

Karikatur und Satire zur Zeit des Russisch-Japanischen Krieges 1904–1905

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der
Universität Heidelberg, vorgelegt von

Mag. Sonja Margaretha Hotwagner, Bakk.

Erstgutachter: Prof. Dr. Judit Árokay

Zweitgutachter: Prof. Dr. Barbara Mittler

Heidelberg, Winter 2012

Die vorliegende Dissertation entstand im Rahmen des Exzellenzclusters „Asien und Europa im globalen Kontext: Wechselnde Asymmetrien in kulturellen Austauschprozessen“ an der Universität Heidelberg.

Vorwort

Durch meine Tätigkeit für die Sammlung Ostasiatischer Kunst des MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst und die Mitarbeit am Onlineprojekt „Ukiyo-e Karikaturen 1842–1905“ am Institut für Ostasienwissenschaften – Japanologie der Universität Wien hatte ich vor einigen Jahren die Möglichkeit, den japanischen Farbholzschnitt der Meiji-Zeit (1868–1912) zu studieren und mein Interesse an der visuellen Satire Japans zu entdecken. Nach der Beschäftigung mit in der Technik des Farbholzschnitts hergestellten Drucken verlagert die vorliegende Arbeit den Fokus – sie erweitert das satirische Spektrum um die erstarkenden satirischen Printmedien der Meiji-Periode.

Den thematischen Kontext der japanologisch-kunstgeschichtlich ausgerichteten Arbeit bot das Forschungsprojekt „Asian Satire“ unter der Leitung von Prof. Dr. Hans Harder, welches gemäß des transkulturellen Anspruchs des Heidelberger Exzellenzclusters Untersuchungen zur Satire des Osmanischen Reiches, Ägyptens, des indischen Maharashtra, Nordindiens, Bengalens sowie Chinas vereinte. Mit dem Ziel, Asymmetrien und Wechselwirkungen im Kulturaustausch Europas mit Asien zu Zeiten des Kolonialismus und Imperialismus wahrzunehmen und aufzuzeigen, legt auch die folgende Diskussion einen Schwerpunkt auf „cultural bordercrossers“ in der Genese des satirischen Journalismus Japans während der späten Edo- und frühen Meiji-Zeit. Als Kultur- und Ideenträger werden neben beweglichen Gütern (exportierte Magazine u. a.) auch Personen europäischer oder japanischer Herkunft verstanden, die in den Ausländervierteln Japans selbst zum transkulturellen Mittler wurden.

Eine Danksagung möchte ich meiner Doktormutter Prof. Dr. Judit Árokay aussprechen. Sie begleitete und betreute mich in der schwierigen Zeit meiner Promotion nicht nur fachlich, sondern war verständnisvoll und menschlich auch ganz persönlich an meiner Seite. Mit konstruktiver Kritik, ihrem sicheren Gespür für die richtigen Fragen an geeigneter Stelle und einem stets offenen Ohr half mir besonders auch Prof. Dr. Barbara Mittler. Prof. Dr. Hans Harder, der Leiter der Forschungsgruppe *Asian Satire*, hielt unsere Gruppe zusammen. Er verschuf mir die theoretischen Grundlagen für diese Arbeit, insbesondere jene für ein gemeinsames Verständnis der Satire. Besonderer Dank gilt Prof. Dr. Sepp Linhart und Dr. Noriko Brandl vom Japanologischen Institut der Universität Wien, die schon 2008 mein Interesse an japanischer Karikatur weckten und mich geduldig mit dem japanischen Satire-Druck vertraut machten. Prof. Dr. Sepp Linhart und Dr. Noriko Brandl trugen mit ihrer Unterstützung auch in weiterer Folge entscheidend zum Entstehen dieser Arbeit bei. Wertvolle

fachliche Unterstützung erhielt ich außerdem während meiner Aufenthalte in Japan von Prof. Dr. Christian Ratcliff, Prof. Dr. Stefan Buchenberger und Shimizu Isao.

Dank gilt insbesondere auch meiner Familie, die mich stets nach Kräften unterstützte und mich bei Rückschlägen immer wieder aufbaute. Sie motivierte mich, verhalf mir jedoch auch dort, wo es notwendig war, zu dem nötigen Abstand. Gleiches gilt für Michael König, der mir über vier Jahre hinweg Rückhalt und Begleitung war. Ohne seine tatkräftige Unterstützung und sein Verständnis wäre die vorliegende Arbeit nicht möglich gewesen. Verpflichtet bin ich außerdem meinen Kollegen Chaiti Basu, Elif Elmas, Eliane Etmüller, Prabhat Kumar und I-Wei Wu, die mir in der Zeit meiner Promotion zu wahren Freunden geworden sind. Ihr wart die besten Kollegen der Welt, vielen Dank. Außerdem nennen möchte ich Jennifer Artz, Alexander Michler, Martin Enne und Thomas Schnöll, die mich auch in Zeiten größter Anspannung ertragen haben.

Ihnen/Euch und all denen, die hier ungenannt bleiben müssen, von ganzem Herzen vielen Dank.

Abstract

Scholarship has traditionally looked at the genre of satire, especially the caricature, as an independent moral stance that criticises social and political grievances as well as human follies from an outside position.

In contrast, the following dissertation thesis aims to cast light on a darker chapter of the image of satire: the chapter of caricature during wartime. Situated within a broad historical background, it focuses on the particular case of Japanese cartoons produced and published during the Russo-Japanese War 1904/05.

Based on visual material such as magazines (*Nipponchi*, *Tōkyō pakku*, *Kokkei shinbun*) and woodblock prints (*Nippon banzai*, *Hyakusen hyakushō series*), the thesis thus aims to identify humour and criticism as regulative elements for the high political and social tension arising during ideologically entrenched situations such as wartime. In addition, it introduces the satirical picture in the early 20th century as an effective tool for political agitation.

The dissertation argues that there was a shift in the stance of the Japanese satirical press from a clear anti-government position - as seen in the political support for the emerging People's Rights Movement in the 1870s and 1880s - towards a largely loyal nationalistic and warmongering voice as seen in the years 1904/05. Alongside the most prominent wartime magazines, the discussion addresses the exceptional cases of pacifistic cartoons (*Heimin shinbun*, *Jiji hibijutsu gahō*) and attempts to evaluate their appearance, political background and influence.

Caricatures of the Russo-Japanese War, either Japanese or Western, prove to be cultural “rich points” which permit scientific insights into the changing self-perception and representation of the strengthening Japanese nation, and into the diversified international response to the novel Eurasian power struggle at the turn of the century.

Inhaltsverzeichnis

Abstract	5
Inhaltsverzeichnis	6
1 Einleitung	9
1.1 Zugang und Zielsetzung	9
1.2 Aufbau der Arbeit.....	12
1.3 Forschungslage zum Manga und der Kriegskarikatur um 1904/05	16
1.3.1 Japanische Forschung	16
1.3.2 Westliche Forschung.....	21
1.3.3 Historischer Abriss.....	26
2 Humor, Satire und Karikatur	28
2.1 Das Wesen der Satire	28
2.1.1 Satirischer Humor	28
2.1.2 Satirisches Vokabular	31
2.1.3 Definition der Satire – Ein Versuch.....	34
2.1.4 Political Correctness	35
2.1.5 Abriss der europäischen Bildsatire	37
2.2 Das japanische Satireverständnis	40
2.2.1 Zum Begriff „Satire“	40
2.2.2 Der Begriff <i>kokkei</i>	41
2.2.3 Der Begriff <i>fūshi</i>	42
2.2.4 Manga	44
2.2.5 <i>Karikachua – giga – ponchi-e – fūshi-ga</i>	45
2.2.6 Grenzen der Satire.....	47
2.3 Humoristisches Bild und Bildsatire in Japan	50
2.3.1 Satirische Bildgenres	50
2.3.2 Formale und stilistische Vorlagen des satirischen Bildes.....	58
2.4 Drucktechniken.....	66
3 Die Entstehung des japanischen Satiremagazins	70
3.1 Europäische Satiriker in der Ausländersiedlung von Yokohama und ihr Einfluss	70
3.1.1 <i>Japan Punch</i> und Charles Wirgman	73

3.1.2	<i>Tôbaé</i> und Georges Ferdinand Bigot	81
3.1.3	Kritik im Schutze der Extraterritorialität	90
3.2	Die Aufnahme des westlichen satirischen Journalismus in Japan	93
3.2.1	Die Entwicklung der japanischen Karikatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.....	95
3.2.2	<i>Marumaru chinbun</i> und Kobayashi Kiyochika.....	106
4	Karikatur und Satire zur Zeit des Russisch-Japanischen Krieges 1904–05.....	118
4.1	Abriss des Russisch-Japanischen Krieges.....	118
4.2	Die visuelle Kriegssatire	124
4.2.1	Galtungs Modell der „kulturellen Gewalt“	124
4.2.2	Krieg, Humor und Satire.....	126
4.2.3	Farbholzschnitt, Printmedien und Fotografie	131
4.2.4	Die Printmedien	132
4.3	Zwischen den Fronten. Satiremagazine um 1904/05	141
4.3.1	Pressefreiheit und Zensur.....	141
4.3.2	„Patriotisch“ motivierte Selbstzensur in Japan	143
4.3.3	<i>Nipponchi</i> (1904–05)	145
4.3.4	<i>Kokkei shinbun</i> (1901–08)	149
4.3.5	<i>Tōkyō pakku</i> (1905–1912/15)	153
5	Karikatur und nationale Identitätsfindung in Japan um 1900.....	160
5.1	Japans Selbstwahrnehmung vor 1904/05	160
5.2	Bildsujets der japanischen Kriegskarikatur 1904–05.....	165
5.2.1	David gegen Goliath	170
5.2.2	Ein Apologet der Zivilisation.....	179
5.2.3	Nachricht von der Front	188
5.2.4	Der lachhafte Zar	198
5.2.5	Die Macht der aufgehenden Sonne	207
5.2.6	Ein Heer von Dummköpfen	214
5.2.7	Die zoomorphe Bildsatire	222
5.2.8	Der Westen auf der Zuschauertribüne	229
5.2.9	Mythologische und allegorische Themen	236
5.2.10	Resümee	243

6	Das internationale Bild Japans und Russlands	245
6.1	Bildsujets in der westlichen Karikatur 1904–05	248
6.1.1	Die Gelbe Gefahr	249
6.1.2	„Infantile Affen“: Invektive Darstellungen Japans.....	262
6.1.3	Das Kind als visuelle Metapher	269
6.2	Japan in der russischen Wahrnehmung	274
7	Die Pazifistische Bildsatire der Jahre 1904/05.....	279
7.1	Widerstand gegen den Kriegskurs.....	279
7.1.1	<i>Heimin shinbun</i> (1903–1905)	280
7.1.2	<i>Jiji hibijutsu gahō</i> (1904).....	284
7.2	Die Resonanz der pazifistischen Karikatur	287
8	Resümee und Ausblick.....	292
	Anhang	296
I.	Abbildungen, grafische Darstellungen und Tabellen	297
II.	Bibliografie.....	303
III.	Personenregister	314
IV.	Orts- und Sachregister	317
V.	Auswahl satirischer Publikationen der Meiji-Zeit	319
VI.	Glossar.....	322
VII.	Zeittafel	325
VIII.	Kriegsverlauf 1904/05	331

1 Einleitung

1.1 Zugang und Zielsetzung

„The political cartoon has always been an aesthetic achievement only by accident.

Its purpose is propaganda, not art.“

Charles Press, *The Political Cartoon*, 1981

Satire und Humor sind Entitäten, die in allen Kulturkreisen der Welt zu finden sind. Als solche erfüllen sie wichtige soziale Funktionen: Satire vermag Individuen – in Abgrenzung zu anderen Gruppen – zusammenzuschließen, soziale Unterschiede temporär aufzuheben, Missstände anzuprangern und im Sinne Michail Bachtins¹ karnevalesker Feste die nötige Ventilfunktion für den Unbill des Lebens zu übernehmen. Hier zeigt sich die Ambivalenz der Satire: Neben ihrer Fähigkeit, soziale Unterschiede kurzfristig aufzuheben (z. B. im Rahmen von Volksfesten u. ä.), stellt sie diese in anderen Fällen im Gegenteil stark überzeichnet dar. Letzteres geschieht in den meisten Fällen aus propagandistischen Motiven. In der Forschung wird die Karikatur als visuelle Form der Satire² traditionell in positives Licht gerückt. Sie ist Aufklärerin und Verbündete der Unterdrückten, eine moralisierende Stimme aus dem Off.

Ziel dieses Dissertationsprojektes war es, anhand japanischer Kriegskarikatur eine andere Seite der Satire zu beleuchten: Anstatt ihrer Fähigkeit zur Aufklärung und Kritik sollte die Fähigkeit der Satire, zu verkleiden, zu verschönern und zu manipulieren, im Vordergrund stehen. Nach der Diskussion Kobayashi Kiyochikas satirischer Farbholzschnittserie *Nippon banzai. Hyakusen hyakushō* aus der Zeit des Sino-Japanischen Krieges 1894/95 im Rahmen meiner Magisterarbeit (Universität Wien, 2008) bot sich die Möglichkeit, die bereits gewonnenen Erkenntnisse mit der neuen Situation des Russisch-Japanischen Krieges 1904/05 zu vergleichen und Rückschlüsse auf Japans veränderte Selbstwahrnehmung als Nationalstaat und die damaligen europäischen Reaktionen zu ziehen.

¹ 1895–1975. Russischer Literaturwissenschaftler. In seinem Buch *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* (Erstausgabe in russischer Sprache 1965) führt er den Begriff des „Karnevalesken“ in den wissenschaftlichen Satire-Diskurs ein. Deutsche Ausgabe: Bachtin, Michail Michailowitsch (1987): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Renate Lachmann (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp.

² Das Verständnis der Karikatur als „visuelle Form der Satire“ findet sich etwa bei Grünewald. Grünewald, Dieter (1977): „Die Karikatur im Unterricht“. In: *Kunst und Unterricht* 43, S. 16.

In der Kriegskarikatur 1904/05 mobilisierten Japans Künstler nicht nur die eigene Bevölkerung, in ihren Arbeiten forderten sie ebenso Identität und Anerkennung von Seiten der internationalen Staatengemeinschaft. Japan, das im Gegensatz zu Indien oder China nie formell von westlichen Mächten kolonisiert wurde³, trat durch den Sieg gegen Russland aus dem Schatten der politischen Bedeutungslosigkeit und präsentierte sich als neue Großmacht in Asien. Nicht nur in der westlichen Welt, auch in Japan selbst musste das nationale Selbstbewusstsein erst gefestigt werden – eine Aufgabe, der sich auch die Karikatur widmete. Als Teil der japanischen Massenmedien ist sie als sozialhistorische Quelle für die heutige Forschung von großem Wert. Um 1900 vermochte die Zeitschriftenkarikatur, wozu das Gemälde nicht und die Fotografie noch nicht imstande war – das Ein- und Durchdringen aller Gesellschaftsschichten Japans. Magazine und Einblatt-Drucke waren während der Kriegszeit für jedermann erschwinglich. Als Konsumgüter bedienen sie sich dem Jargon ihrer jeweiligen Zielgruppen und spiegeln so mehr denn die Salonkunst den Geist ihrer Zeit wider. Wir werden sehen, dass dies im Fall der japanischen Kriegskarikatur jedoch nicht immer vorausgesetzt werden kann und Beispiele wie das Heft *Jiji hibijutsu gahō* nur einem kleinen Kreis zugänglich waren (Kapitel 7.1.2).

Ausgangspunkt der folgenden Untersuchung war die Frage nach den besonderen Charakteristika der japanischen Kriegskarikatur zur Zeit des Russisch-Japanischen Kriegs. Anknüpfend an die Beschäftigung mit den satirischen Drucken des Sino-Japanischen Kriegs sowie in Kenntnis der Karikatur während des Pazifikkriegs 1937-45 reizte mich besonders das Herausarbeiten von Unterschieden und Parallelen. Eine erste Durchschau des untersuchten Bildmaterials von 1904/05 zeigte, dass die Karikatur des Russisch-Japanischen über bemerkenswerte Attribute verfügt, die sie deutlich von der früheren und späteren Produktion abhebt.

So war in erster Linie das Fehlen ängstigender Feindbilder in der japanischen Kriegskarikatur erstaunlich und – in Hinblick auf die Flut an Propagandabildern zur „Gelben Gefahr“ auf europäischer Seite – überaus bemerkenswert. Die untersuchten Bilder zeichneten durchwegs das Bild eines feigen, tollpatschigen, überheblichen, nie jedoch wirklich gefährlichen Feindes. Zudem schienen sich die Darstellungsmodi mit dem neuen „westlichen“ Feind Russland 1904 verändert zu haben. Auch der These einer, auch in der Karikatur spürbar größeren,

³ Huffman gibt zu bedenken, dass, obgleich sich Japan der europäischen oder amerikanischen Kolonialherrschaft entziehen konnte, die Erfahrungen der 1850er Jahre – die erzwungene Öffnung des Landes sowie die sogenannten „Ungleichen Verträge“ – ebenfalls mit einer Demütigung durch die westlichen Großmächte einhergingen. Die Nation lernte und ging vierzig Jahre später nun ihrerseits daran, in Asien Kolonien zu unterhalten. Siehe: Huffman, James (2010): *Japan and Imperialism, 1853-1945*. (= Key Issues in Asian Studies, 7). Ann Arbor: Association for Asian Studies, S. 1.

Hochachtung im Vergleich zum früheren Kriegsgegner China wird im Folgenden nachgegangen.

Die vorliegende Dissertation wird zeigen, dass die japanische Kriegskarikatur während des Russisch-Japanischen Krieges tatsächlich besondere Merkmale aufweist, die sie über den Rahmen eines populärkulturellen Einzelphänomens hinaus auch für andere Fragestellungen interessant macht.

1.2 Aufbau der Arbeit

Die folgende Untersuchung unternimmt eine Re-Kontextualisierung des satirischen Journalismus bzw. der Karikatur in der Zeit des Russisch-Japanischen Krieges. Durch die Besprechung auflagenstarker Magazine sowie die Einbeziehung exzeptioneller Phänomene werden ein Aufriss des vielfältigen Charakters des japanischen Satiremagazins gezeichnet und einzelne Beispiele politisch verortet.

Zum Aufbau

Die Arbeit gliedert sich in sechs Teile. Der erste Teil widmet sich dem Wesen der Satire und Karikatur. Ziel ist es, verschiedene Forschungspositionen darzulegen und eine persönliche Definition der Satire als Hilfsmittel zur weiteren Beschäftigung herauszuarbeiten. Nach einer Besprechung des europäischen Verständnisses von Satire und Karikatur wendet sie sich der japanischen Tradition zu. Mit der Klärung japanischer Termini sowie einem Überblick der satirischen Bildgenres und Drucktechniken in Japan der Meiji-Zeit schafft das erste Kapitel den theoretischen Rahmen der folgenden Überlegungen. Der zweite Teil zeichnet die Entwicklung des japanischen Satiremagazins von 1862 bis 1905 nach. Er betont die bedeutende Rolle westlicher Künstler der Ausländersiedlung in Yokohama als Stimulus der Politikarikatur in Japan und führt die beiden Journale *Japan Punch* und *Tôbaé* paradigmatisch als transkulturelle Publikationen der frühen Meiji-Zeit in die Diskussion ein. Das Kapitel demonstriert die wechselseitige Beeinflussung japanischer und europäischer Karikaturisten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die in der Entstehung rein japanischer Satiremagazine Niederschlag findet. Als das prominenteste Beispiel wird das politisch-humoristische Periodikum *Marumaru chinbun* [i.e. „Völlig seltsame Nachrichten“; in weiterer Folge auch „Zensierte Nachrichten“⁴] besprochen.

Nach dem theoretischen und dem historischen Einstieg eröffnet der dritte Teil das Kernstück der Arbeit: die Besprechung der visuellen Kriegssatire in der Zeit des Russisch-Japanischen Krieges. Der Schwerpunkt liegt hier auf dem Medium der satirischen Publikation, nicht der

⁴ Der Titel deutet auf den satirischen Charakter der Publikation hin. *Marumaru* spielt auf die kreisrunden Zensurzeichen an, die anstelle anstößiger Passagen eingesetzt wurden. *Chinbun* ist eine Abwandlung des Wortes „*shinbun*“ (Zeitung), jedoch mit dem Schriftzeichen für seltsam bzw. sonderbar geschrieben. Davon abgesehen schlicht auch für „Neuigkeiten“ gebraucht. Siehe u.a. Meech-Pekarik (1986): *The world of the Meiji Print*. S. 181. Zingsheim übersetzt hier frei mit „Absolute Kuriositäten“. Zingsheim, Karsten (2009): *Bewegte (Vor-) Bilder- Eine exemplarische Analyse der Vermittlung von Werten und Normen in Animes*. O.A.: GRIN Verlag, S. 39.

Einzelkarikatur. Um einen Eindruck der satirischen Medienlandschaft Japans zu gewinnen, macht das Kapitel mit drei auflagenstarken und repräsentativen Magazinen vertraut. Der vierte Teil verschiebt den thematischen Fokus vom Format auf das Bildthema. Im Raum steht die Frage nach der nationalen Repräsentation Japans und Russlands in der japanischen Karikatur. Es wird davon ausgegangen, dass Karikaturen ihr Publikum nicht nur in ihrem Sinne manipulieren, sondern umgekehrt auch das Publikum Einfluss auf den Tenor der Karikatur hat. In diesem Sinne lässt die Analyse der Bildsujets Rückschlüsse auf die kollektive Meinung zu. Das Kapitel fasst deshalb die gebräuchlichsten satirischen Grundmotive zusammen und dokumentiert sie anhand von Beispielen. Der fünfte Teil wirft im Anschluss einen Blick auf die Gegenseite. Er beleuchtet das Bild Japans in der internationalen Karikatur. Als Grundlage dienen auch hier die prominentesten Bildmotive. Das Kapitel beschäftigt sich mit der Frage, ob und inwiefern der militärische Erfolg im Russisch-Japanischen Krieg Einfluss auf die kollektive Wahrnehmung Japans in der westlichen Welt hatte und untersucht dies anhand seiner Rolle in der politischen Bildsatire. Der sechste Teil rundet die Diskussion mit einem Sonderbereich der Kriegskarikatur ab. Waren die obigen Kapitel in besonderer Weise der propagandistisch-bellizistischen Karikatur gewidmet, wird zuletzt auf die wenigen pazifistischen Bildbeispiele eingegangen.

Zur Vorgangsweise

Der Ausgangspunkt meiner Diskussion sind satirische Farbholzschnitte und Zeitschriftenillustrationen aus der Zeit um 1900. Es handelt sich um politische und zumeist stark propagandistisch gefärbte Karikaturen, die ohne genaue Kenntnis der Meiji-zeitlichen Kultur Japans sowie ferner der zeitgenössischen Ereignisse und Persönlichkeiten des Russisch-Japanischen Krieges nicht verstanden werden können. Zudem sind die gezeigten Beispiele häufig mit einem Text in der klassischen japanischen Schriftsprache versehen, der zwar den Schlüssel zum Dechiffrieren der Darstellung liefert, seinerseits jedoch für den Leser von heute überaus schwierig zu erfassen ist. Dies liegt an der oft schweren Lesbarkeit (dies trifft vor allem auf Kiyochikas Drucke in Kapitel 5.2 zu) der Texte, vor allem jedoch an ihren multiplen Bedeutungsebenen und Wortspielen.

