ばへいといみじく侍れ。[...] (Shôtoku taishi den zue 聖徳太子傳圖會, NRZ Bd. 1)

Von den in der Welt kursierenden Schriften, die sich „Biographie über Shôtoku Taishi“ nennen, gibt es natürlich nicht wenige. Was jedoch in den einen präzise, ist in den anderen oberflächlich, in diesen lückenhaft und in jenen enthalten – dass (eine einzige Schrift) diese ganzen (Geschichten) bereits (zum Lesen) bereit stellt, kann man, ach, schlecht sagen! Deswegen ist das, was hier aufgeschrieben ist, eine gedankliche Vermischung von diesem und jenen, dies in landesübliche Schrift und das Wichtigste davon in Bilder übertragen, so dass es selbst auch Kindern leicht fallen dürfte, es zu lesen und zu verstehen. Dass diese Schrift außerdem auf natürliche Weise eine Hilfe dazu leisten soll, Gutes zu loben und Schlechtes zu strafen, ist der sehnliche Wunsch des Autors.

Es zeigt sich hier, dass die ideologischen und didaktischen Ideale in den NRZ-Vorworten aus traditionellen konfuzianischen Historiographien übernommen werden, den populären Werken jedoch bei der Kontrastierung beider historiographischer Optionen aufgrund ihrer spezifischen Bild- und Schriftverwendung eine höhere Kompetenz bei der Vermittlung des Inhalts zugesprochen wird. Als besonderer Vorteil der Bild- und landesüblichen Schriftverwendung in den populären NRZ-Werken wird der „demokratische“ Anspruch hervorgehoben, möglichst vielen Bevölkerungskreisen Kenntnisse über die japanische Geschichte zu vermitteln.

Insgesamt erschwert das umfangreiche Textvolumen der einzelnen Werke der zweiten Quelltextgruppe eine profunde Untersuchung qualitativer werkimmanenter Kohärenzen und Inkohärenzen. So kann z. B. nicht für jeden Einzelfall überprüft werden, ob die in den Vorworten enthaltenen Inhaltsangaben tat-

sächlich mit den Inhalten der Haupttexte übereinstimmen. Einfacher lässt sich die Kohärenz von nicht-textuellen Elementen wie Bildern im peritextuellen Konvolut beweisen oder widerlegen. In diesem Fall liegt der positive Befund vor, dass die im peritextuellen Konvolut mancher Werke vorhandenen Bilder tatsächlich auch die im Haupttext auftretenden Personen darstellen. Es kann daher vermutet werden, dass auch andere in den *péritextes* erzeugte Erwartungshaltungen im Haupttext realisiert werden.

Da die oben besprochenen NRZ-Vorworte inhaltliche Gemeinsamkeiten wie eine funktionalistische Betrachtungsweise der Bild-Text-Verwendung, eine Gleichbewertung der Elemente Bild und Schrift sowie die Wertschätzung ihrer Verwendung im Kontrast zu bilderlos gehaltenen, ausschließlich in chinesischen Zeichen geschriebenen Historiographien aufweisen, entsteht der Eindruck, dass Tendenzen zu einer qualitativen Kohärenz gegeben sind. Im Gegensatz zu den Moronobu-Vorworten, in denen ausnahmslos eine bilddominante Haltung nachgewiesen werden konnte, wird in den hier zitierten NRZ-Vorworten die Informationsvermittlung durch Bilder zwar positiv hervorgehoben, aber letztendlich nur als Hilfsmittel angesehen. Diese mittels qualitativer Strategien erzeugte Haltung findet ihre Entsprechung bei der quantitativen Verteilung der Bild- und Schriftverwendung: In vielen der zu den hier zitierten Vorworten „dazugehörigen“ Haupttexten wird auffallend stärker von der Bildverwendung Gebrauch gemacht, als es in anderen Texten der NRZ-Gruppe der Fall ist. Den Kohärenzen bezüglich einer affirmierenden qualitativen sowie quantitativen Bildverwendung sind also Beschränkungen gegeben, sie gelten ausschließlich für die oben zitierten Vorworte und Haupttexte. In der Mehrzahl der NRZ-Vorworte werden Bild- und Schriftverwendung dagegen nur selten oder gar nicht erwähnt, was aber wiederum eine Kohärenz zu den jeweiligen dazugehörigen Haupttexten herstellt, in denen Bilder nur als singuläre Dekorationen erscheinen und die Informationsvermittlung überwiegend dem Text überlassen wird. Im Resultat zeigt sich somit innerhalb der NRZ-Gruppe eine ideologische und pragmatische Spaltung bezüglich der Bildverwendung, die NRZ-Gruppe ist in sich noch einmal in zwei Subgruppen geteilt: Es existieren einige wenige, bildaffirmierende Werke – sie sind oben vorgestellt worden –, beim Rest herrscht weitgehend eine bildignorierende Haltung. Trotz dieser gruppenimmanenten Dichotomie ist bei den Texten der jeweiligen Subgruppen mit ihren jeweiligen bildaffirmierenden oder -ignorierenden Haltungen eine werkimmanente Kohärenz feststellbar. Obwohl daher ein seriöser werkimmanenter (oder: „subgruppen“-immanenter) Standard der in den Vorworten präsentierten Informationen und Meinungen angenommen werden kann, ist jedoch die Seriosität der gesamten Quelltextgruppe der NRZ-Werke in Frage zu stellen. Die Zweifel an der Seriosität der gesamten Quelltextgruppe sollten in diesem Fall auf die Stabilität des Begriffs *zue* im Titel der Sammlung gelenkt werden: So wie zu Beginn des Kapitels schon angemerkt, werden mit diesem Terminus zwei völlig unterschiedliche literarische Genres, nämlich Bildsammlungen und auch Lesebücher, bezeichnet. Die Spaltung der sich in den NRZ-Werken wider-