Obwohl die Künstler mit anti-zaristischen, bellizistischen Karikaturen keine staatliche Zensur zu fürchten hatten, bedienen sie sich der indirekten Sprache der Satire. Vordergründig simple, slapstickhafte Darstellungen bergen nicht selten doppelte Auslegungsvarianten und Übersetzungsmöglichkeiten. Es ist wichtig zu betonen, dass die folgende Besprechung keinen

Anspruch auf Vollständigkeit in der Auslegung der zahlreichen satirischen Spitzen stellt, sondern lediglich Vorschläge liefert. Mehr als hundert Jahre nach dem Ende des Russisch-Japanischen Krieges ist es kaum möglich, die tagesaktuellen Karikaturen in derselben Weise wie der zeitgenössische Betrachter zu verstehen. Aus diesem Grund kann trotz jeder Anstrengung stets nur ein Teil des ursprünglichen kulturellen Gehalts verstanden und – wie im Falle der vorliegenden Arbeit – reproduziert werden.

In der Besprechung der Beispiele steht die direkte Betrachtung und Analyse des Objekts im Vordergrund. Dazu wird einerseits die Darstellung beschrieben und andererseits der Text übersetzt. Wortspiele und Kommentare werden in Fußnoten oder – falls von größerer Bedeutung – im Fließtext erörtert. Die Analyse orientiert sich hier an der wissenschaftlichen Vorgangsweise, die ich im Rahmen meiner Tätigkeit für das Forschungsprojekt „Ukiyo-e-Karikaturen 1842–1905“ unter der Leitung von Prof. Dr. Sepp Linhart am Institut für Ostasienwissenschaften der Universität Wien kennen- und schätzengelern habe.

Formale Anmerkungen

Die vorliegende Arbeit verwendet für Originalzitate die jeweils zeitgenössische Orthografie. Im sonstigen Text wird die neue deutsche Rechtschreibung verwendet. Zur besseren Lesbarkeit wurde zugunsten des Generischen Maskulinums entschieden, dass Berufs- und Personenbezeichnungen immer auch weibliche Vertreter inkludieren. Dem Verständnis des Lesers dient auch die Verwendung von Zeitangaben gemäß des Gregorianischen Kalenders. Die japanische Zeitrechnung (*nengo*) wird nur in Ausnahmefällen angeführt. Japanische Namen und Begriffe wurden dem allgemeinen Usus entsprechend in der revidierten Hepburn-Umschrift transkribiert. Japanische Personennamen sind immer in der ostasiatischen Reihenfolge wiedergegeben, weshalb der Familienname an erster Stelle steht und der Vorname erst danach folgt. Im Falle eines Schwerpunktes (*gō*) auf dem zweiten Namen bzw. seiner geläufigen Verwendung als Künstlername wird anstatt des Familiennamens dieser Name verwendet (z. B. Kiyochika).

Die im Folgenden besprochenen Karikaturen sind häufig mit japanischen, seltener französischen Begleittexten oder Kommentaren versehen. Diese werden im Fließtext im japanischen Originaltext mit Umschrift (*rōmaji*) sowie in deutscher Übersetzung wiedergegeben. Da in den Originaltexten eine Interpunktion zumeist fehlt, wurde diese in den

deutschen Übersetzungen eigenständig vorgenommen. Die Abbildungen stammen überwiegend von der Autorin selbst und entstanden durch die freundliche Unterstützung des Archivs der Städtischen Bücherei Noda, des Meiji shinbun zasshi bunko der Universität Tōkyō, des Archivs des Kyōto International Manga Museum sowie privater Sammler.⁵

⁵ Es wurde versucht, alle Bildrechte einzuholen. Sollten dennoch Ansprüche aufkommen, wird um ein Aviso gebeten.

1.3 Forschungslage zum Manga und der Kriegskarikatur um 1904/05

1.3.1 Japanische Forschung

Unter dem Begriff „Manga“, dem en gros auch die grafische Bildsatire zugeordnet wird, werden im japanischen Sprachgebrauch verschiedene visuelle Bildgattungen und Medien subsumiert (eine Besprechung erfolgt in Kapitel 2.2.4). Publikationen, die sich mit dem Manga und seinen Teilbereichen beschäftigen, sind in japanischer Sprache in reichlicher Zahl zu finden. Während die Karikatur gerne als Sprachrohr des Volkes (wie im Falle der *Jiyū minken undō*, „Bewegung für Freiheit und Volksrechte“) bemüht wird, ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit vom Staat propagandistisch instrumentalisierter Bildsatire in Japan wenn schon nicht tabuisiert, so doch unbeliebt.

Studien über humoristische und satirische Bilder entstanden in Japan erst nach 1945. Maßgeblich an der zunehmenden Wertschätzung der visuellen Populärkultur beteiligt war die erste Nachkriegsgeneration, welche mit Cartoons aufgewachsen war. Der folgende Überblick deckt sich weitgehend mit dem Stephan Köhns.⁶ Kennzeichnend für die frühe japanische wie westliche Forschung ist ein überwiegend negatives Bild des Comics. Die teilweise plakative Darstellungsweise warnt bis in die sechziger Jahre hinein vor seinem „schädlichen“ Einfluss auf die Jugend. Diese frühen, meist soziologischen Untersuchungen bilden bis heute den Grundstock wissenschaftlicher Beschäftigung. Anfang der siebziger Jahre setzte ein Wandel in der Wahrnehmung ein, der es erlaubte, das Manga als eigene Ausdrucksform zu untersuchen. Anfangs als Genre minderer Qualität angesehen und von pädagogischer Seite verachtet⁷, mauserte sich der japanische Comic zu einem Phänomen, das zunehmend mit Stolz behandelt wurde.⁸

Allgemeine Darstellungen zur Geschichte von Manga und Karikatur wurden in Japan bereits seit dem Ende des 2. Weltkrieges verfasst und waren besonders in den späten 1960er und 1970er Jahren beliebt. Ein Pionier der Manga-Forschung war Suyama Keiichi⁹ Seine Publikationstätigkeit erstreckt sich von den 1930er bis in die 1970er Jahre. Gemein ist diesen Überblicksarbeiten eine gewisse wissenschaftliche Unbefangenheit, die auf verbindliche

⁶ Köhn, Stephan (2005): *Traditionen visuellen Erzählens in Japan. Eine paradigmatische Untersuchung der Entwicklungslinien vom Faltschirmbild zum narrativen Manga* (= Kulturwissenschaftliche Japanstudien 2). Wiesbaden: Harrassowitz.

⁷ Ein Beispiel für eine kritische Einstellung der Forschung gegenüber dem Manga ist Kan, Tadamichi (1968): *Jidō bunka no gendai shi* [Die moderne Geschichte der Kinderkultur]. Tōkyō: Ōtsuki shoten.

⁸ Yoshihiro, Keiichi (1993): *Manga no gendai shi* [Moderne Geschichte des Manga]. Tōkyō: Maruzen.

⁹ Suyama, Keiichi (1956): *Nihon manga 100 nen* [100 Jahre japanisches Manga]. Tōkyō: Masu shobō u.a.

Definitionen oder Methodik weitgehend verzichtet, nichtsdestotrotz jedoch durch das Aufbringen konkreter Fragestellungen auch auf Neuland stieß.

In den siebziger Jahren engagierte sich vor allem der Kunstkritiker Ishiko Junzō. Er publizierte zusammen mit den Manga-Kritikern Gondō Susumu, Kajii Jun und Yamane Sadao *Manga-shugi* [Manga-ism] das landesweit erste Journal, das sich dem Manga-Diskurs widmete. Damit wurde die Beschäftigung mit dem Manga als wissenschaftliche Disziplin erstmals an die Öffentlichkeit getragen. Ishikos Forschung umfasst weiter allgemeine Darstellungen des zeitgenössischen Manga sowie dessen Beziehung zum Humorverständnis der Japaner.¹⁰ So streift die zweibändige Publikation *Gendai manga no shisō* [Die Ideenwelt des modernen Manga] die Historie des Manga nur kurz, um stattdessen wissenschaftlich analytisch die Wirkungsweise des japanischen Cartoons zu diskutieren.

Die 1980er Jahre brachten eine zunehmende Spezifizierung der Forschung und Fokussierung auf mangaspezifische Analysemethoden. Während rein dokumentarische Geschichtswerke weiterhin Fortsetzung fanden, etablierte sich darüber hinaus eine Reihe an neuen Themenschwerpunkten. Die Frühformen des Manga während der Edo-Zeit (1603–1868) rückten rasch ins Lampenlicht. Dank Ōshiro Yoshitakes *Manga bunka kigōron* [Semiotik der Manga-Kultur] wurden sie ab 1987 vermehrt zum Gegenstand wissenschaftlicher Beschäftigung. Itō Ippei ergänzte 1980 *Nihon shinbun mangashi* [Geschichte der japanischen Zeitungskarikatur] um eine Aufstellung satirisch bebildeter Zeitschriften und Zeitungen ab der Meiji-Zeit (1868–1912). Der spezifische Manga-Diskurs der 1980er Jahre brachte Publikationen hervor, die sich dem Phänomen analytisch widmeten und um verbindliche Definitionen bemüht waren. Ein Beispiel ist Kure Tomofusas *Gendai manga no zentaizō*¹¹ [Das Gesamtbild des modernen Manga] von 1986. Die für die vorliegende Arbeit wichtige Frage nach der Rolle des satirischen Bildes in Kriegszeiten stellte erstmals Ishiko Jun. In Band 1 seiner zweibändigen Publikation *Nihon mangashi* [Geschichte des japanischen Manga]¹² widmet er ihr ein eigenes Kapitel.

In den 1990er Jahren boomten Publikationen zu Japans visueller Kultur und dem Manga im Speziellen. Die Flut an Informationen lässt sich nicht nur durch eine weitere Vertiefung der Nischenforschung, sondern auch durch eine mehr oder weniger wissenschaftliche „Wiederverwertungstaktik“ erklären. Standardwerke der 60er und 70er Jahre wurden teilweise

¹⁰ Vgl. Ishiko, Junzō (1967): *Manga geijutsuron. Gendai nihonjin no sensu to yūmoa no kōzai* [Diskurs zur Manga-Kunst. Die Vor- und Nachteile des zeitgenössischen japanischen Empfindens und Humors]. Tōkyō: Fuji shinsho.

¹¹ Kure, Tomofusa (1990): *Gendai manga no zentaizō* [Ein Gesamtbild des modernen Manga]. Tōkyō: Shiki shuppan.

¹² Ishiko, Jun (1979): *Nihon mangashi* [Die Geschichte des japanischen Manga]. Tōkyō: Ōtsuki shoten.

kritiklos übernommen und in neuer Form publiziert, sodass Köhn ablehnend von einer „Zeit der mangabegeisterten Essayisten“ schreibt.¹³ Ein neuer Forschungsaspekt der 1990er war die Betrachtung des Manga als Massenmedium. Gleichzeitig wurde seine Einzigartigkeit betont und in der japanischen Kultur- und Kunstgeschichte verortet. In unserem Kontext wichtig ist die Forschung von Mizuno Kunihiko¹⁴, der sich vor allem der Entwicklung des heute weitgehend vernachlässigten Einzelpanel¹⁵-Comics bzw. der Karikatur widmet. Er zollt auch internationaler Interaktion Beachtung und integriert Vergleiche sowie die ökonomischen Faktoren des Exportes in seine Betrachtung des Nachkriegs-Manga.

Das einzige japanische Periodikum, das sich dem Manga wissenschaftlich widmet, ist *Fūshiga kenkyū* [Studien zur Bildsatire]. Es wurde von Shimizu Isao ins Leben gerufen und ist eine Publikation der Fūshiga-shi gakkai (Wissenschaftliche Gesellschaft zur Geschichte der Bildsatire). Shimizu ist Autodidakt und einer der profiliertesten Manga-Forscher. Von 1970 an veröffentlichte er über 80 Bücher zu Themen des japanischen Comics bzw. der Karikatur, mit mehr oder weniger populärwissenschaftlichem Charakter. Die Zeitschrift *Fūshiga kenkyū* erscheint vierteljährlich zur Förderung systematischer Studien auf dem Gebiet der japanischen Bildsatire bzw. des Manga.¹⁶ Die meist zweiseitigen, historisch ausgerichteten Artikel decken grob einen Zeitraum von 250 Jahren ab und beschäftigen sich sowohl mit satirischen Farbholzschnitten als auch mit Japans zeitgenössischem Manga. Das Forschungsblatt enthält darüber hinaus Studien zu ausländischen Karikaturen und Comics – insbesondere die Arbeit des Franzosen Georges Bigot in der Ausländersiedlung in Yokohama findet überdurchschnittlich hohe Beachtung. Ins Japanische übersetzt finden vereinzelt auch Beiträge westlicher Wissenschaftler Eingang in *Fūshi kenkyū*.

In den letzten zwanzig Jahren entstand eine Fülle an wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Publikationen zum Manga (und dem satirischen Farbholzschnitt). Bücher wie *Nihon no manga 300-nen*¹⁷ [300 Jahre japanisches Manga] u. a. liefern – bei zugleich sparsamem Text – umfangreiches Bildmaterial, welches sonst nur schwer zugänglich ist. Ohne auf einzelne dieser einander sehr ähnelnden Publikationen einzugehen, sei hier auf die Literaturliste im Anhang hingewiesen. Für die Suche nach Primärquellen ist die

¹³ Köhn (2005): *Traditionen visuellen Erzählens in Japan*. S. 23.

¹⁴ Mizuno, Ryōtarō (1991): *Manga bunka no uchimaku* [Geheimnisse der Manga-Kultur]. Tōkyō: Kawade shobō.

¹⁵ Als Panel werden in dieser Arbeit Bilder bezeichnet, in denen Personen, Objekte und Handlungen gezeigt werden (jap. *koma*). Diese zumeist rechteckigen Einheiten lenken den Lese- und Betrachtungsfluss des Betrachters und bieten eine gute Möglichkeit, zeitliche Abläufe darzustellen.

¹⁶ Shimizu, Isao (1992): *Sōkan no kotoba* [Worte zur ersten Ausgabe]. *Fūshiga kenkyū* 1, S. 1.

¹⁷ Kawasaki-shi shimin myūjiamu (1996): *Nihon no manga 300 nen* [300 Jahre japanisches Manga]. Kawasaki: Kawasaki-shi shimin myūjiamu.

Sammlung des modernen Manga (*Kindai manga shiryōkan* 近代漫画資料館) besonders zu empfehlen. Der Direktor der Sammlung ist Shimizu Isao. Zu Forschungszwecken können im Mangamuseum Kyōto einzelne Werke hieraus angefordert werden. Das Archiv ist eine Schatzgrube an satirischen Farbholzschnitten, Cartoonmagazinen und anderen relevanten Materialien und war aufgrund seines Reichtums an Werken der Vorkriegszeit der wertvollste Bezugsort für die vorliegende Arbeit. Das seit 1970 bestehende dazugehörige Archiv des japanischen Manga (*Nihon manga shiryōkan* 日本漫画資料館) in Narashino (Präfektur Chiba) beherbergt den Rest der Sammlung.¹⁸ Neben diversen Publikationen der Meiji-Zeit (und darüber hinaus) umfasst die Sammlung satirische Drucke und Zeichnungen, die noch aus der Zeit der Tokugawa-Regierung stammen und von den später eingehend besprochenen *ponchi-e*-Büchlein bis hin zum journalistischen Oeuvre George Bigots reichen.

Das Interesse der japanischen Forschung an der Bildsatire des Russisch-Japanischen Krieges ist eine Erscheinung der letzten Jahre. Nur allmählich rückt die Analyse der japanischen Bildsatire hinsichtlich nationaler Heterostereotypen¹⁹ und Formen der Selbstwahrnehmung während des Russisch-Japanischen Krieges 1904/05 in ihren Blickpunkt. Studien über die Geschichte politischer Karikaturen in Japan konzentrierten sich bis vor einigen Jahren vornehmlich auf solche zu inländischer Politik. Forschungsobjekte wurden Darstellungen zu tagespolitischen Themen und japanischen Politikern, nicht aber Karikaturen mit internationalem Zugang. So entstand ein verzerrtes Bild des satirischen Journalismus der Vorkriegszeit, welches ihn auf die idealisierte Vorstellung eines unermüdet für die Rechte der Bevölkerung kämpfenden Mediums reduzierte. Das Engagement für mehr Bürgerrechte und die Ablehnung der Staatsgewalt schienen im Licht der Wissenschaft die einzigen Ziele der japanischen Satire gewesen zu sein.²⁰ Es ist eine allgemeine Entwicklung, dass auch davon abweichende Aspekte der Karikatur – etwa die Kriegskarikatur oder Karikaturen zur Rolle der Frau – vermehrt wissenschaftliche Beachtung finden. Mit der Kontrastierung des als positiv geltenden (weil volkstümlich-subversiven) „Flüsterwitze“ mit der antisemitischen Bildsatire der nationalsozialistischen Zeitschrift *Brennessel*²¹ im Fall Deutschland beginnt das Konzept der Satire als allein moralischer Instanz zu wanken. Ohne die historischen

¹⁸ Die im Rahmen der Forschungsfrage besprochenen Magazine *Tōkyō pakku*, *Jiji hibijutsu gahō* und *Nipponchi* befinden sich fast vollständig im Besitz der Organisation *Nihon manga shiryōkan* und wurden mir freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Ohne den Rat und die tatkräftige Unterstützung Herrn Shimizus sowie der Mitarbeiter des Archivs wäre mir eine Besprechung nicht möglich gewesen.

¹⁹ Vorstellungen und Vorurteile eines Einzelnen über die Mitglieder einer fremden Gruppe oder Gemeinschaft.

²⁰ Han, Jung-sun (2006): „Empire of Comic Visions: Japanese Cartoon Journalism and its Pictorial Statements on Korea, 1876–1910“. In: *Japanese Studies* 26, 3 (Dezember), S. 283–302, 284.

²¹ Das Satiremagazin *Die Brennessel* erschien von 1931–1938 in Berlin und München. Seine rassistischen Artikel und Karikaturen halfen, die nationalsozialistische Ideologie zu verbreiten.

Leistungen der Karikatur im gesellschaftspolitischen Bereich anzuzweifeln, rücken vermehrt auch differenzierte Darstellungen von Missbrauch und Instrumentalisierung in den Blickwinkel der Forschung. Leider sind japanische Publikationen, die sich kritisch mit dieser sehr pointierten Visualität am Beispiel des Russisch-Japanischen Krieges beschäftigen, äußerst rar. Bildsatire aus den Jahren 1904/05 erscheint auf japanischer Seite fast nur als Randkapitel in allgemeinen Darstellungen zur Geschichte des Manga. Selbstständige Publikationen der japanischen Kriegskarikaturen liegen nicht vor. So ist auch das Buch „Karikaturen aus der Zeit des Russisch-Japanischen Krieges“²² von Haga Tōru und Shimizu Isao nur Teil einer umfangreichen Serie.

Neben der Aufarbeitung japanischer und russischer Materialien rückt zunehmend auch westliches Material in den Blick der japanischen Forschung. Anlässlich des 100-jährigen Gedenkens fand 2005 an der Hōsei-Universität in Tōkyō ein internationales Symposium mit dem Titel „Japan und Russland. 100 Jahre Kriegs[ende], 150 Jahre Frieden“ (*Nihon to Roshia. Sensō no 100 nen, heiwa no 150 nen*) statt. Im Rahmen der Veranstaltung hielt die Koreanerin Huajeong Seok einen Vortrag, der 2006 veröffentlicht wurde. Unter dem Titel *Nichi-Ro sensō to fūshi ni miru ‚chikara no seiji‘ no kōsatsu* [Überlegungen zum Russisch-Japanischen Krieg und der in der Karikatur widergespiegelten Machtpolitik] setzt sich Seok erstmalig nicht nur mit japanischen, sondern auch mit europäischen und amerikanischen Quellen auseinander. Sie sieht den Russisch-Japanischen Krieg weniger als Kampf zweier Parteien denn als Spiegel westlicher *power politics* in Asien. Diese These belegt sie anhand politischer Karikaturen aus Magazinen wie der amerikanischen *Harper's Weekly* oder dem österreichischen Satireblatt *Der Floh*. 2006 veröffentlichte Seok ihre Forschung in einem Buch.²³

Eine ebenfalls umfassende Sichtung des westlichen Bildmaterials zum Russisch-Japanischen Krieg verspricht die kürzlich erschienene Publikation *Nichi-Ro sensō fūshiga taizen* [Gesammelte Karikaturen zum Russisch-Japanischen Krieg] von Iikura Akira. In zwei Bänden bespricht sie thematisch-chronologisch strukturiert europäische und amerikanische Bildsatire. Iikura widmet sich in Auszügen erstmalig auch der nicht-westlichen japanbezogenen Karikatur um 1904–05 wie etwa Beispielen aus dem *Hindi Punch*. Japanische Kriegssatire hingegen wird nicht näher thematisiert.²⁴ Spezifischer ausgerichtet sind zwei weitere Publikationen. Sie widmen sich im ersten Fall einer sozio-politischen

²² Haga, Tōru und Shimizu, Isao (1985): *Nichi-Ro sensō ki no manga* [Karikaturen zum Russisch-Japanischen Krieg]. Kindai manga [Modern Manga] 4. Tōkyō: Chikuma shobō.

²³ Seok, Huajeong (2006): *Fūshiga ni miru Nichi-Ro sensō*. Tōkyō: Seiryūsha.

²⁴ Iikura, Akira (2010): *Nichi-Ro Sensō fūshiga taizen* [Gesammelte Karikaturen zum Russisch-Japanischen Krieg], Tōkyō: Fuyō shobō.

Thematik im Spiegel der Kriegskarikaturen, im zweiten dem konkreten Medium *Punch*. Aus dem Jahr 2010 stammt das schmale, inhaltlich jedoch dichte Buch *Manga ni kakareta Nihon Teikoku. ‚Kankoku heigō‘ to Ajia ninshiki* [Das Japanische Kaiserreich in der Karikatur. Die Annexion Koreas und die Wahrnehmung Asiens]. Han Saniru und Han Jonson beschäftigt die Frage, inwieweit das bilaterale Verhältnis zwischen Japan und Korea Niederschlag in der zeitgenössischen Karikatur beider Länder fand. Obwohl die Publikation damit thematisch anders ausgerichtet ist als die vorliegende Arbeit, gewährt sie einen guten Einblick in die Welt der asiatischen Bildsatire um 1900.²⁵ In der zweiten Publikation widmet sich Yumoto Kōichi der Frage nach dem Bild Japans²⁶ in dem britischen Satiremagazin *Punch*. Sein kurzer Beitrag mit dem Titel ‚*Punchi*‘-shi ni kakareta Nihon [Japan, wie der *Punch* es darstellt] betont unter anderem den Raum, den das westliche Magazin japanbezogenen Kommentaren zu Zeiten des Russisch-Japanischen Krieges einräumt.

1.3.2 Westliche Forschung

Auch die westliche Forschung zeigte in den letzten Jahrzehnten ein wachsendes Interesse am Manga und seinen Frühformen. Heute befassen sich zahlreiche, teilweise populärwissenschaftliche Publikationen mit Japans visueller Kultur, wobei insbesondere das Anime überdurchschnittliche Aufmerksamkeit erfährt. Der „Manga-Boom“ in der Forschung der 90er Jahre konzentrierte sich hauptsächlich auf das Manga der Nachkriegsjahre. Seine historische Einbettung fiel mit dem Verweis auf die bekannten *Chōjū jinbutsu giga*-Rollen (12./13. Jh.) und die Bände der *Hokusai manga* (19. Jh.) – beides problematische Beispiele (siehe Kapitel 2.3) – meist knapp aus. Erst allmählich wendet sich die Forschung auch Sonderthemen der japanischen Populärkultur wie der Kriegskarikatur oder den sogenannten „Allerleiheften“ (*kusazōshi*) zu. Daneben erfährt auch der satirische Farbholzschnitt der Edo-Zeit (*fūshi ukiyo-e*, *fūshiga*) mit seiner motivischen Vielfältigkeit eine wissenschaftliche Aufwertung. Als einer der Ersten befasste sich Reginald Horace Blyth mit satirischen Bildern in Japan. 1957 veröffentlichte er ein Buch mit dem Titel *Japanese Humour*²⁷, in dem ein Kapitel auch dem Manga gewidmet ist. Blyths Forschungsinteresse galt jedoch in erster Linie der literarischen Satiretradition Japans (v.a. dem japanischen Kurzgedicht *haiku*).

²⁵ Han, Saniru und Han, Jonson (2010): *Manga ni kakareta Nihon Teikoku. ‚Kankoku heigō‘ to Ajia ninshiki*. Übersetzt von Kamiya Niji. Tōkyō: Akashi shoten.

²⁶ Yumoto, Kōichi (1992): „‘*Punchi*‘-shi ni kakareta Nihon“ [Japan, wie der *Punch* es darstellt]. In: *Fūshiga kenkyū* 2 (= 20. April), S. 11.

²⁷ Blyth, Reginald Horace (1957): *Japanese Humour*. Tōkyō: Japan Travel Bureau.

Einen wissenschaftlichen Anspruch hatte erstmals die Forschung Frederik L. Schodts. Er veröffentlichte *Manga! Manga!*²⁸ (1983), 1996 folgte *Dreamland Japan*²⁹ (1996). Beide Publikationen betrachten den Cartoon in Japan als vielschichtiges Phänomen, dessen Charakter dem Leser durch thematische Schwerpunktsetzungen wie „Geschichte“, Sex und Gewalt in Comics oder die Frage nach geschlechtsspezifischen Ausprägungen nähergebracht wird. Jacqueline Bernd, eine deutsche Japanologin, widmete sich in ihrer Dissertation ebenfalls dem japanischen Cartoon und publizierte ihre Forschungsergebnisse 1994³⁰. Berndt legt ihrer Arbeit einen stark theoretischen Zugang zugrunde. Durch eine ästhetisch-semiotische Analyse versucht sie, sich dem visuellen Medium des Cartoons als Ergebnis der modernen japanischen Populärkultur zu nähern.

Nach der Vorarbeit durch Schodt und Bernd in den 1980er und frühen 1990er Jahren begann sich die westliche Forschung zunehmend für das japanische Manga zu interessieren. Aus der Vielzahl an seitdem veröffentlichten Publikationen seien an dieser Stelle lediglich Sharon Kinsella mit *Adult Manga: Culture and Power in Contemporary Japanese Society*³¹ und Brigitte Koyama-Richard mit *1000 Jahre Manga*³² genannt. Während das Gros der Publikationen das zunehmende Interesse der Öffentlichkeit am zeitgenössischen Manga nutzt, um seine Forschungsergebnisse einem breiteren Publikum vereinfacht zugänglich zu machen, vertritt Köhn in *Traditionen visuellen Erzählens in Japan: Eine paradigmatische Untersuchung der Entwicklungslinien vom Faltschirmbild zum narrativen Manga*³³ einen analytisch-historischen Zugang. Seine Arbeit bildet die theoretische Grundlage der vorliegenden Untersuchung und war in vielerlei Hinsicht wegweisend. Der aktuellste hier zu nennende japanologische Beitrag wurde 2011 von Noriko Brandl und Sepp Linhart veröffentlicht. Der Sammelband mit dem Titel *Ukiyo-e caricatures*³⁴ widmet sich unterschiedlichen Aspekten der japanischen Bildsatire des 19. Jahrhunderts. Der Aufsatz „Kobayashi Kiyochika: Pictures as Weapons“ von Reinhart Zöllner (S. 221–239) ist im Rahmen dieser Arbeit besonders beachtenswert.

Neben den obigen allgemeinen Arbeiten befassen sich die folgenden Publikationen konkret mit der japanischen Bildsatire des Russisch-Japanischen Krieges. In japanischer und

²⁸ Schodt, Frederik (1983): *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*. Tōkyō: Kodansha International.

²⁹ Schodt, Frederik (1996): *Dreamland Japan: Writings on modern Manga*. Berkeley, CA: Stone Bridge Press.

³⁰ Berndt, Jacqueline (1994): *Manga no kuni Nippon: Nihon no taishū bunka, shikaku bunka no kanōsei* [Land des Manga, Japan. Die Möglichkeiten japanischer Populärkultur und visueller Kultur]. Tōkyō: Kadensha.

³¹ Kinsella, Sharon (2000): *Adult Manga. Culture and Power in Contemporary Japanese Society*. Honolulu: University of Hawaii Press.

³² Koyama-Richard, Brigitte (2008): *1000 Jahre Manga*. Paris: Flammarion.

³³ Köhn (2005): *Traditionen visuellen Erzählens in Japan*. Wiesbaden: Harrassowitz.

³⁴ Brandl, Noriko und Linhart, Sepp (Hg.) (2011): *Ukiyo-e caricatures* (= Beiträge zur Japanologie 41). Wien: Universität Wien.

englischer Sprache setzt sich die russische Japanologin Yulia Mikhailova mit dem Thema auseinander. Mikhailova befasst sich in zahlreichen Büchern und Artikeln mit der Kulturgeschichte der bilateralen Beziehung zwischen Japan und Russland, speziell mit der russischen und japanischen Kriegskarikatur. Aufschlussreich sind unter anderem die Aufsätze „Japan and Russia: Mutual Images (1904–39)“³⁵ und „Worms and Bears: Russians in the Japanese Mind. Political Cartoons During the Russo-Japanese War“³⁶ sowie (in Zusammenarbeit mit William Steel) ihr aktuelles Buch *Three Centuries of Mutual Images*³⁷.

Mikhailovas methodischer Zugang beruht auf exemplarischen Einzeldiskussionen visuellen Materials. Sie widmet sich der Zeitungsskizze und dem durch Holzschnitt hergestellten Einzelblattdruck (jap.: *ukiyo-e* 浮世絵; russ.: *lubok* Лубок) gleichermaßen. Da sich einige der im Folgenden besprochenen Themen mit Mikhailovas Forschung überschneiden, stellt ihr Werk eine wichtige Basis der vorliegenden Untersuchung dar.

Neben Mikhailovas englischen Arbeiten bietet ein jüngerer Aufsatz³⁸ Jung-sun Hans aus dem Jahr 2006 einen guten Einstieg für die Beschäftigung mit japanischer Zeitungskarikatur der Jahrhundertwende. Obgleich Han ihren Schwerpunkt auf die Darstellung Koreas im japanischen Bildmaterial fokussiert, ist ihre Arbeit auch bei thematisch breiter gelagerter Interesse sehr hilfreich. Unter dem Titel „Empire of Comic Visions: Japanese Cartoon Journalism and its Pictorial Statements on Korea, 1876–1910“ werden Karikaturen aus namhaften Satirezeitschriften der Meiji-Zeit besprochen und auf ihre stereotypisierende Funktion hin untersucht. Der weite chronologische Bogen spannt sich dabei von den ersten von Europäern in Yokohama herausgegebenen Journalen wie dem *Japan Punch* bis in das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts.

Barak Kushners Interesse gilt vor allem der Propaganda in Japan. Daneben hat der Aspekt des Lachens einen wichtigen Platz in seiner Forschung. In Aufsätzen und Büchern hinterfragt er den japanischen und chinesischen Humor zu Kriegszeiten. In „Is that really funny? – humor and identity in Japan and China“³⁹ betont er die eminente Bedeutung der Karikatur

³⁵ Mikhailova, Yulia (2000): „Japan and Russia: Mutual Images (1904–39)“, In: *The Japanese and Europe: Images and Perceptions*. Bert Edstrom (Hg.). Richmond, Surrey: Japan Library, S. 152–171.

³⁶ Mikhailova, Yulia (1998): „Worms and Bears: Russians in the Japanese Mind. Political Cartoons During the Russo-Japanese War“, In: *Perspectives of Japanese Studies in the Baltic Area: Past and Future. Proceedings of the International Conference*. St. Petersburg: Institutio Orientalis, S. 53–75.

³⁷ Mikhailova, Yulia und Steele, William (Hg.) (2008): *Japan and Russia. Three Centuries of Mutual Images*. Folkestone: Global Oriental.

³⁸ Han (2006): „Empire of Comic Visions“. S. 283–302.

³⁹ Kushner, Barak (2009): „Is that really funny? – Humor and Identity in Japan and China“. Verfügbar bei *About Japan. A Teacher's Resource*.

http://aboutjapan.japansociety.org/content.cfm/is_that_really_funny_humor_and_identity_in_japan_and_china (gefunden am 3.8.2012).

insbesondere für die Meiji-Regierung. Humor, so die These, sei für die junge Nation Japan eine ernste und bewusst kalkulierte Angelegenheit gewesen. Kushners Forschung gibt wichtige Impulse für die Forschung hinsichtlich der politischen Rolle der Satire in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts und des beginnenden 20. Jahrhunderts – leider jedoch ohne auf zeitgenössisches visuelles Material näher einzugehen.

Die heterogene Wahrnehmung des Krieges von Seiten der japanischen Bevölkerung sowie der Soldaten an der Front analysiert hingegen Shimazu Naoko. Ihre neue Studie *Japanese Society at War. Death, Memory and the Russo-Japanese War*⁴⁰ stellt die Frage nach den medialen Werkzeugen zu militaristischer Stilisierung und gesellschaftlicher Akzeptanz. Von besonderem Interesse ist Shimazus Erörterung über die japanische Wahrnehmung der ansässigen Bevölkerung in Korea und der Mandschurei. Während das Konzept der „Rasse“ in Japan um 1900 kaum große Beachtung fand, zeugen Tagebucheinträge der Soldaten von einem Gefühl der zivilisatorischen Überlegenheit gegenüber anderen asiatischen Ländern.⁴¹ Shimazu liefert Einblicke in die Gedankenwelt japanischer Rekruten verschiedener sozialer Herkunft. Obgleich nur marginal dem Thema Karikatur verbunden, empfiehlt sich *Japanese Society at War* jedoch für ein besseres Verständnis deren visueller Heterostereotypen.

Als ebenfalls hilfreich erwies sich der Sammelband *The Russo-Japanese War in Global Perspective. World War Zero*⁴². In ihren Beiträgen gehen Shimazu, John W. Steinberg und andere auf verschiedene Aspekte des Krieges ein, so unter anderem auch auf die Repräsentation des Japaners in der russischen Karikatur (Shimazu Naoko: „Love Thine Enemy: Japanese Perception of Russia“, 365-385; Tatiana Filippova: „Images of the Foe in the Russian Satirical Press“, 411-125).

Zu komparativen Zwecken ließen sich Arbeiten zum 30 Jahre späteren Pazifischen Krieg heranziehen, so etwa John Dowers vielbeachtetes Buch *War Without Mercy*⁴³ zur visuellen Propaganda in Japan und den Vereinigten Staaten (ferner Europa). Dower liefert nicht nur einen wichtigen Beitrag zu Studien des japanischen Selbst- und Fremdbildes, sondern gilt im Falle der Bildproduktion während des Pazifischen Krieges als deren Initialzündung. Als ständigen Begleiter sowohl im öffentlichen Diskurs als auch der visuellen Propaganda identifizierte Dower unter anderem das Motiv der „(rituellen) Reinheit“ als Schlüsselement in der japanischen Selbstrezeption. Eine benutzerfreundliche Publikations- und

⁴⁰ Shimazu, Naoko (2009): *Japanese Society at War. Death, Memory and the Russo-Japanese War*. (= Studies in the Social and Cultural History of Modern Warfare). Cambridge: Cambridge University Press.

⁴¹ Shimazu (2009): *Japanese Society at War*. S. 25.

⁴² John W. Steinberg et al. (Hg.) (2005): *The Russo-Japanese War in Global Perspective. World War Zero*. Leiden, Boston: Brill.

⁴³ Dower, John (1986): *War Without Mercy: Race and Power in the Pacific War*. New York: Pantheon Books.

Recherchemöglichkeit bietet das Internet. 2002 schuf Dower in Kooperation mit dem Massachusetts Institute of Technology (MIT) eine virtuelle text- und bildunterstützte Lernplattform mit dem Namen *MIT Visualizing Cultures – Image-Driven Scholarship*⁴⁴, die asienspezifische Themen von 1700 bis 1945 abdeckt. Material aus der Zeit des Russisch-Japanischen Krieges – Postkarten, Farbholzschnitte und Fotografien – findet man hier reichlich: Neben satirischen Postkarten finden sich ebenso Schlachtendarstellungen in Farbholzschnitt sowie zeitgenössische Fotografien. Begleitet wird das Visuelle von Aufsätzen John Dowers wie etwa jenen zum Topos der „Gelben Gefahr“.⁴⁵

Online ist auch eine andere umfangreiche Quelle zur japanischen Bildsatire verfügbar. Seit März 2004 sammelt das Institut für Ostasienwissenschaften der Universität Wien/Japanologie satirische japanische Farbholzschnittdrucke in einer allgemein zugänglichen Datenbank.⁴⁶ Neben Blättern der späten Edo-Zeit ist hier auch Bildsatire aus der Zeit des Russisch-Japanischen Krieges in Übersetzung und mit Kommentar versehen in Japanisch, Englisch und Deutsch abrufbar. Die im Rahmen dieser Dissertation besprochenen Farbholzschnitte der Serie *Nippon banzai. Hyakusen hyakushō* stammen aus dieser Quelle und wurden von Noriko Brandl transkribiert.

Während sich die japanischsprachige Forschung sowohl mit satirischer Zeitschriftenillustration als auch der Postkarte beschäftigt, liegt in der westlichen der Schwerpunkt auf letzterer. Der politisch-satirischen Postkarte ist das Buch *Niedliche Japaner oder Gelbe Gefahr? Westliche Kriegspostkarten aus den Jahren 1900–1945* von Sepp Linhart gewidmet.⁴⁷ Anhand zahlreicher Abbildungen zeigt Linhart die stilistische und thematische Vielfalt der Kriegspostkarte und betont deren Bedeutung als propagandistisches Massenmedium. Der schmale, kommentierte Bildband zeigt in erster Linie das ambivalente Image des Japaners in westlichen Medien.

Die vorliegende Dissertation ergänzt den derzeitigen Forschungsstand um eine umfassende Darstellung der Kriegskarikatur um 1904/05 in deutscher Sprache, wobei neben japanischen auch westliche Beispiele besprochen werden. Neu sind zudem die eingehende Diskussion dreier japanischer Satireformate, ihre Lokalisierung im zeitgenössischen Polit- und

⁴⁴ <http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/home/index.html> (gefunden am 6.8.2012).

⁴⁵ Dower, John (2008): „Yellow Promise/Yellow Peril. Foreign Postcards of the Russo-Japanese War (1904–05). Verfügbar auf *MIT Visualizing Cultures*.

http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/yellow_promise_yellow_peril/yp_essay01.html (gefunden am 3.8.2012).

⁴⁶ Institut für Ostasienwissenschaften der Universität Wien – Japanologie (2007): *Ukiyo-e Karikaturen 1842–1905*. http://kenkyuu.eas.univie.ac.at/karikaturen/ger/db_use.htm (gefunden am 3.8.2012).

⁴⁷ Linhart, Sepp (2005): *Niedliche Japaner oder Gelbe Gefahr? Westliche Kriegspostkarten aus den Jahren 1900–1945*. Münster und Wien: LIT Verlag. Das Buch erschien später auch als bilinguale Fassung.

Gesellschaftsspektrum sowie die Vorstellung namhafter Künstlerpersönlichkeiten. Anders als die oben genannte Forschung legt die Arbeit besonderes Augenmerk auf den kunsthistorischen Aspekt der Untersuchung. Gezeigt werden die Kontinuität, aber auch die Brüche in der Verwendung satirischer Bildmotive in Japan zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Das besprochene Bildmaterial ist bis auf wenige Ausnahmen bislang unveröffentlicht und wird im Rahmen dieser Dissertation erstmals wissenschaftlich behandelt. Als japanologischer Beitrag erschöpft sich die Diskussion der Karikaturen nicht – wie so oft – in deren Abbildung und oberflächlicher Betitelung, sondern ergänzt die Darstellung um die Wiedergabe der japanischen Beutexte im japanischen Originaltext und Umschrift, ihre Übersetzung und Besprechung.

1.3.3 Historischer Abriss

Die vorliegende Dissertation deckt einen Zeithorizont von gut fünfzig Jahren (1865-1905) ab. Der Russisch-Japanische Krieg 1904/05 war der vorläufige Schlusspunkt einer Zeit voller Umwälzungen. Unter dem wachsenden internationalen Druck⁴⁸ hatte Japan seine jahrhundertelange Isolation⁴⁹ 1854 aufgegeben und sah sich nun einer Flut an ausländischen Produkten, Ideen und Konzepten gegenüber. Mit der Meiji-Restauration nahm 1868 die Herrschaft der Shōgune ihr Ende und der Tennō trat als mythologischer Nachfahre der Sonnengöttin Amaterasu ōmikami ihre Nachfolge an. Im Rahmen der propagierten „Wiederherstellung der monarchischen Regierung“ (*ōsei fukko* 王政復古), die sich auf die ununterbrochene dynastische Abfolge des göttlichen Herrschergeschlechts stützte, rückte er erstmals seit 1192 wieder ins Zentrum der politischen Führung Japans. Die folgenden Jahrzehnte brachten eine weitreichende Umstrukturierung im sozialen, ökonomischen und politischen Bereich. Mit Eifer ging Japan daran, den vermeintlichen oder tatsächlichen Rückstand zum Westen aufzuholen.

⁴⁸ Im Juli 1853 landete der amerikanische Admiral Matthew Perry mit einer Schwadron von vier Schiffen in der Bucht von Uraga/Japan. Sein Auftrag war es, eine Pazifikroute für den amerikanischen Handel zu sichern und Japan zur Aufnahme diplomatischer Beziehungen zu nötigen. Als Perry ein Jahr später, im Februar 1854, mit verstärktem militärischen Aufgebot bei Kanazawa vor Anker ging, sah sich Japan zu Zugeständnissen gezwungen. Im Juli 1858 unterzeichnete der japanische Großkanzler Ii Naosuke im Namen des Bakufu einen Handelsvertrag mit Amerika und später auch mit Russland, England, Frankreich und den Niederlanden (*Ansei gokakoku jōyaku* 安政五カ国条約). Die Verträge legten die Öffnung der Häfen Nagasaki, Hakodate und Yokohama für ausländische Handelsschiffe fest und ermöglichten damit kulturellen, politischen und ökonomischen Austausch mit dem Westen.

⁴⁹ 1639 erließ der 3. Shōgun Iemitsu ein Gesetz (*sakokurei* 鎖国令), um Japan vor allem gegenüber westlichen Einflüssen abzuschotten.

Nach europäischem Vorbild konstituierte Japan ein Kabinettsystem (1885) und führte sowohl Schulpflicht (1872) als auch die allgemeine Wehrpflicht (1873) ein. Das vierstufige Gesellschaftssystem der Edo-Zeit⁵⁰ wurde abgeschafft und die mächtigen Landesfürsten (*daimyō* 大名) zur Rückgabe ihrer Lehen an die kaiserliche Regierung gezwungen (1869).

Neben der großen Anzahl an ausländischen Experten, die zur Beschleunigung der Modernisierung des feudalen Militär- und Verwaltungssystems nach Japan geholt wurden (*o-yatoi gaikokujin*, „Kontraktausländer“), sahen fernerhin zahlreiche Glücksritter und Pioniere ihre Zukunft in der Ferne. Auch Karikaturisten und Journalisten kamen, fasziniert von der Aufbruchstimmung der Nation und den daraus resultierenden Möglichkeiten, um abseits des heißumkämpften europäischen Marktes ihr Glück zu versuchen. Allerdings entschlossen sich nur wenige von ihnen dazu, dauerhaft im Land zu bleiben.⁵¹ Zwei der prominentesten, Charles Wirgman und Georges Bigot, werden im Folgenden näher vorgestellt.

Zugang zu Information, deren selektive Vervielfältigung sowie die Verbreitung politischer Botschaften wurde bereits vor Beginn der Meiji-Periode gezielt zum Machterhalt eingesetzt. Das Bakufu (幕府, wörtl. „Zeltregierung“)⁵² erkannte schon in der Edo-Zeit (1603-1868) den Wert der von holländischen Händlern nach Japan importierten Publikationen und ließ diese als offizielle Dokumente für die heimische Beamtenschicht ins Japanische übersetzen.⁵³ Die ersten japanischen Zeitungen waren damit keine Produkte des Volkes, sondern wurden aus staatlicher Förderung geboren. Dies änderte sich in der Meiji-Zeit. Wie Wildes 1927 in seiner nach wie vor gültigen Besprechung der Meiji-zeitlichen Presse erörtert, musste mit der allgemeinen Modernisierung Japans ab 1868 jedoch erst ein Bewusstsein für die Funktion einer unabhängigen, kritischen Presse geschaffen werden.⁵⁴ Die folgende Untersuchung wird zeigen, dass diese weitgehend unabhängige, regierungskritische Presse in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Japan zwar eine wichtige Rolle spielte, sich jedoch während des Kriegs gegen Russland 1904/05 dem „nationalen Wohl“ beugte und sich in den Dienst der staatlichen Propaganda stellte.

⁵⁰ Das japanische Ständesystem der Edo-Zeit (*shinōkōshō*) unterschied zwischen Schwertadel (Samurai), Bauern, Handwerkern und Kaufleuten. Kaufleute standen zwar hierarchisch an unterster Stelle, gewannen jedoch in späterer Zeit durch ihren Reichtum an Bedeutung.

⁵¹ Ishiko (1979): *Nihon mangashi*. S. 40.

⁵² Das *bakufu* oder Shōgunat bezeichnet die Herrschaft durch die Shōgune. Diese übernahmen im Rahmen des Kamakura-Shōgunats 1192 de facto die politische Führung in Japan, dem japanischen Kaiser oder Tennō oblagen nur noch repräsentativ-spirituelle Aufgaben. Während der Edo- bzw. Tokugawa-Periode wurden die Shōgune von der namensgebenden Dynastie der Tokugawa gestellt.

⁵³ Wildes, Harry Emerson (1927): „Press Freedom in Japan“. In: *The American Journal of Sociology* 32/4 (Januar), S. 601–614, 601.

⁵⁴ Wildes (1927): „Press Freedom“. S. 602.