spiegelnden Meinungen in bildaffirmierende und -ignorierende gruppenimmanente Bildideologien, d.h. die (bild-)ideologische Inkohärenz, lassen sich dadurch erklären, dass bei der Zusammenstellung der NRZ die semantische Unklarheit des Begriffs *zue* nicht berücksichtigt wurde und allen Unterschieden zwischen Bildsammlungen und Lesebüchern zum Trotz Werke beider Kategorien in die NRZ übernommen wurden.

Im Gegensatz zu den Moronobu-Vorworten fallen bei den NRZ-Vorworten sprachliche Normierungen und Floskeln kaum auf, jedes Vorwort ist ein sprachliches Unikat. Diese gruppenimmanente Inkohärenz auf sprachlicher Ebene entspricht der Heterogenität der am Ende der Vorworte angegebenen differierenden Namen der Vorwortverfasser sowie Entstehungsdaten der Vorworte. Der historische Hintergrund zeigt, dass mit der zunehmenden Differenzierung und Spezialisierung der Berufe im Laufe der Edo-Zeit das Verfassen von Vorworten tatsächlich aus dem ursprünglich technischen Prozess der Buchproduktion ausgeschlossen wurde und sich stattdessen die Praxis etablierte, das Verfassen von Vorworten ausgewählten Autoren zu überlassen. In der Praxis wählte der Herausgeber oder der Autor des Buches eine geeignete Person aus und bat sie darum, ein Vorwort für das in der Produktion befindliche Buch zu entwerfen.²² In welchem Maße jedoch die Verpflichtung des Vorwortverfassers gegenüber dem Auftraggeber die Meinungsäußerung im Vorwort beeinflusste, lässt sich nicht eindeutig festlegen.

5. Ergebnisse

Der Rückgriff auf historisches Hintergrundwissen hat gezeigt, dass das Verfassen von Vorworten in der Regel kein autonomer, eindimensionaler künstlerischer Prozess war, sondern dass die Vorwortverfasser in besonderer Weise den spezifischen Erwartungshaltungen ihres sozialen Milieus und ihrer Auftraggeber gerecht werden mussten: Bei den Moronobu-*ehon* stand das ökonomische Interesse der Schule im Vordergrund, bei den NRZ-Werken spielten die Interessen und Forderungen des Auftraggebers eine entscheidende Rolle – in beiden Fällen scheint der Schreibprozess durch sozioökonomische Determinanten gesteuert gewesen zu sein. Insofern ist die Annahme, dass Vorworte eine völlig selbstständige Textsorte mit der Möglichkeit zur freien Meinungsäußerung waren, etwas zu korrigieren. Vorworte stellten kein Sprachrohr für Individuen dar, und es erscheint daher auch nicht sinnvoll, Spekulationen über weitere individuelle Daten der einzelnen Vorwortverfasser – wie Alter, soziale Herkunft, Bildungsgrad – anzustellen, um auf der Basis dieser Informationen Hintergründe zu den in den Vorworten geäußerten Meinungen, Weltbildern und Ideologien aufzudecken. Viel signifikanter erscheint nun die Erkenntnis, dass, wenngleich sich auch nicht die Meinungen von Individuen in den Vorworten widerspiegeln, so doch die Meinung und Interessen einer – für jedes Genre neu zu definierenden –

²² Dieser Brauch zeigt sich in der späten Edo-Zeit an der häufig verwendeten Vorwort-Formel: „X kam auf mich zu und bat mich, ein Vorwort für diesen Text zu verfassen.“

gesellschaftlichen Gruppe implementiert sind, deren Erwartungshaltungen mit den Vorworten erfüllt wurden/werden mussten. Hier zeigt sich, dass im Japan der Edo-Zeit die Meinungsäußerung im literarischen Prozess sozialen Beschränkungen unterworfen war.