2 Humor, Satire und Karikatur

2.1 Das Wesen der Satire

„Satiren, die der Zensor versteht, werden mit Recht verboten.“⁵⁵

Karl Kraus, *Die Fackel*, 1910

2.1.1 Satirischer Humor

Es ist sicher kein Zufall, dass Revolutionären und Politikern oft Humorlosigkeit nachgesagt wird.⁵⁶ Die Indirektheit der Satire scheint vordergründig mit dem Ernst des ideologischen Fanatismus unvereinbar. Eine nähere Betrachtung zeigt jedoch, dass die politische Karikatur ein wichtiges Instrument zur Propaganda und sozialen Kontrolle ist.⁵⁷ Sinn für Humor ist vielschichtig. Er trägt Prägungen sozialer, kultureller oder religiöser Natur, divergiert von Gesellschaft zu Gesellschaft sowie von Zeitalter zu Zeitalter⁵⁸ und ist aus diesem Grund keine absolute Größe. Er kann weder als unveränderlich noch als positiv besetzt angenommen werden – in westlichen Gesellschaften galt Sinn für Humor bis in die 1870er Jahre sogar als eine wenig erstrebenswerte Eigenschaft.⁵⁹

Humor funktioniert am besten in homogenen Gruppen. Sprachliche und bildliche Anspielungen können nur ihren Zweck erfüllen, wenn sie sich auf eine kulturelle Vorprägung ihrer Rezipienten, gemeinsame Werte und Erfahrungen innerhalb einer Gesellschaft verlassen können. Ist dies nicht der Fall, ist das Risiko groß, dass ein Witz entweder nicht oder falsch verstanden wird. Als eine Art kulturelle „Geheimsprache“ ist Humor in dieser Hinsicht kein vereinigendes, sondern vielmehr ausschließendes Element.⁶⁰ Seine Zuordnung ist bis heute umstritten. Selbst seine Klassifikation als Gefühl ist nicht klar, da die Natur des Humors sich doch von primären Gefühlen wie Angst oder Wut unterscheidet. Stimmungen gelten zudem

⁵⁵ Kraus, Karl (1910): *Die Fackel* 309/310, S. 40.

⁵⁶ Speier, Hans (1998): „Wit and Politics: An Essay on Laughter and Power“. In: *American Journal of Sociology* 103, S. 1352–1401, 1358.

⁵⁷ Hines, Edna (1932): „Cartoon as a means of social control“. In: *Sociology and Social Research* 1932–33 Vol. XVII, S. 454–464.

⁵⁸ Kuipers, Giselinde (2006): *Good Humor, Bad Taste: A Sociology of the Joke* (= Humor Research 7). Berlin et al.: Mouton De Gruyter, S. 230.

⁵⁹ Martin, Rod A. (2007): *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*. Amsterdam: Elsevier Science & Technology, S. 24.

⁶⁰ Hart, Marjolein 't und Bos, Dennis (Hg.) (2007): *Humour and Social Protest. (= International review of social history* 15). Cambridge und New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, S. 2.

als länger andauernd als Gefühle und entsprechen damit eher dem Humor als menschlicher Eigenschaft. Möglicherweise liegt in dieser Spitzfindigkeit der Grund, warum moderne Publikationen den Begriff zunehmend scheuen und stattdessen Wörter wie „Erheiterung“ oder „Spaß“ verwenden.⁶¹ Nichtsdestotrotz, wenn wir über einen Witz oder eine Karikatur in Lachen ausbrechen, zeigen wir eine unmittelbare Reaktion auf einen bestimmten Reiz. In bestimmten Fällen kann diese Reaktion als Erheiterung auch länger andauern. Hart unterstreicht die Funktion des Lachens als soziale Kommunikation, sei es, um sich in der Gemeinschaft einer Gruppe zu bestärken oder Elemente bewusst davon auszugrenzen. Lachen ist nichts, das „im Geheimen passiert“ oder auch: Unser Lachen auf einen humoristischen Stimulus ist keine reine Reaktion, sondern ebenfalls eine Aktion unter Einbeziehung unserer Umwelt. Deshalb kann auch die kurzfristige Handlung weiterreichende Emotionen wie Solidarität oder Hass mit sich bringen.⁶²

Davis identifiziert zwei zwingend nötige Voraussetzungen, um Humor für bestimmte Zwecke einsetzen zu können: Erstens die Existenz einer kollektiven Identität und zweitens ein Repertoire an Witzen, Pointen und humoristischen Versatzstücken – ein anerkanntes „Vokabular des Humors“.⁶³ Die sozialen und politischen Möglichkeiten und Grenzen des Humors sind definiert durch das allgemeine politische Umfeld.

Humor kann verschiedenen Motiven dienen, er ist janusköpfig. Häufig fungiert Humor als eine Art Code der internen Kommunikation innerhalb von Gruppen und Gesellschaften. Auf dieselbe Weise kann er jedoch verwendet werden, um auf neutralem Grund eine allgemein verständliche Sprache zu finden.⁶⁴

“However spontaneous it seems, laughter always implies a kind of secret [...] complicity with other laughers, real or imaginary. [How] often has the remark been made that many comic effects are incapable of translation from one language to another, because they refer to the customs and ideas of a particular social group! [...] To understand laughter, we must put it back into its natural environment, which is society, and above all must we determine the utility of its function, which is a social one. [Comedy] expresses an individual or collective imperfection which calls for an immediate corrective. That corrective is laughter, a social gesture that [...] implies a secret or unconscious intent [to correct] all events in society as a whole.”⁶⁵

⁶¹ Martin (2007): *The Psychology of Humor*, S.273; Deckers, Lambert (1998): „Influence of Mood on Humour“. In: *The Sense of Humor: Explorations of a Personality Characteristic* (= Humor Research 3). Willibald Ruch (Hg.), Berlin: Walter de Gruyter, S. 309–328, 311, 325.

⁶² Hart und Bos (2007): *Humour and Social Protest*. S. 12.

⁶³ Davis, Christie (1996): *Ethnic Humor around the World. A comparative analysis*. Indiana: Indiana University Press, S. 318.

⁶⁴ Teune, Simon (2007): „Humour as a Guerilla Tactic“. In: *Humour and Social Protest*, S.116.

⁶⁵ Bergson, Henri (1965): „Laughter“. In: *Comedy: Meaning and Form.*, Robert W. Corrigan (Hg.). San Francisco, CA: Chandler Publishing Co., S. 471–477, 473.

Biologisch-soziologischen Studien zufolge hat das Lachen eine wichtige Funktion in menschlicher Gemeinschaft sowie im Leben. Lachen demonstriert Vertrauen und vermittelt die Abwesenheit konkreter Bedrohung oder Feindseligkeit. Außerdem hat es – zumindest temporär – die Fähigkeit, soziale Hierarchien aufzuheben und als Mittel zur Sozialisation und Akkulturation zu dienen.⁶⁶

Die Initialzündung zur Humor-Forschung gab 1965 Michail Bachtin mit seiner einflussreichen Arbeit über den französischen Schriftsteller François Rabelais (1483–1553) und dessen Werk.⁶⁷ Bachtin wies erstmalig auf die soziale Funktion des Karnevals in der spätmittelalterlichen und frühmodernen Zeit hin und argumentierte, dass Rituale der „Verkehrten Welt“ Gesellschaften helfen würden, mit bestehenden Hierarchien umzugehen. Die zeitlich begrenzte Aufhebung sozialer Konventionen und Reglementierungen, das „Karnevaleske“, wie Bachtin es nennt, gäbe dem Volk die Gelegenheit, ohne Furcht vor Konsequenzen Kritik zu üben. Während des Karnevals ist es jedermann erlaubt, politischem Protest eine Stimme zu geben – solange dies in Form eines Scherzes geschieht. Am Beispiel Rabelais’ unterstreicht Bachtin außerdem die wichtige Rolle der veröffentlichten Satire als Form des sozialen Protestes. Da das reale Objekt der satirischen Attacke stets zu einem gewissen Grad unklar bleibt, gelingt es dem Kritiker zumeist, Strafen zu umgehen, selbst wenn die Aussage seiner Werke vom Publikum verstanden wird. Satire bietet so dem Volk die Möglichkeit, Kritik an den herrschenden Klassen zu üben. Humor, beispielsweise in Form des Witzes oder der satirischen Zeichnung, kann also die Funktion eines Ventils einnehmen und so dazu beitragen, bereits bestehende soziale Gegebenheiten, wie beispielsweise Klassen, beizubehalten.

Grob vereinfacht spaltet sich die Humor- und Satireforschung historisch in zwei Theorieströmungen: Die Eine sieht die Satire als eine Form des Widerstands und politisch und/oder moralischen Protests, die Andere als Werkzeug zur Machterlangung und –erhaltung. Das Motiv von Humor als Form des Widerstands findet sich unter anderem in der Forschung Sigmund Freuds und Michail Bachtins. Letzterer führt, wie oben bereits angesprochen, hier den Begriff des „Karnevalesken“ ein und betont die Rolle karnevalesker Feste als subversives Ventil des Volkes in streng hierarchischen, repressiven Gesellschaften. Während der Feste war Kritik an herrschenden Missständen in Gestalt von Parodie und Travestie temporär erlaubt.

⁶⁶ Siehe Douglas, Kate (2003): „What Are You Laughing At?“. In: *New Scientist* 180, S. 2426–2428; Berger, Arthur Asa und Wildavsky, Aaron (1994): „Who Laughs at What?“. In: *Society*, 31/6, S. 82–86; Katz, Jack (1996): „Families and Funny Mirrors: A Study of the Social Construction and Personal Embodiment of Humor“. In: *American Journal of Sociology* 101, S. 1194–1237; Speier (1998): „Wit and Politics“. S. 1352–1401.

⁶⁷ Bakhtin, Mikhail (1984, erste Ausgabe 1965): *Rabelais and his World*. Bloomington: IN.

Bachtin sieht das satirische Lachen als „Sprache des Marktplatzes“ und damit klar als Hilfsmittel der Unterdrückten. Freuds Sicht ist ähnlich. Er nennt den Witz eine „Irritation“ und sieht das Lachen als spontane Entladung des Unterbewusstseins. Diesen Gedanken weiterführend definiert der deutsche Philosoph Joachim Ritter⁶⁸ das Lachen als Resultat einer Inkongruenz zur Norm, als einen Widerspruch zwischen Realität und Erfahrung.⁶⁹

Demgegenüber steht die Auffassung von Humor als Machtinstrument, insbesondere dem der herrschenden Klasse. Sie vertrat Henri Bergson in seinem 1900 veröffentlichten Artikel „Das Lachen“ (*Le Rire*). Bergson sieht das Lachen als Mittel, um eine Gemeinschaft aneinander zu binden – allerdings mit dem Ziel, gegen eine andere Gruppe geeint vorzugehen.⁷⁰ Humor ist damit ein strategisches Werkzeug der Machthaber in einer darwinistisch begriffenen Welt. Provokant verkürzt Jürgen Brummack diese Meinung: Er bezeichnet die Satire als „aesthetically socialized aggression“.⁷¹

2.1.2 Satirisches Vokabular

Das Wesen der Karikatur bzw. ihr Bestreben, komplexe Sachverhalte auf ein kleinstmöglich verständliches Format zu bringen, zwingt sie zur Verwendung von Symbolen und Kürzeln. Unser Bestreben, diesen eine eindeutige Lesung zuzuordnen, ist jedoch von vornherein zum Scheitern verurteilt. Ohne den historischen Kontext und kultureller Vorbildung ist es dem Leser nicht möglich, Symbole zu verstehen. Der Ethnologe Victor Turner⁷² prägte 1967 den Begriff der *polysemic symbols*, der „mehrdeutigen Symbole“, der bis heute ein nützliches Werkzeug für transkulturelle Studien darstellt. Turner betont, dass die Lesung von Symbolen zeitlichen Veränderungen unterworfen ist. Zudem erschließen sich Bedeutungen erst aus dem kulturellen und zeitlichen Zusammenhang, in dem Symbole Gebrauch finden.

In ihrer Studie „Reactions to Humorous Stimuli of Different Generations of Japanese, Chinese, and Caucasians in Hawaii“ haben Smith und Vinacke Anfang der 1950er Jahre versucht, die Verbindungen von Nationalität, „Rasse“ und Kulturkreis in Hinblick auf die

⁶⁸ Die Schriften Ritters beeinflussten besonders die deutsche Humorforschung und führten zu einer eigenen, nach Ritter benannten Schule.

⁶⁹ Ritter, Joachim (1940/41): „Über das Lachen“. In: *Blätter für deutsche Philosophie* 14, S. 1–21.

⁷⁰ Bergson, Henri (2005, erste Ausgabe in französisch 1900): *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. Übersetzt von Cloudesley Brereton and Fred Rothwell. Mineola und New York: Dower Publications.

⁷¹ Brummack, Jürgen (1971): „Zu Begriff und Theorie der Satire“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45, S. 275–377, 282.

⁷² Turner, Victor (1967): *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaka und London: Cornell University Press.

unterschiedliche Rezeption des Humors hin zu untersuchen. Die Untersuchung hatte das Ziel, durch die Analyse der durch einen humoristischen Stimulus hervorgerufenen Reaktion von Probanden zu belegen, dass Menschen mit unterschiedlichem kulturellem Hintergrund auch nicht über dieselben Dinge lachen. Die kulturelle Prägung sowie das Vorwissen, welche das Verständnis einer Pointe erst ermöglichen, zeigten sich verantwortlich für abweichende Vorlieben des Humors. Smiths und Vinackes Untersuchungen belegten, dass es durchaus so etwas wie einen „kulturell differenzierten“ oder „nationalen Humorcharakter“ gibt⁷³ und wir das auch im Rahmen dieser Arbeit im Hinterkopf behalten.

Bildliche bzw. leicht verständliche Symbole werden gerade in feudalen Gesellschaften, wo die Fähigkeit zu lesen und zu schreiben nicht immer vorauszusetzen ist, gebraucht. Aus Religion, Tradition oder Mythologie stammende Symbole und allegorische Embleme werden vereinfacht und in polemische Schlüsselbegriffe verwandelt, die für jeden leicht zu entschlüsseln sind, der mit demselben kulturellen Hintergrund ausgestattet ist. Karikaturen transportieren damit, neben der Attacke gegen ein bestimmtes Opfer, stets noch weitere Inhalte.

Hyperbel – Synekdoche – Allegorie – Zitat

Ein häufiges Stilmittel der Karikatur ist die Hyperbel oder Übertreibung. Es wurde bereits festgestellt, dass ein humoristischer Reiz und letztendlich Lachen durch eine unerwartete Abwandlung des Erwarteten bzw. eine Verfremdung des Bekannten erreicht werden kann. Die Diskrepanz zwischen dem Alltäglich-Normalen und dem satirisch Entfremdeten als Technik der Satire findet sich sowohl im japanischen als auch im europäischen Kontext. Die Hyperbel greift ein Detail der Realität heraus und treibt sie zum Übermaß. Sie übertreibt Attribute sowie die Physiognomie der Dargestellten, um sie einerseits besser erkennbar, andererseits jedoch auch der Lächerlichkeit preiszugeben. Komplexe Zusammenhänge werden komprimiert und durch die Übertreibung „auf den Punkt gebracht“. Hyperbeln sind die unterstrichenen Passagen einer visuellen Botschaft, sie verzerren die Wirklichkeit, um sie dem Betrachter umso deutlicher zu machen, oder – wie im Falle der vorliegenden Propagandakarikaturen – in ihrem Sinne darzustellen.

⁷³ Van Order Smith, Nathalie und Vinacke, William Edgar (1951): „Reactions to Humorous Stimuli of Different Generations of Japanese, Chinese, and Caucasians in Hawaii“. In: *Journal of Social Psychology* 34 (August), S. 69–96.

In ihrer Arbeit *Zur Soziologie des Witzblattes* bemerkt Moos, dass es das Ziel aller humoristischen Blätter und satirischen Magazine sei, mittels Übertreibung und Verallgemeinerung in schablonenhafter Weise die Formel „für ein Ereignis, für Individuen, für soziale Klassen“ zu finden. Damit kommt es dem allgemeinen Verlangen der Öffentlichkeit nach „Schlagworten, Urteilen und Kritiken“ entgegen. Es etabliert sich eine Art „Witzblattmeinung“: Eine Empfindung vieler, ein Gedanke, der Produkt der allgemeinen Zeitumstände ist, wird von Satirikern und Humoristen leicht erfassbar durch Wort und Bild verdeutlicht und durch wiederholte Darstellungen im Blatt als „scheinbar objektive Witzblattmeinung“ propagiert.⁷⁴

Satirische Zeitschriften arbeiten mit Vereinfachung und Wiederholungen und sind durch ihre allgemeine Verständlichkeit ein nicht zu unterschätzend einflussreiches Instrument zur Manipulation. Zu diesem Urteil kommt auch Schwalbe in seiner während der Nazi-Diktatur publizierten Arbeit über die Bedeutung der Karikatur. Darin bemerkt er, dass das satirische Journal nur mit „Lüge, Entstellung, Fälschung und Verdrehung“ arbeitete.⁷⁵ Karikaturen, sofern sie sich nicht gegen spezielle Einzelpersonen wie Politiker richten, arbeiten oftmals mit Verallgemeinerung und Typisierung (Synekdoche). In diesem Fall beziehen sich die Darstellungen nicht auf Individuen, sondern sind auf Typen reduziert. Diese müssen nicht zwangsläufig menschlich sein, auch Tiere können symbolisch für abstrakte Begriffe stehen. Ein Beispiel ist die Verwendung bestimmter Tiere als nationale Repräsentanten. So steht in der westlichen Karikatur zumeist der Hahn für Frankreich, das Schwein für China und der Löwe für Großbritannien. Durch die Verwendung von Symbolen kommt es zwangsläufig zu einer „Verkürzung“ des Begriffs zugunsten der besseren Lesbarkeit. Die Satire spricht indirekt und trägt ihre Inhalte in verschlüsselter Form an ihr Publikum heran. Die Chiffre in Text und Bild ist in politisch bewegten Zeiten ein attraktives Mittel zur Kritik. Situationen, in denen Kritik dem Autor gefährlich werden kann, scheinen die Entstehung satirischer Genres zu begünstigen. Doch auch ohne Furcht vor Zensur und Reglementierung entspricht es dem Wesen der Karikatur, mit Metaphern und Allegorien zu arbeiten – sei es zur Erheiterung und Unterhaltung des Publikums oder um eine unangenehme Botschaft zu vermitteln.

⁷⁴ Moos, Henriette (1915): *Zur Soziologie des Witzblattes*. Dissertation an der Universität Heidelberg. S. 47. Zitiert in: Stielau, Adelheid (1976): *Kunst und Künstler im Blickfeld der satirischen Zeitschriften „Fliegende Blätter“ und „Punch“*. Untersuchung zur Wirkungsgeschichte der bildenden Kunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen, S. 46.

⁷⁵ Schwalbe, Hans-Hermann (1937): *Die Grundlagen für die publizistische Bedeutung der Karikatur in Deutschland*. Dissertation Berlin, S. 51.

Auch das Zitat ist ein häufig anzutreffendes Stilmittel der Satire. Bereits Bekanntes wie populäre Liedtexte, Aussprüche, Werke der bildenden Kunst und Ähnliches werden als Grundlage genommen und satirisch verwertet. Zitieren setzt wie kaum ein anderes Stilmittel einen gemeinsamen kulturellen Hintergrund von Künstler und Publikum voraus und erfordert Vorwissen und die Fähigkeit, Verbindungen herzustellen. Der Karikaturist muss sich hierbei im Gegensatz zu einfachen zugänglichen satirischen Werkzeugen wie der Deformation darauf verlassen, dass für seine Pointe das Wissen um ein anderes Werk gegeben ist und dieses auch gesellschaftlich gebilligt für seine Zwecke genützt werden darf.

Die vorliegende Arbeit setzt den Schwerpunkt auf Karikaturen, die zumeist kurze Texte enthalten. Die Symbiose aus Literarischem und Visuellem, die sich durch simultanes Lesen und Betrachten erschließt, bietet ebenfalls die Möglichkeit zu satirischen Pointen. Bei japanischen Karikaturen kommt gerade dem Stilmittel „Bild-Text“ eine bedeutende Rolle zu. Wortspiele, ergänzt durch die Illustration, sind hier ein besonders beliebtes satirisches Instrument. Prominent sind die visuelle Umsetzung von Redensarten oder eine ironische Kontrastierung von Bild und Text („Bild-Text-Schere“).

2.1.3 Definition der Satire – Ein Versuch

In seiner *Anatomy of Criticism*⁷⁶ sieht Northrop Frye den Wunsch, Missstände und Übel der Welt zu korrigieren, nicht als Grundelement der Satire an. Der Karikaturist ist laut Frye nicht zwangsläufig ein moralischer Wächter, sondern seine Motive sind von Fall zu Fall neu zu untersuchen. Fryes Definition erlaubt es, das satirische Spektrum breiter zu ziehen und auch propagandistische Bilder ohne den Anspruch von *political correctness* oder moralischer Intention in unseren Forschungsbereich einzubeziehen. Der kanadische Literaturwissenschaftler nennt des Weiteren zwei konstituierende Elemente der Satire:

Witz und Humor (*wit and humour*)

Angriffsziel (*object of attack*)

Essentieller Bestandteil der Satire ist die Absicht, zu attackieren – ein Punkt, den sie mit der Schmähung gemein hat. Eine Abgrenzung setzt der Humor, der die Satire als solche auszeichnet. Der Angriff der Satire ist, im Gegensatz zur Schmähung, stets „verkleidet“ und indirekt. Um die satirische Botschaft zu verstehen, muss der Rezipient sie erst dechiffrieren.

⁷⁶ Frye, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism. Four Essays by Northrop Frye*. Princeton: Princeton U.P., S. 224.

Ohne Humor, so Frye, gleitet die Satire in den Bereich der Beleidigung. Ohne Attacke wäre sie nur Slapstick oder Komödie.

Diese Ansicht teilt nicht jeder. Marienfeld betont, dass Satire bzw. konkret die Karikatur keineswegs zwingend komisch sein müsse, sondern selbst berühmte Beispiele nicht selten das Gegenteil anstreben. Die Karikatur sei oft „nicht einmal auf befreiendes Gelächter, sondern auf Erschrecken und Entsetzen ausgerichtet.“⁷⁷ Noch weiter geht Ramseger in seiner Einschätzung des Genres. Für ihn lassen sich Komik und Humor auch ganz von der Karikatur abtrennen, „denn hier gibt es nichts zu lachen. Hier gibt es kein Schenkelschlagen. Es ist einer der fatalsten Sprüche, den man für einen Karikaturisten bereithalten kann: der vom „befreienden Lächeln“. [...] Der Humor war nie der Nenner der Karikatur. Der Nenner der Karikatur ist immer nur das Leid, immer nur die Qual über die Wunden, die der Mensch sich selber schlägt“⁷⁸

Dass Ramseger provokante Definition der Karikatur nicht ganz von der Hand zu weisen ist, zeigt die Beschäftigung mit Kriegskarikaturen. Die Auffassung einer moralischen, „weltverbessernden“ Karikatur lässt sich hier nur schwer vertreten. Der Zweck der Kriegskarikatur ist zweifelsohne die politische Propagandaführung, die Diffamierung des Gegners sowie die Stärkung der eigenen Truppen. Aus heutiger Sicht befremdlich und nicht selten abstoßend, dürfte sie jedoch zumindest en gros dem zeitgenössischen Humor sowie der allgemeinen Stimmung entsprochen haben.

2.1.4 Political Correctness

Ein wichtiger Faktor in der Diskussion historischer Karikaturen ist die Political Correctness. Die Beschäftigung mit der häufig pejorativen und rassistischen Kriegskarikatur im Rahmen vorliegender Untersuchung erfordert eine Beleuchtung der heutigen Grenzen des Erlaubten in Abgrenzung zum historischen Material. Das Konzept der Political Correctness findet sich heute weltweit in allen modernen liberalen Demokratien. Es dient als Leitfaden für den öffentlichen Umgang von Menschen innerhalb einer Demokratie, insbesondere für den Umgang mit Minderheiten aller Art. Entstanden auf dem amerikanischen Universitätscampus der 1980er Jahre war Political Correctness in erster Linie eine moralische Leitlinie für die

⁷⁷ Marienfeld, Wolfgang (1991): *Die Geschichte des Deutschlandproblems im Spiegel der politischen Karikatur*. Niedersächsische Landeszentrale für politische Bildung (Hg.). Hannover, Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung, S. 7.