Grundsätzlich ist festzustellen, dass der Diskurs über Schriftlichkeit in den Vorworten beider Quelltextgruppen sowohl in Hinsicht qualitativer als auch quantitativer Strategien eine minoritäre Rolle spielt. Was die Inhalte der Bild-Ideologien betrifft, so lassen sich insgesamt drei Funktionen zusammenfassen, die die edo-zeitlichen Vorwortverfasser in der Bildlichkeit erkannten: 1. Vergnügung, 2. Vereinfachung des Textverständnisses/Veranschaulichung und 3. Belehrung/Bildung, wobei die beiden letzten Funktionen häufig in einem Zusammenhang miteinander stehen. Dabei muss jedoch beachtet werden, dass Funktion eins vor allem in den *ehon*-Vorworten, die Funktionen zwei und drei vor allem in den NRZ-Vorworten zur Sprache kommen. Während in den Moronobu-*ehon* der frühen Edo-Zeit ein künstlerisch-ästhetischer Anspruch verfolgt wurde, bei dem Bildlichkeit selbstgenügsam für sich stehen konnte, wurde sie in den historiographischen NRZ-Werken der mittleren und späten Edo-Zeit einem didaktischen Anspruch untergeordnet. Die Bewertung der Bild- und Textlichkeit war also je nach Entstehungskontext und Anspruch des jeweiligen Genres der integralen Bildliteratur variabel. Scheinbar führten die durch die *pax Tokugawa* ermöglichten technischen, sozialen und kreativen Entwicklungen – gemeinhin als edo-zeitliche Wende in der Druckkultur bekannt – nicht nur zu einer enormen Steigerung an Quantität und Qualität von Druckprodukten, sondern auch zu einer Proliferation und genre-spezifischen Differenzierung der entsprechenden „Geisteswelten“ bzw. Bild-Ideologien.

Insgesamt, d.h. genre-übergreifend, scheint Bildlichkeit sehr positiv konnotiert gewesen zu sein. Ein Grund dafür mag in der langen japanischen Geschichte der Verbindung von Bild- und Textlichkeit liegen, in der Bilder von Anfang an einen autonomen Status inne hatten und nicht unbedingt – wie es teilweise aus dem europäischen Bild-Diskurs bekannt ist – als sekundäre, optional zusätzlich oder nachträglich zum Text hinzugefügte Elemente wahrgenommen wurden. Schon seit dem Altertum existierten viele (vor allem religiöse) Texte und Manuskripte mit eingefügten Bildern sowie auch Bilder (z.B. Bildrollen)²³ mit eingelassenen schriftlichen Kommentaren und Erklärungen. Im Allgemeinen unterscheidet sich die integrale Bildliteratur der Edo-Zeit von ihren Vorgängerformen vor allem durch ihre weite gesellschaftliche Verbreitung. Hervorzuheben ist, dass die positive Konnotation der Bildlichkeit sich auch auf Werke mit gelehrtem oder didaktischem Anspruch erstreckte.²⁴ Diese Bildaffirmation in „Lehrbüchern“ und generell als Methode des Lernprozesses

23 Auch mit dem Begriff *ehon* wurden ursprünglich Bildrollen bezeichnet (NAKADA 1950:8–11).

24 Bei der hier vorgestellten NRZ handelte es sich um historiographische Werke. Studien zu Vorbildern multimedialer didaktischer Methoden im Altertum und Mittelalter beziehen sich häufig auf religiöse Werke (z.B. KAMINISHI 2006, FORMANEK 1995).

zieht sich kontinuierlich bis in die Gegenwart.²⁵ Während im Westen erst seit einigen Jahrzehnten die Effizienz von multimedialem Lernen betont wird, zeigen die hier vorgestellten Vorworte, dass in Japan mindestens seit der Edo-Zeit ein solches Wissen um multimediale, didaktische Techniken existierte, wenn nicht sogar in bestimmten Gesellschaftsschichten „verbreitet“ war.