⁷⁸ Ramseger, Georg (Hg.) (1955): *Duell mit der Geschichte. Deutsche Karikaturisten der Gegenwart*. Oldenburg und Hamburg: Gerhard Stalling, S. 11.

Handhabung der Rassenproblematik zwischen afroamerikanischen und weißen Bürgern und wurde erst in späterer Folge auf weitere Minderheiten ausgedehnt. Als grundlegende Voraussetzung für das ideelle Mindset eines solchen Begriffes sieht Hughes in einem das Empfinden von Pflicht oder Konformität in bestimmten Bereichen. Er betont jedoch, dass das Befolgen der Political Correctness keineswegs die Frage nach dem richtigen Tun beantworten könnte. Hughes: „There is an antithesis at the core of political correctness, since it is liberal in its aims but often illiberal in its practices: hence it generates contradictions like positive discrimination and liberal orthodoxy.“⁷⁹

Die Normierung und Einschränkung der Meinungsfreiheit ist umstritten.⁸⁰ Kritiker sehen in Political Correctness eine sogenannte „Diktatur der Guten“⁸¹ bzw. einen „abgefragten Katechismus“, der ohne nähere Reflexion akzeptiert werde.⁸² Die ursprünglich politisch-kritische Stellungnahme scheint sich in kanonisierten „bösen“ und „guten“ Worten verloren zu haben. Mit Blick auf die aktuelle Situation in Deutschland polemisiert etwa Klaus Groth:

„Die Diktatur hat einen neuen Namen: Political Correctness. Sie kennt keinen Diktator. Nur Diktatoren. Es ist die Herrschaft über die Mehrheit. Die Minderheit der Political Correcten [sic] terrorisiert mit einem einseitigen Tugendkanon, erstickt in Deutschland die Meinungsfreiheit. [...] Was nicht dieser Güternorm gerecht wird, was sich nicht fügt und anpasst, wird diffamiert und ausgegrenzt. Widerspruch wird nicht geduldet... Diktaturen benutzen stets die gleichen Mittel.“⁸³

Der Vergleich Groths scheint überzogen, zeigt jedoch einen wunden Punkt der Political Correctness. Anfangs als Werkzeug zu Menschlichkeit, Gleichberechtigung und vorurteilsfreiem Miteinander gedacht, droht nun gerade sie, die Freiheiten moderner Gesellschaften zu unterwandern und einzuschränken. Gerade die Kriegskarikatur und Propaganda arbeitete (und arbeitet noch) oft mit rassistischen oder andersartig diskriminierenden Bildern. Karikaturen wie die im Rahmen dieser Arbeit behandelten Beispiele wären im heutigen journalistischen Milieu nicht mehr möglich. Der moderne Karikaturist ist an eine Reihe von mehr oder weniger ausgesprochenen Gesetzen gebunden. Viele satirische Mittel wie etwa die rassistische Typisierung werden heute nicht mehr verwendet. Der Philosoph Odo Marquard sieht – aufbauend auf Joachim Ritter – in Humor

⁷⁹ Hughes (2010): *Political correctness*. S. 4. Hervorhebung im Original.

⁸⁰ Für eine kritische Betrachtung des Phänomens siehe Mc Laughlin, Neil, Levitt, Cyril und Davies, Scott (Hg.) (1999): *Mistaken Identities: The Second Wave of Controversy over „Political Correctness“*. New York: P. Lang.

⁸¹ Nies, Susanne (2001): *Political Correctness in der (inter)nationalen Politik: Zur Genese und Verbreitung eines Konzepts*. Klaus Segbers (Hg.). Berlin: Osteuropa-Institut der Freien Universität Berlin, S. 2.

⁸² Walsler, Martin (1994): „Über freie und unfreie Rede“. Interview in *Der Spiegel* Nr. 45, S. 130–138, 135.

⁸³ Groth, Klaus J. (1996): *Die Diktatur der Guten*. München: Herbig.

und Komik eine „kleine Subversion“.⁸⁴ Sie seien per se Mittel zum Widerstand, da in ihnen Themen zur Sprache kommen könnten, für die innerhalb einer Gesellschaft sonst kein Platz gelassen würde. Marquard steht mit dieser Meinung kontrovers zu Groths Bild der unfreien, da „politisch korrekten“, Satire.

Von Interesse ist die Position der Satire in totalitären Regimen oder – wie in unserem Fall – in Zeiten großer politischer Belastung auf eine Gesellschaft. So ist die wissenschaftliche Zuordnung humoristischer Genres im Deutschen Reich der 30er und 40er Jahre überraschend uniform: Während der im Geheimen erzählte Witz, der sogenannte „Flüsterwitz“, als Instrument des Widerstandes der deutschen Zivilbevölkerung Anerkennung erfährt, wird die politische Satire und Karikatur als Instrument der staatlich gelenkten Propaganda gewertet.⁸⁵

2.1.5 Abriss der europäischen Bildsatire

Die politische Bildsatire ist keineswegs ein Phänomen moderner Zeiten, sondern lässt sich bereits sehr früh nachweisen. Als die älteste existente Karikatur gilt ein Spottbild des ägyptischen Pharaos Echnaton (Amenhotep IV.), des Gatten der berühmten Königin Nofretete, aus der Zeit um 1360 vor Christus. Er hatte dem traditionellen Polytheismus Ägyptens abgeschworen und versucht, eine neue, monotheistisch ausgerichtete Religion einzuführen – ein Unterfangen, das ihn zwangsläufig zur Zielscheibe heftiger Anfeindungen machte.⁸⁶ Jedoch stößt die Kategorisierung als Karikatur im modernen Sinn bereits hier an ihre Grenze. Was ist es, das diese Darstellung mit Recht als satirisch kennzeichnet? Für den heutigen Betrachter ist nicht mehr festzustellen, ob es sich hier um die (über-)realistische Darstellung physiognomischer Besonderheiten oder um eine Personenkarikatur mit satirischer Intention handelt. Die Kunstkritikerin Isabel Simeral Johnson vermerkt:

„[His] features were so abnormally ugly that it is difficult to tell a caricature of him from an authentic portrait.“⁸⁷

⁸⁴ Odo Marquard in einem Interview mit Steffen Dietzsch: „Das Lachen ist die kleine Theodizee“. In: *Luzifer lacht. Philosophische Betrachtungen von Nietzsche bis Tabari*. Steffen Dietzsch (Hg.). Leipzig: Reclam Verlag, S. 8–21, 12.

⁸⁵ Siehe beispielsweise Bischof, Rita (1986): *Lachen und Sein. Einige Lachtheorien im Lichte von Georg Bataille. Lachen-Gelächter-Lächeln. Reflexion in drei Spiegeln*. Dietmar Kamper u.a. (Hg.). Frankfurt a. Main, 52–67; Haider, Christian, Fritz Hausjell (1991): „Die Apokalypse als Bildgeschichte. Antisemitische Karikatur am Beispiel des ‚Juden Tate‘ im Wiener ‚Deutschen Volksblatt‘ 1924 bis 1945. Eine Dokumentation“. In: *Medien und Zeit: Forum für historische Kommunikationsforschung. Vierteljahresschrift des Arbeitskreises für Historische Kommunikationsforschung* 6, 1, S. 9–16, 11.

⁸⁶ Hess, Stephen und Kaplan, Milton (1975): *The Ungentlemanly Art. A History of American Political Cartoons*. New York: MacMillan, S. 15.

⁸⁷ Johnson, Isabel Simeral (1937): „Cartoons“. In: *Public Opinion Quarterly* 1, 3 (Juli), S. 37.

Die erste Hochblüte erlebten politische Karikaturen in der antiken Welt. Hier polemisierten sie als flüchtiges Graffito an Häuserwänden und warben für ihren politischen Favoriten.⁸⁸ Satirische Bilder und Karikaturen, speziell solche mit politischem Gehalt, entfalteten im Italien und Deutschland der Reformationszeit bislang ungeahnte Macht, indem sie entweder (auf Seiten der katholischen Kirche) den abtrünnigen Mönch und religiösen Reformator Martin Luther oder (auf gegnerischer Seite) den Papst oder dessen sündige Gefolgschaft denunzierten.⁸⁹ Das 18. Jahrhundert hob die Karikatur auf eine neue Stufe. Geniale Künstler wie der Brite William Hogarth oder der Spanier Francisco Goya verwandelten die ehemals simplen politischen Pamphlete in diffizile Meisterwerke. Einen weiteren Schub für satirische Medien brachte die Französische Revolution ab 1789, deren visuelle Begleitphänomene aufgrund neuer Massenmedien eine ungeahnte Reichweite erreichten. Während der Napoleonischen Kriege fand die Karikatur als Werkzeug zur politischen Agitation Verwendung in allen nationalen Lagern.⁹⁰

Die Erfindung der lithografischen Drucktechnik (siehe Kap. 2.3.4) durch den Schauspieler und Schriftsteller Alois Senefelder (1771–1834) im Jahr 1796 war ein weiterer wichtiger Schritt auf dem Siegeszug der Printmedien. Basierend auf der Abstoßung von Öl und Wasser machte die Lithografie das bis dato notwendige mühevoll Schnitzen von Druckplatten unnötig. Die Vorteile des Flachdruckverfahrens ermöglichten nicht nur einen sprunghaften Anstieg der Produktion, sondern brachten auch einen detaillierteren Stil der Darstellung mit sich.⁹¹ Erfolgreiche Karikaturisten hatten im 19. Jahrhundert mehrheitlich noch eine fachliche Kunstausbildung genossen. Um 1900 rückten dagegen autodidaktisch trainierte Künstler in den Vordergrund. Sie gehörten zu einer neuen Generation von Künstlern, die sich mit Stolz zu ihrer akademischen Unbedarftheit bekannten und sich gerade in ihrer „Kunstlosigkeit“ und dem Bekenntnis der Überlegenheit von Humor über Kunst auszeichneten.⁹²

Bei der Frage nach Zweck und Ziel der Karikatur stößt man in Europa vorrangig auf die moralisch-gesellschaftskritische, Missstände aufzeigende Funktion der Satire. Für Döring ist es der Zweck der Karikatur, „die Bloßstellung von Missständen zu erreichen“.⁹³ Für Bornemann richtet sie sich „in tendenziöser, kritisch-satirischer Absicht gegen Normen und

⁸⁸ Frühe Beispiele finden sich etwa in Pompeji oder Herkulaneum.

⁸⁹ Dewey, Donald (2007): *The Art of Ill Will. The Story of American Political Cartoons*. New York und London: New York University Press, S. 1.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Dewey (2007): *The Art of Ill Will*. S. 5

⁹² Hess und Kaplan (1975): *The Ungentlemanly Art*, S. 22. Zitiert in: Dewey (2007): *The art of Ill Will*. S. 9.

⁹³ Döring, Jürgen (1984): „Zum Katalog“. In: Langemeyer, Gerhard, Unverfehrt, Gerd u.a. (Hg.): *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*. München: Prestel, S. 16.

Autoritäten sowie Missstände“. Ziel sei es, Ordnungen zu hinterfragen und bei Übelstand eine kritische Gegenposition zu beziehen.⁹⁴

Ein Beispiel dafür, welch dünnen Grat er dabei beschreitet, ist die rezente Kontroverse um den österreichischen Karikaturisten Gerhard Haderer. Er veröffentlichte im Jahr 2002 den Bildband *Das Leben des Jesus*, in dem er neutestamentarische Episoden satirisch verfremdet kommentierte. Das Buch löste einen Sturm der Entrüstung aus. Vor allem konservative Katholiken fühlten sich in ihrem Glauben verletzt und verlangten ein Verbot der „gotteslästerlichen“ Karikaturen. Fälle wie dieser zeigen, mit welchem Gespür für sein Publikum der Karikaturist zu arbeiten hat. Er muss die Strömungen der Zeit aufnehmen, gerne auch kritisieren, jedoch stets in Hinblick auf den richtigen Adressaten.

⁹⁴ Bornemann, Bernd (1982): *A. Paul Weber. Seine zeitkritische und humoristische Druckgraphik von 1945 bis 1976 und ihr Verhältnis zur Karikatur*. Frankfurt am Main: P. Lang, S. 146.

2.2 Das japanische Satireverständnis

2.2.1 Zum Begriff „Satire“

Zur Annäherung an den Begriff der Satire, ferner der Karikatur, ist ein terminologischer Zugang hilfreich. Das folgende Kapitel beschäftigt sich deshalb mit deren Definition in Japan. Europäische Satiredefinitionen sind so zahlreich wie unterschiedlich (vgl. Kapitel 2.1) und tragen nur unzureichend zum Verständnis des ostasiatischen Zuganges bei.

Spezialisten auf dem Gebiet des japanischen Humors wie Marguerite Wells stellen fest, dass die Satire als Form des Humors trotz der Liebe zum Komischen einen vergleichsweise geringen Stellenwert in der japanischen Tradition einnimmt.⁹⁵ Milner Davis spricht von einer traditionell eher milde ausgeprägten Form der Sozialkritik, nicht vergleichbar mit der beißenden Satire Westeuropas.⁹⁶ Nur widerwillig räumt Kojima Yasuo in einer Aufzählung der verschiedenen Humorarten ein, dass auch das Lachen mit böser Absicht in Japan vorkäme.⁹⁷ Dieses scheint jedoch eigentlich „bei den Japanern im Allgemeinen nicht so beliebt zu sein“.⁹⁸

„Im Unterschied zur westlich scharfen Satire lacht in Japan der satirisch Darstellende mit dem satirisch Dargestellten zusammen. [...] Im Unterschied zum westlichen satirisch-trockenen Lachen würde man das japanische Lachen als das liebevoll-komische, taufrische, blühende Lachen verstehen.“⁹⁹

Auch spätere Untersuchungen wie etwa die Studien zur allgemeinen Humorforschung von Isoji Asō¹⁰⁰ 1947 beschränken sich bei der Besprechung japanischer Komik auf die Literatur. Unter Einbeziehung westlicher Arbeiten (Kant, Schopenhauer, Bergson u. a.) vergleicht Isoji lediglich Prosa und Lyrik. Eine erste ernsthafte Annäherung und Konzeptualisierung des Begriffs des Komischen war bereits in der Meiji-Zeit erfolgt. Am Diskurs beteiligt waren namhafte Persönlichkeiten wie der glühende Modernisierungs-Verfechter und Ideologe Fukuzawa Yukichi sowie der Schriftsteller Natsume Sōseki¹⁰¹ (1867–1916). Letzterer verfasste nicht nur selbst satirische Bestseller wie *Wagahai wa neko de aru* [Ich, der Kater,

⁹⁵ Wells (2006): „Satire and Constraint in Japanese Culture“. S. 193.

⁹⁶ Ibid., S. 204.

⁹⁷ Kojima, Yasuo (2005): „Groteskes und Versöhnung auf japanischen und deutschen Bühnen“. In: *Befremdendes Lachen. Komik auf der heutigen Bühne im japanisch-deutschen Vergleich*. Hans-Peter Bayerdörfer und Stanca Scholz-Cionca (Hg.) München: IUDICIUM Verlag, S. 67–105, 81.

⁹⁸ Kojima (2005): „Groteskes und Versöhnung auf japanischen und deutschen Bühnen“. S. 81.

⁹⁹ Ibid., S. 90.

¹⁰⁰ Asō, Isoji (1947): *Warai no kenkyū* [Studien über das Lachen]. Tōkyō: Tōkyōdo.

¹⁰¹ Im Folgenden „Sōseki“.

1905], sondern widmete sich auch theoretisch der Terminologie des Komischen. Sōsekis vorrangiges Ziel war die klare Abgrenzung des „normal“ Komischen (*kokkei*) vom Satirisch-Komischen (*fūshi*), eine Trennung, die bis in Sōsekis Zeit noch nicht klar erfolgt war. Sōseki strich erstmals das Wesen des Satirischen klar heraus.¹⁰² Natsume Sōseki unterrichtete englische Literatur an der Kaiserlichen Universität (*Teikoku daigaku*) in Tōkyō. 1909, vier Jahre nach dem Ende des Russisch-Japanischen Krieges, veröffentlichte er einen Aufsatz mit dem Titel „Bungaku hyōron“ [Literaturkritik]¹⁰³. Darin beschäftigte er sich als einer der ersten japanischen Wissenschaftler mit satirischen Werken, allerdings nur mit solchen europäischem Ursprungs (u.a. William Hogarth).¹⁰⁴

2.2.2 Der Begriff *kokkei*

In Anlehnung an Northrop Fryes Definition wurde Humor und Witz als ein grundlegendes Charakteristikum der Satire definiert. Im Japanischen wird hier das Wort *kokkei* verwendet, welches sowohl positiv als auch negativ konnotiert sein kann. Im positiven Fall bezeichnet *kokkei* etwas Geistreiches, Humorvolles. Im negativen Fall lässt sich der Begriff auch auf närrisches und törichtes Verhalten anwenden. Während „Humor“ im Deutschen kaum einen unguuten Charakter haben kann, ist das japanische *kokkei* ambivalent. Es erfüllt damit das Bild des Hofnarren: Närrisch und töricht an der Oberfläche, darunter jedoch satirisch-humorvoll. *Nihon kokugo daijiten* [Das große Wörterbuch der Japanischen Sprache]¹⁰⁵ gibt die folgende Definition:

Komik (*kokkei*)

1. Sich gekonnt ausdrücken und von schneller Auffassungsgabe sein. Geistreich sprechen und handeln. Geschickt zum Ausdruck bringen. Abgeleitet auch Sprache oder Rede/Ausdrucksweise, die albern und komisch ist. Scherz. Farce. Unfug. [...]
2. Daraus abgeleitet: *haikai* (17-silbiges Gedicht). Fiktive Literatur vorwiegend humoristisch, die mit *Fūrai Sanjin* (Hiraga Gennai) beginnt. [...]

¹⁰² Scholz-Cionca, Stanca (2005): „Komik und Theater in der japanischen Forschung im Überblick“. In: *Befremdendes Lachen. Komik auf der heutigen Bühne im japanisch-deutschen Vergleich*. S. 57–69, 63.

¹⁰³ Natsume, Sōseki (Hg.) (1975, Erste Auflage 1966): „Bungaku hyōron“ [Literaturkritik]. In: *Sōseki Zenshū* 10, Tōkyō: Iwanami shoten, S. 306.

¹⁰⁴ Wells (2006): „Satire and Constraint in Japanese Culture“. S. 196.

¹⁰⁵ O.A. (2001): *Nihon kokugo daijiten*. Tōkyō: Shōgakukan. Die folgenden Definitionen aus dem Nachschlagewerk sind verkürzt. Hier angeführte Beispiele und dialektale Varianten wurden zugunsten der Klarheit nicht übernommen.

3. Im Allgemeinen auch etwas vollkommen Albernem. Sich auf eine Art betragen, die einen törichten, peinlichen Eindruck macht. [...] ¹⁰⁶

Kokkei steht demnach in erster Linie für geistreichen Witz, insbesondere im sprachlichen Bereich.

Für heitere Cartoons und humoristische Zeichnungen (*ponchi-e* ポンチ絵) ist außerdem der Begriff *komedî* („Comedy“, コメディー) gebräuchlich. Er schließt sowohl die Farce (*fāsu* フェース oder *shōgeki* 笑劇) als auch die Satire und andere Formen mit ein.

2.2.3 Der Begriff *fūshi*

Das gebräuchlichste Wort für Satire im Japanischen ist *fūshi*. Um der zeitgenössischen Bedeutung des Begriffs um 1900 näherzukommen, lohnt es, Enzyklopädien wie etwa *Bungei yōgo no kiso chishiki* [Grundlagenwissen zur literaturwissenschaftlichen Terminologie] ¹⁰⁷ heranzuziehen. Hier findet man hierzu folgenden Eintrag:

„Eine Form des Humors. Intellektuell und feindselig, beinhaltet einen Angriff. [Die Satire, S.H.] befindet sich am entgegengesetzten Ende des Humors, zwischen beiden die Ironie. Das heißt, das Element der Attacke ist stark und steht in Kontrast zu dem Altruismus des Humors. [...] Die Werke sind dazu bestimmt, die Fehler und Unverständlichkeiten ihrer Zeit und Gesellschaft aufzudecken. [...]“

Anhand dieser Definition scheint sich das Verständnis der Satire in europäischem und japanischem Kontext kaum zu unterscheiden. Ein weiterführender Blick zeigt auch Abweichungen. Das enzyklopädische Nachschlagewerk *Kōjien* ¹⁰⁸ [„Weiter Garten der Wörter“] gibt für das Wort *fūshi* eine deutlich breiter ausgelegte Definition:

Satire (*fūshi*)

1. Indirektes Kritisieren von Fehlern und Missständen einer Gesellschaft oder Person.
2. Indirektes Tadeln bzw. Verleumden (*soshiru*). Stichelei. ¹⁰⁹

¹⁰⁶ *Kokkei*: 1. *Kotoba ga nameraka de, chie ga yoku mawaru koto. Kichi ni tonda gendō o suru koto. Takumi ni iu nasu koto. Tenjite, bakabakashiku okashii kotoba ya iikata. Kaigyaku. Odoke. Zarekoto. [...]* 2. *Yori tenjite, haikai no koto. Mata, Fūrai Sanjin ni hajimaru kokkei o shu to suru gisaku. [...]* 3. *Ika ni mo bakabakashii koto. Kudaranaku mittomo nai kanji o ataeru sama.[...]*

¹⁰⁷ Hasegawa, Izumi et al. (Hg.) (1985): *Bungei yōgo no kiso chishiki*. Tōkyō: Shibundō, S. 527.

¹⁰⁸ Shinmura, Izuru (Hg.) (1955): *Kōjien*. Tōkyō: Iwanami shoten. Erste Ausgabe 1915.

¹⁰⁹ *Fūshi*: 1. *Tōmawashini shakai jinbutsu no ketten zaiaku nado o iu koto. 2. Sore to naku soshiru koto. Atekosuri.*

Es ist eine Zusammensetzung aus zwei sino-japanischen Schriftzeichen (*kanji*) und wird heute 諷刺 oder vereinfacht 風刺 geschrieben. Um die Bedeutung des Begriffes zu verstehen, muss im Folgenden auf die einzelnen *kanji* – 諷 bzw. 風 und 刺 – eingegangen werden.

Chinesisch-japanische Zeichenwörterbücher wie das *Shinsen Kanwa jiten*¹¹⁰ oder das *Dai-Kanwa jiten*¹¹¹ geben für das Schriftzeichen 諷 (FŪ) unter anderem die Bedeutungen „mitteilen“ (*tsugeru*), „andeuten, zu verstehen geben“ (*honomekasu*) und „tadeln, ermahnen“ (*isameru*) an. Im modernen Japanisch findet das Schriftzeichen verstärkt Verwendung für satirische Begriffe (siehe 諷する *fūsuru* – „andeuten, anspielen auf“, 諷刺 *fūshi* – „Sarkasmus, Ironie“; „Satire“; 諷刺画 *fūshiga* – „Karikatur“). Die Bedeutung des *kanji* 風 (FŪ, FU) umfasst den Begriff „Wind/Erkältung“ (*kaze*) ebenso wie die Bedeutungen „Sitte, Brauchtum“ (*narawashi*), „Lehre, Unterweisung“ (*oshie*) oder „Tendenz“ (*ikioi*).¹¹² In der Verwendung 風刺 handelt es sich hingegen um eine Vereinfachung von 諷. Das Radikal auf der linken Seite des Schriftzeichens (*gonben*) bedeutet so viel wie „reden, sprechen“ und ist ein häufiger Bestandteil komplexerer Schriftzeichen. In der – vermutlich älteren – Schreibweise ist es noch vorhanden und wurde später mit 風 *kaze* vereinfacht. Die anfangs bereits im Schriftzeichen selbst implizierte Bedeutungsebene des Verbalen, Ausgesprochenen geht damit verloren.

Auch die Bedeutung des zweiten im Begriff *fūshi* 諷刺 verwendeten *kanji* 刺 (SHI; sa(su), sa(saru), toge) ist vielschichtig. So steht das Schriftzeichen unter anderem für „stechen, beißen“ (*sasu*), „Speerspitze“ (*hokosaki*) oder „Dorn, Stachel“ (*toge*)¹¹³ – alles im übertragenen Sinn auch Charakteristika der Satire. Verben wie „durchbohren, durchstechen“ (*sasaru*) haben ebenfalls eine aggressive Konnotation.

In der Schreibung des Begriffes *fūshi* 諷刺 sind damit zwei Züge des japanischen Satirebegriffs enthalten: Zum einen seine ursprüngliche Verwurzelung im Sprachlichen durch die Verwendung des Schriftzeichens 諷 und die Indirektheit der Aussage, zum anderen der Hinweis auf seinen Charakter als etwas Verletzendes, Verhöhnendes durch 刺. Für die vorliegende Fragestellung bedeutsam ist zudem die alte Verwendung in der Bedeutung von „*fūshi suru*“ bzw. „*soshiru*“, also im Sinne von „sich über jemanden lustig machen“,

¹¹⁰ Kobayashi, Shinmei (1963): *Shinsen Kanwa jiten* [Neuauswahl. Chinesisch-japanisches Zeichenwörterbuch]. Tōkyō: Shōgakkan.

¹¹¹ Morohashi, Tetsuji, Kamada Tadashi, Yoneyama Toratarō (1985): *Dai-Kanwa jiten* [Großes Chinesisch-japanisches Zeichenwörterbuch]. Tōkyō: Taishūkan shoten.

¹¹² Kobayashi (1963): *Shinsen Kanwa jiten*.

¹¹³ Ibid.

„jemanden schlecht machen“ oder „kritisieren“. ¹¹⁴Die Bedeutung der japanischen Schreibung deckt sich damit mit den Charakteristika des europäischen Satirebegriffs, ohne jedoch vordergründig dessen moralisierende oder politisierende Intention mit einzuschließen.

Das japanische Wort für Satire, „*fūshi*“, greift im Vergleich zum europäischen Begriff also wesentlich weiter. In der japanischer Auffassung ist *fūshi* dem Anspruch einer moralisierenden Instanz „Satire“ nicht verpflichtet. Konsequenterweise ist damit der Einsatz der Bildsatire, sprich: Karikatur als politische (Kriegs-)Propaganda kein Missbrauch eines „sauberen“ Genres, wie in europäischer Sicht gerne dargestellt, sondern nur eine mögliche Einsatzweise.

2.2.4 Manga

Wie bereits angesprochen, gibt es keine verbindliche Bezeichnung für das satirische Bild oder die Kriegskarikatur im Japanischen. Damals wie heute verwendet die japanische Forschung den Begriff „Karikatur“ nur zögerlich. Ausnahmen bilden die Besprechungen europäischer Werke. Häufig gebraucht hingegen ist der Begriff des Manga (*manga* 漫画 od. マンガ). Der oder das Manga dient als Sammelbegriff für zahlreiche, überwiegend grafische Bildgattungen in Japan. Die Bandbreite reicht von humoristischen Darstellungen und Slapstick über visuell umgesetzte Erzählungen bis hin zur politischen Karikatur. Im Gegensatz zur europäischen Karikatur ist mit dem Manga nicht zwingend eine politische oder moralische Stellungnahme verknüpft. Es ist vielmehr ein visuelles Stilmittel, das für verschiedene Inhalte (u. a. auch satirische) genutzt werden kann. Das *Nihon kokugo daijiten* ¹¹⁵ gibt für „Manga“ zwei Verwendungen an:

Manga (*manga*)

1. Mit kühner Pinselführung zeichnen. Ferner auf diese Weise entstandene Bilder. Eine Art von *fūshiga*, *giga*, *kokkei-ga*. „Vor sich hin Gekritzelt“. [...]
2. Im Speziellen ein einfaches, geistreiches Bild, das das Hauptaugenmerk v.a. auf Gesellschaftskritik und Satire richtet. Punch-Bild. Mit einem oder vier Panelen, manchmal auch mit Sprechblasen versehen. Außerdem eine Geschichte unter Verwendung von

¹¹⁴ Morohashi, Tetsuji (1989): *Dai kan-wa jiten 2* [Großes chinesisch-japanisches Zeichenwörterbuch]. Tōkyō : Taishūkan shoten.

¹¹⁵ Nihon daijiten kankōkai (2001): *Nihon kokugo daijiten*. Tōkyō: Shōgakukan.

Bildern und Dialogen in Sprechblasen erzählen. Ursprünglich vorwiegend satirische Texte, schließt jetzt auch Genres wie *giga* oder Story-Manga mit ein. Gekritzelt. [...] ¹¹⁶

Unter die Bezeichnung „Manga“ fällt im japanischen Verständnis also in erster Linie eine unterhaltsame, meist in flüchtige Striche gefasste Zeichnung oder Malerei. Diese Manga können wiederum visuellen Unterkategorien (u. a. *giga*, *Ōtsu-e* und *ponchi-e*, vgl. Kapitel 2.2.5) zugeordnet werden. Heute ist der Begriff Manga um die allorts erhältlichen Comic-Hefte unterschiedlichen Inhalts erweitert und wird im internationalen Gebrauch in erster Linie für diese verwendet. Eines der frühesten und wohl bekanntesten Beispiele für die Verwendung des Wortes ist eine fünfzehnbändige Skizzensammlung des japanischen Künstlers Katsushika Hokusai (1760–1849). Sie wurde ab 1814 unter dem Titel *Hokusai manga* [Allerlei Skizzen von Hokusai] publiziert und erlangte große Bekanntheit in Japan und Europa (siehe Kapitel 2.3.2, Die *Hokusai manga*). ¹¹⁷ Der japanische Sprachgebrauch unterscheidet weiters nicht zwischen der Einzeldarstellung und sequentiellen Panels. Beides fällt unter den Begriff des Manga, wobei für letztere parallel die Bezeichnung „Comic“ (*komikkusu* コミック) verwendet wird. Der Comic ist im Gegensatz zur Karikatur nicht auf ein Bild beschränkt, sondern spannt eine narrative Sequenz über mehrere Panels. Eine Abgrenzung des Cartoons vom Manga ist problematisch. So definiert etwa Kure Tomofusa das Manga als erzählende Bildsequenz, die sich aus verschiedenen Panels zusammensetzt ¹¹⁸ und stellt es damit mit dem Storycartoon auf die gleiche Ebene. Der Comic ist demnach eine Form des Manga. Der Begriff lässt sich jedoch weder im westlichen noch im japanischen Verständnis auf Einzeldarstellungen anwenden.

2.2.5 *Karikachua – giga – ponchi-e – fūshi-ga*

Unüblich ist auch die Differenzierung zwischen politisch-propagandistischen und rein unterhaltenden Bildern und Sequenzen. Beides kann und wird als Manga bezeichnet. Damit ist festzuhalten, dass das japanische Wort nicht kongruent mit dem deutschen Begriff „Karikatur“ übersetzt werden kann, da dessen Verwendungsbereich beträchtlich weiter gefasst

¹¹⁶ *Manga: 1. Jiyū honbōna hicchi de e o egaku koto. Mata, sono e. Fūshiga, giga, kokkeiga nado no rui. Sozorogaki. [...] 2. Toku ni, shakaihiyō, fūshi nado o shugan to shita tanjun keimyōna e. Ponchi-e. Hitokoma, yonkoma nado de, fukodashi o tomonau baai mo aru. Mata, monogatari nado o, e to, fukidashi ni kakikonda kaiwa de tsuzukumono. Honrai, kokkeisa o shugan to shita mono da ga, giga, sutōrimanga no rui mo fukunde iu. Manhitsu. [...]*

¹¹⁷ Seit Ende 2011 sind alle fünfzehn Bände der *Hokusai manga* über die Homepage der Staatsbibliothek zu Berlin online abrufbar.

¹¹⁸ Kure, Tomofusa (1. Auflage 1986, 1997): *Gendai manga no zentaizō* [Ein Gesamtbild des modernen Manga]. *Futaba bunko*. Tōkyō: Futabasha, S. 106.

ist. Ein Ausweichen auf das japanische Lehnwort *karikachua*¹¹⁹ (カリカチュア) stellt sich ebenfalls als unbefriedigend heraus. Die lexikalische Definition¹²⁰ gibt Aufschluss:

Karikatur (*karikachua*)

Ein humoristisches Portraitbild, das durch Hervorhebung der Besonderheiten [Personen] darstellt. *Fūshiga. Giga. Manga. Punch-Bild. [...]*¹²¹

Zwar wird der Begriff als Synonym zu anderen humoristisch-satirischen oder stilistisch karikaturesken Bildgattungen wie dem *giga* angeführt, im japanischen Sprachgebrauch wird *karikachua* jedoch nur selten und zumeist in Hinblick auf die Personalkarikatur angewandt. Ähnlichkeiten finden sich im Zweck der Darstellung: Wie im europäischen Fall muss auch die japanische Karikatur kein politisches oder moralisches Motiv verfolgen, sondern nützt satirische Modi wie die Deformierung nur zur Erbauung des Betrachters. Als eine verwandte Gattung wird das „Punch-Bild“ (*ponchi-e*) genannt. Auf das „Punch-Bild“ – ein Begriff, der sich auf Karikaturen in der Tradition des britischen Satiremagazins *Punch*¹²² bezieht – wird in weiterer Folge noch zurückzukommen sein (Abbildung 7). Es bezeichnete ursprünglich westliche Karikaturen, die gegen Ende der Edo-Zeit in Japan zirkulierten. Später wurde *ponchi-e* zum Sammelbegriff für humoristisch-satirische Bilder, die sich am Stil europäischer oder amerikanischer Karikaturen orientierten. Mit dem Magazin *Tōkyō pakku* trachtete Kitazawa Rakuten nach einer Erneuerung und Aufwertung der japanischen Bildsatire. Da er den um 1900 allgemein gebräuchlichen Begriff „*ponchi-e*“ negativ konnotierte, bezog er sich selbst bewusst auf das Werk Hokusais und nannte seine Karikaturen in Abgrenzung „*manga*“.

Der Begriff, der dem europäischen Verständnis der Karikatur im Japanischen am Nächsten kommt, ist das „Satire-Bild“ (*fūshiga*). Als ein spezielles Bildgenre des Manga kommentiert es humoristisch aktuelle Ereignisse, menschliche Schwäche oder politische Missstände. Das *Nihon kokugo daijiten*¹²³ definiert:

Karikatur (*fūshi-ga*)

Engl. „caricature“. Ein Bild, das darauf abzielt, die aktuelle Lage, Gesellschaft, Individuen satirisch darzustellen. Meistens als Tuschezeichnung oder leicht kolorierte Skizze oder

¹¹⁹ Daneben existiert auch das seltenere Fremdwort *karikachūru* カリカチュール.

¹²⁰ *Nihon daijiten kankokai* (2001): *Nihon kokugo daijiten*. Tōkyō: Shōgakukan.

¹²¹ *Karikachua: Tokuchō o kodai ni hyōgen shite, kokkeisa o motaseta shōzōra no e. Fūshiga. Giga. Manga. Ponchi-e. Mata, hiyuteki ni fūshiteki na hyōgen ippan o iu. [...]*

¹²² Das Magazin *Punch*, Untertitel: *The London Charivari*, wurde 1841 in London gegründet. Dank seiner Karikaturen und Texte wurde es zu einem der bedeutendsten europäischen Satiremagazine des 19. und 20. Jahrhunderts.

¹²³ *Nihon daijiten kankōkai* (2001): *Nihon kokugo daijiten*. Tōkyō: Shōgakukan.

Holzschnittdruck, welche die Eigenheiten von Personen und Dingen übertrieben zum Ausdruck bringen. Karikatur. [...] ¹²⁴

In ihrem Buch *Japanese Popular Prints. From Votive Slips to Playing Cards* schlägt Rebecca Salter eine thematische Abgrenzung vor. Ihrer Definition zufolge bieten *giga* [„Komisches Bild“, bei Salter als „Karikatur“ übersetzt] und Manga eine „rein visuelle Form des Spaßes, ebenso passend zu den dunklen Künsten der Subversion“. ¹²⁵ Manga kombiniere das Spielerische mit dem Satirischen in gleichem Maße, während *giga* eher Ersteres forcieren würde. „Satire-Bilder“ letztlich hätten ihren Schwerpunkt auf dem Satirischen. ¹²⁶ Salters Definition greift beim Begriff des Manga etwas zu kurz. *Manga* und *giga* sind keine gleichwertigen Kategorien, zumal erstere Klassifizierung keine Rückschlüsse auf eine thematische Ausrichtung zulässt. Zutreffender ist die Subordination des humoristischen *giga* als eine Sonderform des Manga.

Zusammenfassend kann Folgendes festgehalten werden: Der Begriff „Manga“ ist ein Sammelbegriff für verschiedene Bildkategorien. Er umfasst rein humoristische (u. a. *giga*, *hanji-e*), nicht-humoristische (heutige Manga-Hefte) und satirische (u. a. *fūshiga*) Bildgattungen. Die Bezeichnung „Manga“ setzt keine politisch-propagandistische, moralische oder gesellschaftskritische Position voraus. Diese findet sich nur bei einer Teilmenge, den als „Satire-Bildern“ bezeichneten Manga. Eine klare Zuordnung innerhalb der satirischen Genres ist jedoch nicht immer zu treffen.

2.2.6 Grenzen der Satire

Ein Samurai lacht nur einmal in drei Jahren und dann mit halber Backe.

Japanisches Sprichwort

In der Tradition Japans findet sich eine Vielzahl an satirischen Genres. ¹²⁷ Literarische, visuelle und darstellende Kunst fand stets genug Spielraum, um neben ihrem hohen Anspruch auch die Lust am Humoristisch-Beißenden zu befriedigen. Und das, obwohl die historischen

¹²⁴ *Fūshiga: Jikyoku ya shakai jinbutsu nado no fūshi o mokuteki to shita ega. Hito ya mono no tokuchō o kochō suru hyōgenhō de, penga ya tansai no ryakuga, hanga ni yoru koto ga ooi. Karikachua. [...]*

¹²⁵ Salter, Rebecca (2006): *Japanese Popular Prints: From Votive Slips to Playing Cards*. London: A & C Black, S. 148.

¹²⁶ Salter (2006): *Japanese Popular Prints*. S. 148.

¹²⁷ Die vorliegenden Darstellungen zur Tradition des japanischen Humors stützen sich auf Wells, Marguerite (1997): *Japanese Humor*. Basingstoke: Macmillan.

Gegebenheiten es ihr nicht leicht machten. Während der Regierungszeit der Tokugawa-Shōgunate schränkten drei große „Reformen“ die persönliche Freiheit der Bevölkerung zunehmend ein. Bereits die Kyōhō-Reform (*Kyōhō no kaikaku* 享保の改革) im Jahr 1722 hatte neben erotischen Darstellungen und dem christlichen Glauben Karikaturen offiziell verboten. In den 1790er Jahren verschärfte die Kansei-Reform (*Kansei no kaikaku* 寛政の改革) die Bestimmungen weiter. Die Tenpō-Reform (*Tenpō no kaikaku* 天保の改革) war 1841-43 der umfassendste und letzte einschneidende Versuch, die Macht des städtischen Bürgertums klein zu halten. Unter dem Argument, seinen hedonistischen Lebenswandel eindämmen zu wollen, standen nun viele Dinge des täglichen Lebens – wie etwa die Verwendung besonderer Stoffe – unter Strafe. Für die japanische Bildsatire war die Aufhebung des Gildenwesens im Bereich des Farbholzschnittes existenziell, unterstanden Farbholzdrukke doch damit der direkten Zensur durch Beamte des Bakufu. Des Weiteren war es bei Strafe verboten, Schauspieler oder Kurtisanen sowie aktuelle Begebenheiten darzustellen. Künstler und Verleger reagierten prompt und fanden eine Vielzahl an satirischen Mitteln, die Verbote auf literarischer und visueller Ebene zu umgehen. Die letzte Verschärfung erfolgte zwischen 1864 und 1867, kurz vor dem Ende der Edo-Zeit. Nichtsdestotrotz oder gerade deswegen verfügt Japan über eine reiche Tradition des satirischen Bildes, die sich bis in die späteren Zeitungs- und Magazinkarikaturen fortsetzt.

In Europa galt die Satire Anfang des 20. Jahrhunderts jedoch nicht als eine japanische Spezialität, zumindest nicht in der Beobachtung des Deutschen Curt Adolph Netto. Er stellte 1901 fest: „Aber zu eigentlicher Satire ist der Japaner weniger veranlagt als zu harmlosem Scherz. Selbst die alten Bilder mehr oder weniger komischen Charakters (die sogenannten *warukuchi*, d. h. „böser Mund“) haben nicht viel auf sich“.¹²⁸ Politische Satire in Japan sei mit westlicher nicht zu vergleichen. Sie sei „[...] selbst zu sehr ein bloßes Nachahmungsprodukt, und ihre Erzeugnisse sind meist nicht mehr als Eintagsfliegen.“¹²⁹

In der Tat zeigte sich vor allem die Meiji-Regierung alles andere als humor- und satirefreundlich. Besonders die Unterhaltungsliteratur¹³⁰ (*gesaku* 戯作) hatte unter ihrer zunehmend rigiden Haltung weit mehr zu leiden als in den Zeiten strenger Reglementierung der Kansei- und Tenpō-Reformen. Im April 1872 formulierte das Ministerium für Schulwesen (*Kyōbushō*) im Rahmen einer speziellen Kampagne Gebote, die den menschlichen Drang zur

¹²⁸ Netto und Wagner (1901): *Japanischer Humor*. S. 256.

¹²⁹ *Ibid.*, S. 257.

¹³⁰ „*Gesaku*“ bedeutet in etwa „mit/zum Vergnügen Geschriebenes“ und ist ein Sammelbegriff für Edo-zeitliche Unterhaltungsliteratur. *Gesaku* inkludiert Literaturgattungen wie das humoristische Kurzgedichte (*senryū*) oder die sogenannten „Gelben Hefte“ (*kibyōshi*).

Unterhaltung als widersprüchlich zur Staatsbürgerpflicht verurteilen.¹³¹ Die „Drei Lehrgebote“ (*Sanjō no kyōden* 三条の教伝) richteten sich insbesondere gegen Publikationen, die nicht dem (von staatlicher Seite geförderten, aber auch kontrollierten) Zeitungsbereich angehörten. So forderten sie unter anderem unbedingte Ehrfurcht und Gehorsam vor dem Kaiser, die Anerkennung der gesellschaftlichen Ordnung bzw. Hierarchie sowie die Hingabe an das Vaterland.¹³²

Wie oben angesprochen, unterlagen Kunst und Literatur bereits in der Edo-Zeit einem strengen staatlichen Zensursystem. Durch stets neue Verbote wurde das Themenspektrum stark eingeschränkt, Zuwiderhandlungen zogen schwere Strafen nach sich. Nichtsdestotrotz oder gerade aus diesem Grund waren satirische Werke sehr beliebt. Während der Meiji-Zeit wechselten jedoch viele satirische Schriftsteller von der Unterhaltungsliteratur in den zukunftsreicheren Bereich der Zeitung.¹³³ Damit fand das Erbe der Edo-zeitlichen Unterhaltungsliteratur in der Meiji-Periode Eingang in zahlreiche (vor allem satirische) Zeitschriften wie etwa die *Marumaru chinbun* (siehe Kapitel 3.2.1).

Eine der wenigen frühen japanischen Reflexionen über das Wesen von Lachen und Humor entstand im 17. Jahrhundert durch den Theoretiker Okura Toraaki. Seine Schriften spiegeln den hohen Anspruch seiner Zeit an das Lachen und die Funktion des *kyōgen* (kurzes humoristisches Theaterstück) als Auflockerung zwischen den anspruchsvollen Nō-Darbietungen wider. Okura schreibt: „Es ist besser, reizend zu sein als lustig. Gut und bewegend zu sein ist noch besser... Alles endet im Pathos.“¹³⁴ Wells meint, einen Grund für die spürbare Vernachlässigung der Satire gefunden zu haben. Ihr zufolge stünde deren kompromissloser Charakter in Widerspruch zu „Konventionen der japanischen Gesellschaft und Kultur“. Diese würden die Tradition einer offen staatsgetragenen Zensur und – noch entscheidender – ein großes Maß an innerer Kontrolle und selbstbestimmten Verzichtes zugunsten eines harmonischen Miteinanders beinhalten.¹³⁵

¹³¹ Köhn (2005): *Traditionen visuellen Erzählens in Japan*. S. 188.

¹³² Okitsu, Kaname (1966): „Bakumatsu kaikaki bungaku kenkyū“ [Studien zur Literatur der Bakumatsu-Zeit], *Meiji kaikaki bungakushū*. Tōkyō: Chikuma shobō, S. 422. Zitiert in: Köhn (2005): *Traditionen visuellen Erzählens in Japan*. S. 188.

¹³³ Köhn (2005): *Traditionen visuellen Erzählens in Japan*. S. 190. Köhn beruft sich auf Tsuchiya, Reiko (1995): *Taishūshi no genryū. Meijiki ko-shinbun no kenkyū* [Der Ursprung des Boulevardblattes. Eine Studie zur Meiji-zeitlichen *ko-shinbun*]. Kyōto: Sekai shisōsha, S. 47 und Ono, Hideo (1922): *Nihon shinbun hattatsu shi* [Entwicklung (-sgeschichte) der japanischen Zeitung]. Ōsaka: Ōsaka mainichi shinbunsha, S. 99.

¹³⁴ Ueda, Makoto (1965): „Toraaki and His Theory of Comedy“. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XXIV, S. 19–26. Zitiert in: Feinberger, Leonard (Hg) (1971): *Asian Laughter. An Anthology of Oriental Satire and Humor*. New York und Tōkyō: Weatherhill, S. 242.

¹³⁵ Wells, Marguerite (2006): „Satire and Constraint in Japanese Culture“. S. 193–219.

2.3 Humoristisches Bild und Bildsatire in Japan

Während der Edo-Zeit war eine Reihe an Begriffen in Gebrauch, um die Karikatur zu beschreiben. Eine eindeutige Terminologie lässt sich bis in die Meiji-Zeit nicht bestimmen. Geläufige Bezeichnungen für satirische Bilder generell beziehungsweise spezifische Genres waren Toba-Bilder (*Toba-e*), „Humor-Bilder“ (*giga*), Manga, „Spiel- oder Amüsierbilder“ (*asobi-e*), „Verrückte Bilder“ (*gyoga*), „Textbilder“ (*bunji-e*) oder schlicht „Skizzen“ (*ryakuga*).¹³⁶ Das folgende Kapitel beleuchtet die bedeutendsten dieser Genres. Es unterscheidet einerseits zwischen Vorläufern in formaler Hinsicht wie den *Hokusai manga* und andererseits den Vorläufern in thematischer Hinsicht, etwa den polit-satirischen Farbholzschnitten der Edo-Zeit (*fūshi nishiki-e*) und europäischen Vorbildern. Satirische Bilder haben in Japan eine lange und reiche Tradition. Ihre Entstehung lässt sich an keinem genauen Datum festmachen. Es ist üblich, eine Chronologie zu frühen bebilderten Buchrollen (*emaki*) herzustellen, die bereits eine feine humoristisch-satirische Klinge aufweisen.¹³⁷

Die vorliegende Arbeit unterscheidet zwischen (thematisch) satirischen Bildgattungen (Kap. 2.3.1) und formal karikaturesken Bildgattungen ohne satirischen Anspruch (Kap. 2.3.2). Letztere bedienen sich zwar der formalen Charakteristika der Karikatur wie etwa der Überzeichnung und Vereinfachung, weisen jedoch kaum das Element der Attacke auf.