Auffällig ist die Kontinuität der Kommentierung von Bild- und Textlichkeit in der integralen Bildliteratur, obwohl spätestens seit der mittleren Edo-Zeit diese Form der dualen Medialität für die Mehrheit der Bevölkerung keine Rarität mehr dargestellt haben dürfte. Ein Grund dafür liegt sicherlich in dem oben beschriebenen Phänomen, die Bedeutung von Bildern und Schrift in immer wieder neuen, genrespezifischen Kontexten zu diskutieren. Darüber hinaus mag aber auch die Beschaffenheit der menschlichen Perzeption eine Ursache für die kontinuierliche Kommentierung gewesen sein: Medien, ob Bilder, Texte oder auch Ton, stimulieren als Vermittler von „Wirklichkeit“ die menschlichen Wahrnehmungsfähigkeiten auf unterschiedliche Weisen und regen dadurch natürlicherweise eine Reflexion über die Leistungspotenziale und Qualitäten der jeweiligen Informationsträger an.

6. Bibliographie

Siglen

- BJOAF Bochumer Jahrbuch für Ostasienforschung.
 MOAG Mitteilungen der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens e.V. Hamburg.
 NKBT *Nihon koten bungaku taikai* 日本古典文学大系.
 NRZ *Nihon rekishi zue* 日本歴史図会. (FURUYA Chishin 古谷知新 (Hrsg.). 1920–23. Tôkyô: Kokumin tosho.)

Literatur

- BENL, Oscar (1940): *Tsurezuregusa oder Aufzeichnungen aus Mußestunden von Yoshida Kenkô*. Tôkyô: Deutsch-Japanisches Kulturinstitut.
 FORMANEK, Susanne (1995): „Etoki. Mittelalterliche religiöse Welten erklärt in Bildern“, in: FORMANEK, Susanne/Sepp LINHART (Hrsg.): *Buch und Bild als gesellschaftliche Kommunikationsmittel in Japan einst und jetzt*. Wien: Literas, S. 11–40.
 GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*. Paris: Editions du Seuil.
 GETREUER-KARGL, Ingrid (1995): „*Kami-shibai* – Unterhaltung oder Erziehung der Kinder?“, in: FORMANEK, Susanne/Sepp LINHART (Hrsg.): *Buch und Bild als gesellschaftliche Kommunikationsmittel in Japan einst und jetzt*. Wien: Literas, S. 205–236.

²⁵ Z.B. auch in der Verwendung von *kamishibai* 紙芝居 im Schulunterricht der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (vgl. GETREUER-KARGL 1995).

- HISHIKAWA Moronobu 菱川師宣 (o.J.): „Kono koro gusa このころ草“, in: KISHO Fukuseikai 稀書複製会 (Hrsg.): KISHO FUKUSEIKAI KANKÔSHO DAI KYÛ KI 稀書複製会刊行書第九期. (aus dem Bestand der Kanô-Sammlung der Tôhoku Universität, Sig. 24975456–).
- KAMINISHI, Ikumi (2006): *Explaining pictures: Buddhist Propaganda and etoki Storytelling in Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- KEENE, Donald (1967): *Essays in Idleness. The Tsurezuregusa of Kenkô*. Rutland, Vermont, Tôkyô: Charles E. Tuttle.
- KÖHN, Stephan (2001): „Von Affen und Krabben. Zur Charakterisierung literarischer Genres der Edo-Zeit anhand der Geschichte Saru kani kassen“, in: *Japonica Humboldtiana* 5, S. 125–160.
- KORNICKI, Peter (2001): *The Book in Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- MATSUDAIRA Susumu 松平進 (1988): *Moronobu Sukenobu ehon shoshi* 師宣祐信絵本書誌 (= Nihon shoshigaku taikai; 57) 日本書誌学大系 57). Tôkyô: Seishôdô shoten.
- MAY, Ekkehard (1983): *Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur in der späten Edo-Zeit (1750–1868): Rahmenbedingungen und Entwicklungstendenzen der erzählenden Prosa im Zeitalter ihrer ersten Vermarktung*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- NAKADA Katsunosuke 仲田勝之助 (1950): *Ehon no kenkyû* 絵本の研究. Tôkyô: Yashio shoten.
- PORTER, William N. (⁴1983): *The Miscellany of a Japanese Priest. Being a Translation of Tsure-zure Gusa by Kenko Yoshida*. Rutland, Vermont, Tôkyô: Charles E. Tuttle (Erstaufgabe 1974).
- RUBINGER, Richard (2006): „Signatures and Popular Literacy in Early Seventeenth-century Japan“, in: *Educational Studies in Japan: International Yearbook* No. 1, S. 63–75.
- SCHAMONI, Wolfgang (2004): „Das japanische Vorwort. Versuch, einen schmerzlich vermißten Artikel für ein ebenso schmerzlich vermißtes Lexikon zu schreiben“, in: ÁROKAY, Judit/Klaus VOLLMER (Hrsg.): *Sünden des Worts. Festschrift für Roland Schneider zum 65. Geburtstag* (= MOAG; 141). Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens e. V., S. 3–19.
- TENRI TOSHOKAN ZENPON SÔSHO WASHO NO BU HENSHÛ IINKAI 天理図書館善本叢書和書之部編集委員会 (Hrsg.) (1983): *Moronobu Masanobu ehon shû* 師宣政信絵本集. Tenri: Tenri daigaku shuppanbu.
- TÔYÔ BUNKO NIHON KOTEN BUNGAUKUKAI 東洋文庫日本古典文学会 (Hrsg.) (1974): *Hishikawa Moronobu ehon* 菱川師宣絵本. Tôkyô: Kichôbon kankô kai.