2.3.1 Satirische Bildgenres

Humoristische Bilder (*giga*)

Ein berühmtes Beispiel sind die vier aus dem frühen 12. Jahrhundert stammenden Buchrollen des Mönchs Toba Sōjō¹³⁸ (1053–1140). Die unter dem Namen *Chōjū jinbutsu giga* [„Lustige Bilder von Menschen und Tieren“], kurz *Chōjū giga*, bekannten Rollen werden in die späte Heian-Zeit (794–1185) datiert. Obwohl die Darstellungen nicht durch Bildfelder oder Rahmen gegliedert sind, erschließt sich doch eine narrative Bildsequenz, was vor allem japanische Forscher dazu verleitete, die Rollen als Japans ersten Comic zu bezeichnen. Die Motive lassen sich in ihrer antiklerikalen und anti-aristokratischen Haltung satirisch lesen. So zeigt die erste der Rollen die Torheit der Gesellschaft, indem sie Frösche die Rollen von Priestern

¹³⁶ Yūmoto, Kōichi (1997): *Edo manga hon no sekai* [Die Welt der Comic-Bücher in der Edo-Zeit]. Tōkyō: Nichigai ashistentsu, S. 8.

¹³⁷ Siehe z.B. Honkibara, Seiki (1924): *Nihon mangashi* [Japanische Manga-Geschichte]. Tōkyō: Yūzankaku und Shimizu, Isao (1985): *Nihon manga no jiten* [Lexikon des japanischen Manga]. Tōkyō: Sanseidō.

¹³⁸ *Sōjō* (Hoher Priester) ist ein Ehren- bzw. Amtstitel.

und Hasen die von Adeligen einnehmen lässt.¹³⁹ Miyamoto Hirohito sieht die *Chōjū giga* im beginnenden Manga-Diskurs instrumentalisiert: Der historische Rückbezug diente während der späten Meiji- und Taishō-Zeit der Positionierung des Manga als Kunstgattung und legitimierte es als „traditionell japanisches Genre“.¹⁴⁰ Die ideologisch intendierte Genese des modernen Manga aus den Buchrollen des 12. Jahrhunderts ist umstritten. Im Gegensatz zu anderen Gattungen der Bildsatire (siehe *Toba-e*, u. a.) waren die humoristischen Darstellungen der *Chōjū giga* kein Massenmedium, sondern nur einem elitären Kreis zugänglich.

Die Ōtsu-Bilder (*Ōtsu-e*)

Als „ungezügelt, ungekünstelt und spontan, ohne jegliche Theorie oder philosophische Rechtfertigung“ charakterisierte der Brite Reginald Horace Blyth die kleinformatischen Darstellungen, die ab der frühen Edo-Zeit als Ōtsu-Bilder (*Ōtsu-e*¹⁴¹ 大津絵) bekannt wurden.¹⁴² Die einfachen, bunten Karikaturen wurden ursprünglich als Amulette oder Souvenirs an Pilger und Kaufleute in den Straßen von Ōtsu¹⁴³ verkauft und waren so zu ihrem Namen gekommen.¹⁴⁴ Als Station auf dem Tōkaidō, der Handelsstraße zwischen Tōkyō und Kyōto, war Ōtsu eine strategische Schnittstelle. Die Ōtsu-Bilder erfuhren so rasch überregionale Verbreitung. Da Ōtsu-Bilder fast industriell und überwiegend nur noch aus kommerziellen Gründen produziert wurden, ist ein Vergleich mit satirischen Vorgängern wie den Karikaturen der *Chōjū giga*-Rollen kaum zulässig.¹⁴⁵ Letztere erfreuten mit ihrem Spott nur eine kleine Elite. Die Bildrollen waren Einzelstücke und nur sehr beschränkt zugänglich. Anders die Ōtsu-Bilder. Es war ein Zufall, der die lokale Spezialität in ganz Japan populär machte. Die Bekämpfung sowie das spätere Verbot der christlichen Missionstätigkeit durch die Tokugawa-Herrschaft machten es für jedermann nötig, sich nachdrücklich als Buddhist auszuweisen, um so ein persönliches Naheverhältnis zum Christentum widerlegen zu können. Der Besitz von *Ōtsu-e*, welche ihre Motive größtenteils aus buddhistischer Ikonografie

¹³⁹ Salter (2006): *Japanese Popular Prints*. S. 148 und Miyao, Shigeo (1967): *Nihon no giga: Rekishi to fūzoku* [Japans satirische Bilder: Geschichte und Gebräuche]. Tōkyō: Daiichi Hōki shuppan.

¹⁴⁰ Miyamoto, Hirohito (2002): „The Formation of an Impure Genre – On the Origins of Manga“. In: *Review of Japanese Culture and Society* 14 (Dezember), S. 39–48, 39.

¹⁴¹ Da es sich bei Ōtsu um einen Ortsnamen handelt, wird die Bezeichnung im Rahmen dieser Arbeit auch als japanisches Wort groß geschrieben.

¹⁴² Blyth, R. H. (1959): *Oriental Humour*. Tōkyō: Hokuseido, S. 202.

¹⁴³ Am südlichen Ufer des Biwa-Sees gelegene Stadt, Präfektur Shiga.

¹⁴⁴ Shimizu (1985): *Nihon manga no jiten*. S. 42f.

¹⁴⁵ Rebecca Salter spricht bei dem Vergleich von *Ōtsu-e* mit den *Toba-e* vom „fehlenden Anspruch einer aristokratischen Bildrolle“. Salter (2006): *Japanese Popular Prints*. S. 152.

schöpften¹⁴⁶, wurde ein willkommenes Mittel dafür.¹⁴⁷ Auch wenn sich die Themen im 18. Jahrhundert zunehmend veränderten und vermehrten, blieb der apotropäische Charakter erhalten.



Abbildung 1: „Daikoku rasiert Fukurokuju den Kopf“ (*Gehō no hashigo sori*), *Ōtsu-e*, 18. Jh. Quelle: Museum für japanische Volkskunst (Nihon mingeikan). <http://www.mingeikan.or.jp/english/html/otsu-e.html#goblin>

Der Stil der *Ōtsu*-Bilder ist simpel: Auf braunem Untergrund sind eine oder zwei Figuren in kräftigen Farben dargestellt. Die Motive stammen aus der japanischen Mythologie oder Religion. Tiere mit menschlichen Eigenschaften dienen als Stellvertreter zur Vermittlung konfuzianischer Werte. Der satirische Anspruch der *Ōtsu*-Bilder liegt in der Kritik an menschlichen Schwächen und der „Vermenschlichung“ religiöser Bildthemen. Obwohl eine Vielzahl an Bildmotiven existierte, wurden Anfang des 19. Jahrhunderts zehn Motive besonders populär.¹⁴⁸ Eines von ihnen zeigt Abbildung 1. Sie stellt Daikoku und Fukurokuju dar, zwei der insgesamt sieben Glücksgötter¹⁴⁹ (*Shichi fukujin* 七福神). Daikoku¹⁵⁰, der Gott des Wohlstandes, ist rechts mit dunkler Hautfarbe dargestellt. Fukurokuju¹⁵¹, der Gott der Weisheit und eines langen Lebens und leicht erkennbar an seinem überlangen Hinterkopf,

¹⁴⁶ Ein populäres Motiv der *Ōtsu-e* ist ein Affe, der an einem Stock eine Glocke und eine Laterne trägt. Es soll vor närrischem Tun warnen. Vgl. Salter (2006): *Japanese Popular Prints*. S. 109.

¹⁴⁷ Shimizu (1985): *Nihon manga no jiten*. S.42f.

¹⁴⁸ Brandl, Noriko (2009): *Die nishiki-e-Karikaturen von Kuniyoshi*. Dissertation an der Universität Wien, S. 74.

¹⁴⁹ Die „Sieben Glücksgötter“ sind ein beliebtes Motiv in der japanischen Kunst. Die sechs männlichen (Daikoku, Fukurokuju, Jurōjin, Hotei, Ebisu, Bishamonten) und eine weibliche Gottheit (Benten) werden in der Gruppe oder einzeln dargestellt und sind an ihren Attributen erkennbar.

¹⁵⁰ Daikoku 大黒 (auch: Daikoku-ten 大黒天) bedeutet „Großer Schwarzer“ bzw. „Großer schwarzer Deva“. Der Begriff „Deva“ ist indischen Ursprungs und bezeichnet Götter und Halbgötter bzw. überirdische Wesen.

¹⁵¹ Fukurokuju 福祿寿 setzt sich aus den Schriftzeichen für „Glück“, „Reichtum“ und „Langlebigkeit“ zusammen. Mit seiner charakteristisch hohen Stirn steht der Gott für Weisheit und ein langes erfülltes Leben.

befindet sich links. Die Darstellung ist humoristisch: Um den Kopf Fukurokujus rasieren zu können, muss selbst der Gott Daikoku auf eine Leiter steigen.¹⁵²

Satirische Farbholzschnitte (*fūshi nishiki-e*)

Während der Edo-Zeit entwickelten sich innerhalb des Farbholzschnitts eine Vielzahl humoristisch-satirischer Bildgenres. Einige dienten lediglich zur Unterhaltung und besaßen keine moralische oder politische Aussage. „Spiel- oder Vergnügungsbilder“ (*asobi-e*) erheiterten nicht nur ihre Kunden, sondern zeigten ebenso die Meisterschaft des Künstlers. Beliebt waren auch die „Schattenbilder“ (*kage-e*) – Bilder, die reizvoll mit Silhouetten spielten. In Drucken mit „Bilderbuchstaben“ (*emoji*) wurden Worte aus Menschen, Tieren oder Gegenständen zusammengesetzt. Das Motiv der „Kopfstand-Bilder“ (*ueshita-e*) konnte von zwei Seiten betrachtet werden und Sujets, in denen Porträts aus Körpern oder Gegenständen zusammengesetzt wurden (*yose-e*), faszinierten in Japan wie einst Guiseppe Arcimboldo in Italien.¹⁵³

Gleichzeitig setzten sich Künstler über die staatliche Zensur hinweg und kommentierten in Farbholzschnitten das politische Geschehen. Dazu mussten sie den Inhalt ihrer Drucke satirisch verschlüsseln, um Strafen zu umgehen und gleichzeitig dafür sorgen, dass dieser für das breite Publikum verständlich blieb. Dementsprechend reich ist die Vielfalt an satirischen Genres in Japan. Während des Boshin-Krieges (*Boshin sensō*) 1868–69, in dem sich kaiserliche Truppen und das Aufgebot des Bakufu gegenüberstanden, fanden satirische Blätter weite Verbreitung. Besonders populär waren „Kinderspiel-Bilder“ (*kodomo asobi-e*), die die beiden Streitparteien als rivalisierende Kinder darstellten, um so dem Verbot der Darstellung aktueller Geschehnisse und Persönlichkeiten auszuweichen. Dem zeitgenössischen Betrachter erschloss sich das Thema der Drucke jedoch unwillkürlich. Stoffmuster und andere „Kürzel“ gaben zusätzliche Hinweise.

Laut Duus waren satirische Werke in Europa anfangs nur einem kleinen Publikum zugänglich. Ähnlich dem japanischen Farbholzschnitt wurden politische Karikaturen beispielsweise auch in England lange Zeit nur als Einzelblatt verkauft. Englische wie japanische Blätter wurden anonym und ohne Regelmäßigkeit publiziert. Sie reagierten auf aktuelle Ereignisse. Hochwertige politische Karikatur, so Duus, war zwar im Fachhandel erhältlich, aufgrund ihres

¹⁵² Mingeikan (2008): „Ōtsu-e“. <http://www.mingeikan.or.jp/english/html/otsu-e.html> (gefunden am 7.8.2012).

¹⁵³ Salter (2006): *Japanese Popular Prints*. S. 138–155.

hohen Preises jedoch nicht der breiten Bevölkerung zugänglich.¹⁵⁴ Richard Godfrey teilt diese Meinung. Er gibt zu bedenken, dass eine Druckplatte je nach Qualität eine Kapazität von wenigen Dutzend bis ein paar tausend Reproduktionen hatte und damit kaum unserem Begriff eines modernen Massenmediums gerecht würde. Qualitäts- bzw. anspruchsvolle Satire sei dem Gros der Bevölkerung – wenn überhaupt – nur durch den Blick in ein Schaufenster zugänglich gewesen.¹⁵⁵ Zudem herrschte zur Zeit der Tokugawa-Regierung strikte Zensur (vgl. Kapitel 2.2.6). Sie stellte die Darstellungen tagesaktueller Themen unter schwere Strafe und versuchte so, politischer Kritik das Wasser abzugraben. Die staatliche Repression jedoch erstickte die politische Meinungsäußerung nicht, sondern förderte das Entstehen satirischer Genres, die die Verbote umgingen. Das Ende der jahrhundertelangen Herrschaft der Tokugawa-Shōgune durch die Meiji-Restauration (*Meiji ishin* 明治維新) hinterließen nicht unmittelbar Einschnitte in der Welt der Druckmedien. Auch nach 1868 blieb ihre Erscheinungsform für einige Jahre unverändert. Es brauchte längere Zeit, um die starren Regeln der visuellen Kunstproduktion der Periode zuvor neu zu definieren. Frühe Versuche zeigen sich um 1875 im Œuvre des Künstlers Yoshitoshi, eines Pioniers des Farbholzschnittes der Meiji-Zeit.¹⁵⁶ Er war der Erste, der die sich bietenden neuen Möglichkeiten wahrnahm und sich der Herausforderung neuer Motive stellte. 1874 entstand eine Serie an Triptychen, die dezidiert und klar erkennbar historische Szenen darstellten. Die Themen stammten aus den Biografien sämtlicher Shōgune. Der letzte seiner Drucke zeigte den Shōgun Yoshinobu¹⁵⁷ bei seiner unrühmlichen Flucht nach der Schlacht bei Fushimi.¹⁵⁸ Yoshinobus Farbholzschnitt war 1874 die Initialzündung für die Entstehung eines der beliebtesten Genres der Meiji-Zeit: die Schlachtdarstellung. Gleichzeitig war er das erste Beispiel, das mit den alten Zensurregeln der Edo-Zeit brach und – legal publiziert – ein historisches Thema darstellte.¹⁵⁹ Das Ende des Darstellungsverbotes aktueller und historischer Geschehnisse war eine der Grundbedingungen für die weitere Entwicklung der Karikatur in ihrer spezifischen Form.

Als Gattungsbegriff für satirische Bilder ersetzte Manga rasch ältere Bezeichnungen wie *Toba-e* oder *ponchi-e*. Die Charakteristika des Manga sieht Ōshiro in der Verfremdung

¹⁵⁴ Duus, Peter (2001): „Presidential Address: Weapons of the Weak, Weapons of the Strong – The Development of the Japanese Political Cartoon.“ In: *The Journal of Asian Studies* 60, 4 (November); S. 965–997, 966.

¹⁵⁵ Victoria and Albert Museum (Hg.) (1984): *English Caricature: 1620 to the Present*. London: Victoria and Albert Museum.

¹⁵⁶ Thompson, Sarah und Harootunian, H. D. (1992): *Undercurrents in the Floating World: Censorship and Japanese Prints*. Seattle: University of Washington Press, S. 86.

¹⁵⁷ Regierte von 1867 bis 1913.

¹⁵⁸ Thompson Harootunian (1992): *Undercurrents in the Floating World*. S. 86. Die Toba-Fushimi-Schlacht (*Toba fushimi no tatakai*) am 28. Januar 1868 war der Auftakt des zwischen kaiserlichen Truppen und den Anhängern des Bakufu ausgetragenen Boshin-Krieges (*Boshin sensō*, 1868–69).

¹⁵⁹ Ibid., S. 88 und Keyes, Roger S. (1980): „Meiji Art and Modern Experience“. In: *The Bizarre Imagery of Yoshitoshi*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, S. 43–44.

(*deforme*), der Überzeichnung (*kochō*), der Verkürzung (*shōryaku*) und dem Humor (*yūmoa*)¹⁶⁰ – Charakteristika, die ebenso auf die Karikatur zutreffen sind. Bedeutende Ideologen und Theoretiker der Meiji-Zeit wie Nakae Chōmin, Fukuzawa Yūkichi oder Kōtoku Shūsui (1871–1911) schätzten die Macht der Karikatur und sahen in ihr das geeignetste Medium, um die Massen zu erreichen. Diese Überzeugung entsprang sowohl der Beobachtung Japans vergangener Jahre als auch dem Studium der Karikatur in westlichen Ländern.¹⁶¹ Während der Edo-Zeit hatten satirische Drucke wie die „Welsbilder“ (*namazu-e*) oder „Kinderspiel-Bilder“ (*kodomo asobi-e*) weite Verbreitung gefunden.¹⁶² Für einen Skandal sorgte Utagawa Kuniyoshi mit politisch-satirischen Brokatdrucken (*fūshi nishiki-e*), die bereits das Ende des Shōgunats ankündigten.¹⁶³ Sowohl Nakae als auch Fukuzawa mussten die politische Bedeutung dieser frühen Meinungsmacher gekannt und verinnerlicht haben. Weitaus prägender war jedoch die Begegnung mit dem westlichen Journalismus im Rahmen von Studienreisen. Nakae Chōmin hatte auf seiner Reise über Amerika nach Frankreich den Facettenreichtum und hohen Stellenwert der Karikatur in Europa kennengelernt und kam zu der Überzeugung, dass auch in Japan die Zeit für einen Journalismus nach westlichem Vorbild und Maßstab gekommen war. In Paris sah er satirische Magazine, deren Konzept er als Idealvorstellung mit nach Hause nahm.

Auffällig ist ein Überhang der politischen im Vergleich zur moralisierenden Bildsatire der frühen Meiji-Zeit in Japan. Das bedeutendste Beispiel ist das populäre Satire-Magazin *Marumaru chinbun*, deren Karikaturen sich fast ausschließlich um politische Themen drehten. Grundlegende Themen wie das Verhältnis von Mann und Frau, Arbeitsmoral, menschliche Verfehlungen u.a. sind in der Zeitschriftenkarikatur¹⁶⁴ selten. Ausnahmen sind die Arbeiten Nagahara Kōtarōs (er kommentierte in den 1890er Jahren satirisch die Feinheiten des Alltagslebens, Abbildung 2) oder Miyatake Gaikotsus. Letzterer warnte in seinen Karikaturen zwanzig Jahre später insbesondere vor der Verführungskraft der Frauen.

Der Anfang des 20. Jahrhunderts brachte für die japanische Karikatur bzw. Manga eine thematische Verlagerung. Des Kampfes mit der staatlichen Zensur zunehmend müde scheuten Magazine politisch motivierte Bildkommentare immer mehr und suchten neue

¹⁶⁰ Ōshiro, Yoshitake (1987): *Manga no bunka kigōron* [Semiotik der Manga-Kultur]. Tōkyō: Kōbundō, S. 9.

¹⁶¹ Museum of Modern Art, Saitama (Hg.) (1993): *Nippon no fūshi. Subtle Criticism: Caricature and Satire in Japan*. The Museum of Modern Art, Saitama: Saitama, S. 10.

¹⁶² Einen guten Überblick sowie zahlreiche Beispiele liefert die Datenbank der Universität Wien <http://kenkyuu.jpn.univie.ac.at/karikaturen> (gefunden am 7.9.2012).

¹⁶³ Siehe hierzu Brandl (2009): *Die nishiki-e Karikaturen von Kuniyoshi*.

¹⁶⁴ Im Bereich des Farbholzschnittes lassen sich satirisch-moralisierende Darstellungen zum Beispiel bei Utagawa Kuniyoshi finden, allerdings bereits in den 1840er Jahren. In karikaturesker Weise macht sich der Künstler hier über menschliche Fehler lustig. Für eine Abbildung und Besprechung siehe Salter (2006): *Japanese Popular Prints*. S. 153.

Betätigungsfelder. Das Resultat war die Geburt eines neuen Genres: des Manga für Kinder (*kodomo manga*).¹⁶⁵ Das erste und auf Anhieb äußerst erfolgreiche Magazin erschien 1914 unter dem Titel *Shōnen kurabu* [Der Teenager-Club]. Mit der Entdeckung dieses unbeschlagenen Marktes vollzog sich schließlich ein Wandel der Karikatur vom politischen Werkzeug zum Unterhaltungsmedium. Seit dem Russo-Japanischen Krieg nahmen die satirischen Medien nur noch selten eine oppositionelle Haltung ein, sondern verlagerten sich auf das unverfänglichere Gebiet der Gesellschaftskritik (Abbildung 2).

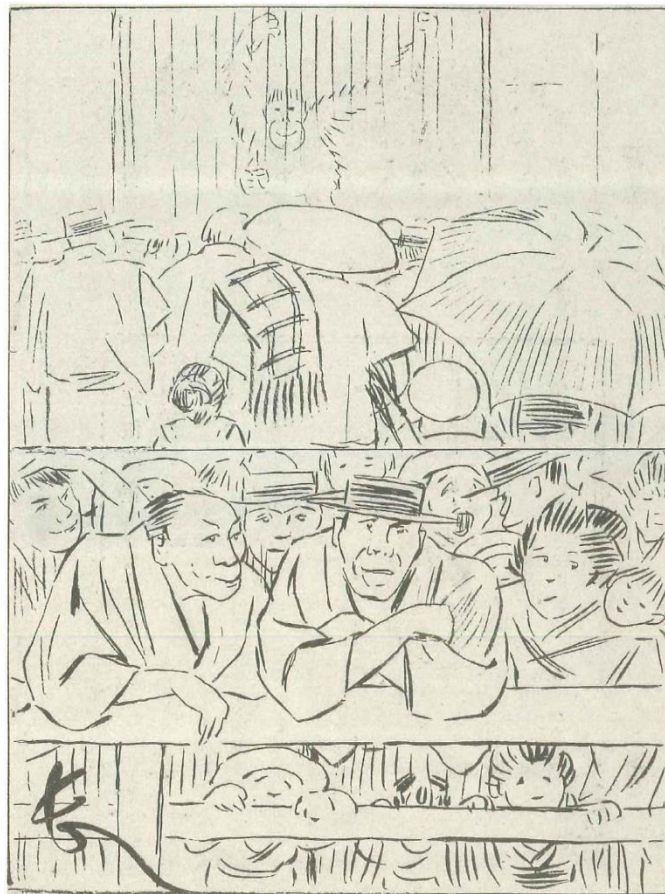


Abbildung 2: „Von Menschen betrachteter Pavian. Vom Pavian betrachtete Menschen“ (*Hito kara mita hibi. Hibi kara mita hito*). Nagahara Kōtarō, *Mesamashigusa* 30 (28. September 1898).

¹⁶⁵ Phillipps, Susanne (1996): *Erzählform Manga. Eine Analyse der Zeitstrukturen in Tezuka Osamus „Hi no tori“ (Phönix)* (=Hijiyā-Kirschneireit, Irmela (Hg.): Iaponia Insula. Studien zu Kultur und Gesellschaft Japans. Bd. 3). Wiesbaden: Harrassowitz.