- TRETER, Clemens (2002): „Erzählen für den Zeitvertreib und das Vergnügen“, in: BJOAF 26, S. 139–154.
- WOLDERING, Guido (2001): „The Text Before the Text: Form and Function of the Ensemble of Prefaces in the Jiyû no ri (1872)“, in: GÖSSMANN, Hilaria/Andreas MRUGALLA (Hrsg.): *11. Deutschsprachiger Japanologentag in Trier 1999: Band II; Sprache, Literatur, Kunst, Populärkultur/Medien, Informationstechnik*, S. 177–186.
- YOKOYAMA Kuniharu 横山邦治 (1970): „Zue mono‘ saisetsu – ‚Raikô ason kunkô zue‘ nado –“ 「図会もの」再説—「頼光朝臣勲功図会」など—, in: *Kokubungakkô* 52 国文学攷 52, S. 41–50.
- YOSHIDA Kôichi 吉田幸一 (1978): *Minu yo no tomo* 見ぬ世の友. (= *Kotenbunko*; 378 古典文庫第 378 冊). Tôkyô: Kotenbunko.

7. Anhang

Liste der Moronobu-Bilderbücher (nach MATSUDAIRA 1988: 7–110)

1. *Buke hyakunin isshu* 武家百人一首
2. *Hyakunin isshu zô sanshō* 百人一首像讚抄
3. *Yoshiwara koi no michibiki* 吉原恋の道引
4. *Kokon yakusha monogatari* 古今役者物かたり
5. *Ningen burei kô* 人間不礼考
6. *Ogurayama hyakunin isshu* 小倉山百人一首
7. *Yamato shinô e-zukushi* 大和侍農絵づくし
8. *Yamato e-zukushi* 大和絵つくし
9. *Yamato musha-e* 大和武者絵
10. *Tsukinami no asobi* 月次のあそび
11. *Yamato yorozu e-zukushi* 大和万絵つくし
12. *Ukiyo hyakunin onna-e* 浮世百人女絵
13. *Iwaki e-zukushi* 岩木絵つくし
14. *Ukiyo tsuzuki e-zukushi* 浮世続絵尽
15. *Onna kasen shinshō* 女歌仙新抄
16. *Saigyō waka shugyō* 西行和歌修行
17. *Byōbu kakemono e-zukushi* 屏風掛物絵尽
18. *Chiyo no tomo zuru* 千代の友つる
19. *Kono koro gusa* このころくさ
20. *Tōeizan meisho* 東叡山名所
21. *Kosode no sugatami* 小袖のすがたみ
22. *Wakoku meisho kagami* 和国名所鑑
23. *Uchiwa e-zukushi* 団扇絵づくし
24. *Yamato no ôyose* 大和のおほよせ
25. *Bijin e-zukushi* 美人絵づくし
26. *Kachō e-zukushi* 花鳥絵づくし
27. *Koi no minakami* 恋のみなかみ

28. *Tôsei sôryû hinagata* 当世早流雛形
29. *Kokon bushidô e-zukushi* 古今武士道絵づくし
30. *Sanza nasake no kayoiji* 山三情の通路
31. *Wakoku shoshoku e-zukushi* 和国諸職絵つくし
32. *Genji yamato e-kagami* 源氏大和絵鏡
33. *Yamato-e no kongen* 大和絵のこんげん
34. *Igyô sennin zukushi* 異形仙人つくし
35. *Musha sakura* 武者さくら
36. *Yokei tsukuri niwa no zu* 余景作り庭の図
37. *Kedamono ehon zukushi* 獣絵本つくし
38. *Wakoku hyakujo* 和国百女