Die *Punch*-Bilder (*ponchi-e*)

Das Ende des Sino-Japanischen Krieges 1895 markiert den beginnenden Niedergang des japanischen Farbholzschnittes¹⁶⁶ (*ukiyo-e*). Künstler, die zu Kriegszeiten mit der Herstellung informativ-unterhaltender Blätter ihren Lebensunterhalt bestritten hatten, verloren ihr Einkommen und suchten nach neuen Betätigungsfeldern. Der Farbholzschnitt wurde nun von einem neuen satirischen Genre abgelöst: den sogenannten „*Punch*-Bildern“ (*ponchi-e*).¹⁶⁷ Diese kleinen humoristischen Bild-Büchlein erzählten in zumeist 20 bis 30 farbigen Einzelbildern einfache Geschichten und waren ausschließlich auf Unterhaltung ausgelegt. In ihrer eher vulgären und slapstickhaften Erscheinung setzten die *Punch*-Bilder einen Kontrapunkt zur politischen Karikatur in satirischen Zeitschriften (siehe *Marumaru chinbun*).¹⁶⁸ Das Konzept bebildeter Büchlein war nicht neu. Bereits ab 1700 erfreute sich das städtische Publikum an illustrierten Heften diverser Art, die unter dem Namen „Allerleihefte“ (*kusazōshi* 草双紙) subsumiert wurden. Auch bei diesen lag der Schwerpunkt auf dem Visuellen, denn jede der ungefähr zehn Seiten zeigte neben wenig Text großformatige Darstellungen.¹⁶⁹

Trotz ihres unpolitischen Charakters spielte das Erscheinen der *Punch*-Bilder eine wichtige Rolle in der Entwicklung der satirischen Printmedien Japans. In den 1870er und 1880er Jahren bezeichnete das Wort „*ponchi*“ satirische oder humoristische Darstellungen nach westlichem Vorbild. Dieses Schlagwort machte aus den Modeheftchen ein von vornherein leicht zurechenbares Genre. Geschickt verbanden die *Punch*-Bilder visuellen und literarischen Inhalt und standen damit ganz in der Tradition der populären *e-zōshi* der Edo-Zeit. Wie die *Punch*-Bilder hatten auch diese sowohl den früheren *gesaku*-Autoren¹⁷⁰ als auch den Farbholzschnittkünstlern ein neues Betätigungsfeld geboten.¹⁷¹ Der humorvolle Text der

¹⁶⁶ „Bilder der fließenden Welt“. Der Begriff *ukiyo-e* stammt ursprünglich aus der buddhistischen Terminologie und bezeichnete hier die „Welt des Jammers“. Im Laufe der Edo-Zeit verlor *ukiyo* seine negative Konnotation und wurde als Synonym für die (vergängliche) Welt des Vergnügens und Lasters verwendet. Ferner bezeichnet der Begriff auch Bilder „nach modernem Geschmack“, wie sie vor allem von der bürgerlichen Schicht Edos geschätzt wurden. Diese stellten hauptsächlich Berühmtheiten der Theater- und Vergnügungsviertel, konnten jedoch auch andere Themen haben.

¹⁶⁷ Isao, Shimizu (2001). „Red Comic Books: The Origins of Modern Japanese Manga“. In: *Illustrating Asia: Comics, Humor Magazines, and Picture Books*. Lent, John A. (Hg.). Honolulu, Hawaii: University of Hawaii Press, S. 137.

¹⁶⁸ Shimizu, Isao (Hg.) (2002): *Meiji no omokage, Furansujin gaka Bigō no sekai = Images de l'ère Meiji-le monde de Georges Bigot, un artiste français au japon*. Tōkyō: Yamakawa shuppansha, S. 137.

¹⁶⁹ Suzuki, Jūzō (1974): „Kaisetsu kusazōshi“ [Zu den *kusazōshi*]. In: Tōkyō bunko (Hg.): *Hishikawa Moronobu ehon*. Iwasaki bunko kishōbon sōkan Bd. 5. Tōkyō: Kichōbon konkōkai, S. 529–540, 545

¹⁷⁰ *Gesaku* (戯作) ist ein Sammelbegriff für Edo-zeitliche Unterhaltungsliteratur in Prosa-Form.

¹⁷¹ Miyamoto, Hirohito (2003): „Ponchi to manga, sono shinbun to no kawari“ [*Punch*-Bilder und Manga im Umfeld der Zeitung]. In: *Shinbun manga no manako – Hito. Seiji. Shakai*. [Der Blick des Editorial-Cartoons. Menschen. Politik. Gesellschaft]. Tōkyō: Nihon shinbun hakubutsukan, S. 106–109, 106.

Punch-Bilder folgt in vielen Fällen einer syllabischen 5-7-5 Struktur¹⁷² und ist – wie im Falle der satirischen Holzschnitte (*fūshi ukiyo-e*) – mit zahlreichen Wortspielen (*jiguchi* 地口) gespickt. Diese sind häufig satirische Werkzeuge, bietet der Reichtum an Homonymen in der japanischen Sprache doch beste Voraussetzungen. Die Bilder stehen dem traditionellen Typus der „Quiz-Bilder“ (*hanji-e*) nahe und fußen damit noch fest in der Welt des Farbholzschnittes.¹⁷³

Trotz des deutlich erkennbaren Erbes zeigten die *ponchi*-Heftchen auch eine Reihe an technischen und thematisch-stilistischen Neuerungen. Durch den Fortschritt der Drucktechnik wurden die *Punch*-Bilder etwa nicht mehr ausschließlich mittels Holzschnitt produziert, sondern bedienten sich auch modernerer Techniken wie der Zinkografie oder der Lithografie. Einige wenige Beispiele entstanden außerdem unter Verwendung beweglicher Lettern.¹⁷⁴ Die typisierenden Personen- oder Individualdarstellungen trugen nicht selten karikatureske Züge.

2.3.2 Formale und stilistische Vorlagen des satirischen Bildes

Die folgenden Bildgenres und -motive zeigen zwar die formalen Kriterien der Karikatur wie etwa Überzeichnung und Deformation, verfolgen jedoch keine satirische Intention. Obgleich sie nicht immer klar von den rein satirischen Darstellungen abzugrenzen sind, ist ihr Hauptmotiv die Unterhaltung des Publikums. Polit- oder gesellschaftskritische Ambitionen des Künstlers sind hier nur selten auszumachen. Nichtsdestotrotz diente die Vielfalt an humoristischen, nicht-satirischen Bildgenres in Japan häufig zur Inspiration oder als Vorlage für die Bildsatire. Diese Tendenz lässt sich bis in die Zeit des Russisch-Japanischen Kriegs klar nachweisen.

Der nächtliche Marsch der hundert Dämonen (*Hyakki yagyō*)

Formale Inspiration lieferten der japanischen Kriegssatire um 1904/05 traditionelle Bildsujets, unter anderem Darstellungen übernatürlicher Wesen, Dämonen und Geister. Sie boten ikonografische Vorlagen für die – teils schaurig, teils humoristische – Darstellung der Geister russischer Gefallener. Besonders in der späten Heian-Zeit (ca. 11.–12. Jh.) waren phantastische Darstellungen mit religiösem Hintergrund überaus populär. Vor allem schaurige

¹⁷² Der Aufbau in 5-7-5 Lauteinheiten ist typisch für das japanische Kurzgedicht (*haiku*).

¹⁷³ Miyamoto (2003): „Ponchi to manga, sono shinbun to no kawari“. S. 106–107.

¹⁷⁴ Ibid.

Motive wurden häufig dargestellt. Beispielhafte Bildgenres sind die „Höllen-Bildrollen“ (*Jigoku zōshi* 地獄草紙), die „Krankheiten-Bildrollen“ (*Yamai no zōshi* 病の草紙) oder die „Bildrollen der Hungergeister“¹⁷⁵ (*Gaki zōshi* 餓鬼草紙) – alles Werke des 12. Jahrhunderts. Ein beliebtes Bildmotiv aus dem späten 15. Jahrhundert ist der „Nächtliche Marsch der hundert Dämonen“ (*Hyakki yagyō* 百鬼夜行, Abbildung 3).



Abbildung 3: „Der nächtliche Marsch der hundert Dämonen“ (*Hyakki yagyō emaki*). Bildrolle (Ausschnitt)
Muromachi-Periode (1336–1573)



Abbildung 4: Ein russischer Soldat, umringt von den Geistern seiner toten Kameraden. Karikatur (Ausschnitt)
aus *Nipponchi*, 1904

Das Thema stammt aus Erzählungen der späten Heian-Zeit, beispielsweise solchen aus dem *Ōkagami*¹⁷⁶ [Der große Spiegel], die von der nächtlichen Prozession von einhundert Geistern durch Kyōto handeln. Der Legende nach enden Begegnungen mit dem übernatürlichen Marsch stets tödlich und nur das Rezitieren eines bestimmten Sutra kann dem Unglücklichen noch helfen. Die frühesten Darstellungen des Themas werden Tosa Mitsunobu (1434–1525)

¹⁷⁵ Der Legende nach wird zum Hungergeist, wer Zeit seines Lebens von Gier zerfressen war.

¹⁷⁶ Historisches Werk aus dem 12.–13. Jahrhundert.

zugeschrieben, sie befinden sich in Kyōto.¹⁷⁷ Die dargestellten Figuren sind groteske Gestalten, oft auch in Gestalt von Alltagsgegenständen. „Der nächtliche Marsch der hundert Dämonen“ ist kein satirischer Bildtypus per se. Die Interpretation des Künstlers kann ihm jedoch komische Anklänge verleihen. Die pädagogische Intention, durch die lebhaft dargestellten Grauen der Unterwelt zu läutern, tritt in der Edo-Zeit zugunsten des visuellen Unterhaltungswerts zurück. Die Parade der Dämonen mit all ihrem Detailreichtum und den humoristischen Anklängen bietet Anlass zum Amüsement. Für Komatsu Kazuhiko dienten die späteren Edo-zeitlichen Geisterdarstellungen so in erster Linie dem Vergnügen der unteren Bevölkerungsschicht.¹⁷⁸

Resonanz auf die bizarren, schauerlich-komischen Darstellungen findet sich bis in das Spätwerk des Künstlers Kawanabe Kyōsai (1831–1889), der 1874 auch für das erste japanische satirische Magazin *E-shinbun nipponchi* [Der bebilderte Japan-Punch] verantwortlich war.

Selbst um 1900 sind das Bildrepertoire und der Stil der Geisterweltdarstellungen des 12. Jahrhunderts noch soweit abrufbar, dass beispielsweise das Kriegsmagazin *Nippochi* in seinen Karikaturen darauf zurückgreifen kann (Abbildung 4). Im Detail einer doppelseitigen Darstellung wird hier ein russischer Soldat von grotesken Geistern (*onryō*) umzingelt. Diese sind die Seelen seiner auf dem Schlachtfeld gefallenen Kameraden, die auf der Erde umherirren, weil sie zu Lebzeiten Falsches getan haben.

Die Hokusai manga

Die Einführung des Begriffs Manga für humoristische Cartoons wird in der Forschung dem bedeutenden Karikaturisten Rakuten¹⁷⁹ zugeschrieben. Er war der Erste, der sich selbst offiziell als Manga-Zeichner (*mangaka* 漫画家) bezeichnete.¹⁸⁰ Er bezog sich dabei auf den Titel der bereits angesprochenen *Hokusai manga*, jenen zwischen 1814 und 1878

¹⁷⁷ Clark, Timothy (1993): *Demon of Painting. The Art of Kawanabe Kyōsai*. London: British Museum Press, S. 64 und Shimizu Isao (1985): *Nihon manga no jiten* [Wörterbuch des japanischen Manga]. Tōkyō: Sanseidō, S. 40.

¹⁷⁸ O.A. (2011): „Eine Datenbank für Geister und Gespenster. Japans Dämonen und Kobolde werden katalogisiert“. *Neues aus Japan* 75 (Februar). <http://www.de.emb-japan.go.jp/naj/NaJ1102/monster.html> (gefunden am 4.1.2012).

¹⁷⁹ Rakuten, der Vorname des Künstlers, wird im Rahmen dieser Arbeit als Künstlernamen gebraucht.

¹⁸⁰ Siehe z.B. Katayori, Mitsugu (1980): *Sengo manga shisōshi* [Ideengeschichte des Nachkriegs-Manga]. Tōkyō: Miraisha, S. 151 oder Hosokibara, Seiki (1924): *Nihon mangashi* [Geschichte des japanischen Manga]. Tōkyō: Yūzankaku, S. 1f.

veröffentlichten fünfzehnbändigen Skizzen Katsushika Hokusais (1760–1849).¹⁸¹ Japanische Publikationen haben das chinesische Schriftzeichen „*man*“ innerhalb des Wortes verschieden umschrieben. Die vorgeschlagenen Adjektive reichen dabei von „zufällig“ über „ziellos“ bis hin zu „zusammenhanglos“.¹⁸² Damit wird die Konstruktion der *Hokusai manga* bzw. des Manga als Paradebeispiel der visuellen Satire Japans bereits ad absurdum geführt. Satire und Karikatur bedürfen eines Zieles bzw. einer konkreten Aussage. „Zufällig“ ist ihre Attacke niemals.

Ein näherer Blick auf Hokusais Werk rechtfertigt den Titel.¹⁸³ Die Bände sind kein eigenständiges satirisches Werk, sondern waren augenscheinlich als Musterbücher zur Ausbildung angehender Künstler gedacht. Als solche zeigen die umfangreichen Skizzensammlungen willkürlich aneinandergereihte Detaildarstellungen von Menschen, Tieren, Pflanzen und Objekten ohne narrativen Inhalt.¹⁸⁴ Als formale Vorlage können die *Hokusai manga* jedoch nicht hoch genug eingeschätzt werden. Satirische und nicht-satirische Illustrationen bedienten sich gerne zahlreicher kreativer Bildmotive und wandelten sie für ihre Zwecke ab. So dürfen die Bände zwar nicht in die japanische Satiretradition eingereiht, wohl aber als wichtige Motivvorlage für künftige Bildsatiren gesehen werden. Unter diese fallen unter anderem auch Karikaturen des Künstlers Kobayashi Kiyochika¹⁸⁵, auf dessen Kriegskarikaturen von 1904/05 in weiterer Folge zurückzukommen ist. In seiner umfassenden Arbeit zur Geschichte des Visuell-Narrativen in Japan sieht Köhn im Aufkommen des Gattungsbegriffs Manga gegen Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts¹⁸⁶ eine wichtige Entwicklung für den satirischen Druck Japans.¹⁸⁷

Die Frage, warum gerade Hokusais Skizzenbücher, welche in ihrer Erscheinung zwar künstlerischen Ansprüchen, nicht aber der Forderung humoristisch gespitzter Agitation gerecht werden, die neuen Namensgeber der traditionsreichen Satireblätter wurden, beantwortet er im Hinblick auf die zeitgleiche Neuentdeckung japanischer Kunst durch

¹⁸¹ Siehe beispielsweise Miyao, Shigeru (1967): *Nihon no giga. Rekishi to fūzoku* [Japanische Bildsatire. Geschichte und Brauchtum]. Tōkyō : Daiichi Hōki shuppan, S. 253.

¹⁸² Miyao (1967): *Nihon no giga*. S. 253.

¹⁸³ Zum Humoristischen in Hokusais Werk siehe: Bowie, Theodore R. (1960): „Hokusai and the Comic Tradition in Japanese Painting“. In: *College Art Journal* 19/3 (Frühjahr), S. 210–225.

¹⁸⁴ Köhn (2005): *Traditionen visuellen Erzählens in Japan*, S. 204–205.

¹⁸⁵ Shimizu nimmt an, dass Bände der *Hokusai manga* in dessen Werkstatt als Vorlage verfügbar waren. Siehe: Shimizu, Isao (Hg.) (1982): *Kobayashi Kiyochika. Fūshi manga*. Tōkyō: Iwasaki bijutsusha, S. 6.

¹⁸⁶ Köhn gibt als *terminus ante quem* des Begriffs „Manga“ das Datum 1895 an, für das sich eine frühe Sammlung von Satiredrucken mit dem Titel *Ippyō manga shū shohen* (Ippyōs Sammlung an Manga, Reihe Eins) nachweisen lässt. Er distanziert sich damit von Miyao, der den Anfangspunkt in der Taishō Zeit sieht und Shimizu, der in die Shōwa-Zeit datiert. Vgl. Miyao (1967): *Nihon no giga*. S. 253; Shimizu, Isao (1999): *Zusetsu. Manga no rekishi* [Illustrierte Geschichte des Manga]. Tōkyō: Kawade shobō, S. 16.

¹⁸⁷ Köhn (2005): *Traditionen visuellen Erzählens in Japan*, S. 204.

Europa und Japan. Während der Farbholzschnitt in Japan eher gering geschätzt wurde, entdeckte der Westen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seine Liebe zu ihm. Kunstströmungen wie der Impressionismus und vor allem der Japonismus machten den japanischen Farbholzschnitt bekannt und geschätzt. Auch Hokusais Werk¹⁸⁸ erlangte in Europa Kenntnis. Im Gegenzug erfolgte in Japan eine Aufwertung des eigenen künstlerischen Potentials, unter anderem auch des satirischen Druckes. In diesem Zusammenhang macht die gezielte Verbindung der *Hokusai manga* als Beispiel aus der Tradition des mittlerweile international hochgeschätzten Farbholzschnittes mit der Karikatur Sinn – führte sie doch zu einer Aufwertung der visuellen Satire zur Kunstform.¹⁸⁹

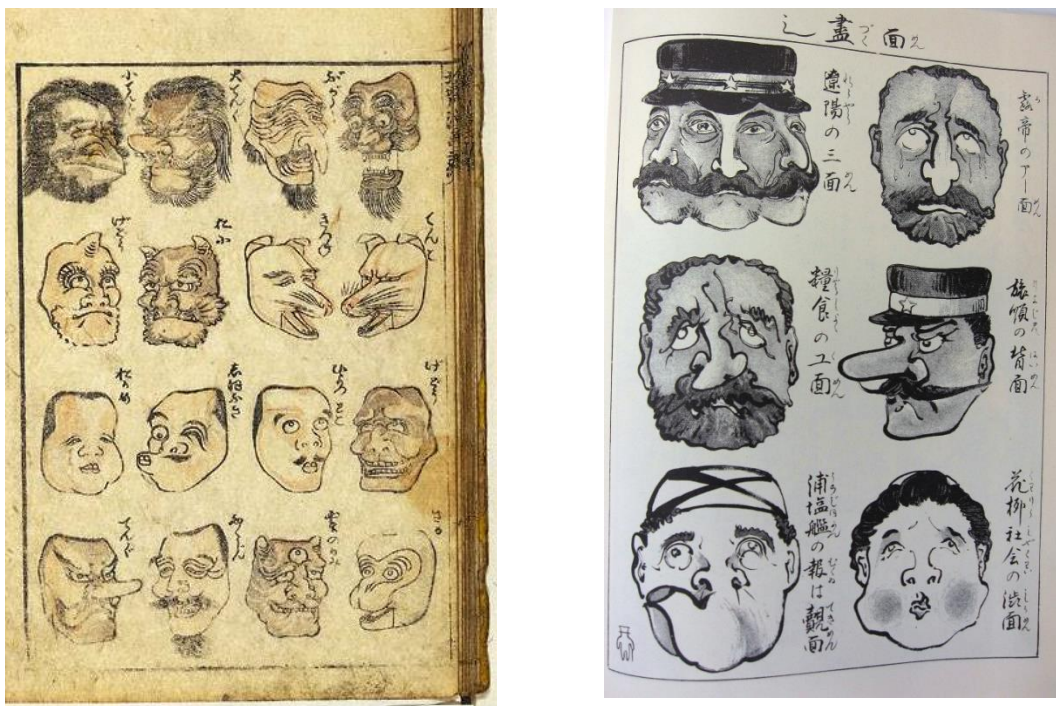


Abbildung 5: Links: *Hokusai manga 2* (1815), rechts: *Nipponchi 3* (12.10.1904)

¹⁸⁸ Die *Hokusai manga* waren unter den ersten japanischen Werken, die nach Europa kamen und hier überaus großen Beifall fanden. Siehe z. B. Kobayashi, Tadashi (2002): *Edo ukiyo-e o yomu* [Das Lesen von Farbholzschnitten aus der Edo-Zeit], Tōkyō: Chikuma shobō, S. 171.

¹⁸⁹ Köhn (2005): *Traditionen visuellen Erzählens in Japan*. S. 207.

Die Toba-Bilder (*Toba-e*)

In der Kansai-Region (Kyōto, Ōsaka) etablierte sich im frühen 18. Jahrhundert eine besondere Form des Cartoons. Die sogenannten Toba-Bilder (*Toba-e*¹⁹⁰), benannt nach dem berühmten Mönch Toba (1053–1140), waren humoristische Darstellungen menschlicher Figuren. Charakteristische Merkmale waren eine dynamisch-spielerische Strichführung sowie Figuren mit überlangen und dünnen Extremitäten (Abbildung 6). Der Stil der Toba-Bilder stimulierte und beeinflusste über Jahrhunderte hinweg auch spätere Generationen an satirischen Bildern.¹⁹¹



Abbildung 6: „Bilder, die das Gähnen stoppen“ (*Toba-e akubidome*). Takehara Shunchosai, Ōsaka: Kawachiya, 1793. H.H. Mu Far Eastern Library.

Shimizu geht so weit, diese frühen Drucke und Malereien als die weltweit ersten Comicbücher zu bezeichnen, und sie – da bereits in großer Zahl mit Holzdruck produziert – an den Beginn der humoristischen Massenprintmedien zu stellen.¹⁹² Die Toba-Hefte waren jedoch rein visuell. Im Gegensatz zum heutigen Manga-Heft waren sie nicht mit Begleittexten (Dialogen u. a.) versehen und hatten kaum narrativen Inhalt. Nichtsdestotrotz lassen sich frühe Vorläufer finden.

¹⁹⁰ Da es sich bei Toba um einen Eigennamen handelt, wird *Toba-e* ebenfalls groß geschrieben.

¹⁹¹ Miyao (1967): *Nihon no giga*. S. 253.

¹⁹² Shimizu (1985): *Nihon manga no jiten*. S.18.

Die „Gelben Hefte“ (*kibyōshi*)

Schon sehr früh finden sich in der japanischen Populärkultur Hybridversionen an Bild und Text, je nach Genre unterschiedlich an Gewichtung.¹⁹³ Die Funktion der Darstellung reicht hierbei von einer rein illustrativen Rolle (*sashi-e*) bis hin zur gleichwertigen Koexistenz mit und Durchdringung durch den Text.¹⁹⁴

In der Geschichte des satirischen Bildes sind insbesondere die bebilderten Hefte (*kusazōshi*) von besonderer Bedeutung. Nach der Farbe ihres Umschlages wurden diese in „Rote Hefte“ (*akahon*), „Schwarze Hefte“ (*kurohon*) und „Blaue Hefte“ (*aohon*) unterteilt. Jeder Kategorie waren bestimmte Themen und Leser zugeordnet. Eine späte Unterart der Hefte sind die „Gelben Hefte“ (*kibyōshi*). Sie wurden Ende des 18. Jahrhunderts populär und wandten sich mit ihrem satirischen Ton an ein neues, gebildet-städtisches Publikum.¹⁹⁵ Bemerkenswerterweise werden die „Gelben Hefte“ in der historischen Betrachtung des Manga nur selten erwähnt. In der japanischen Forschung wird beginnend bei den *Chōjū giga* eine Genealogie über die volkstümlichen Ōtsu-Bilder bis zum polit-satirischen Farbholzschnitt bemüht. Das historische und formale Bindeglied, die illustrierte Literatur der Edo-Zeit, bleibt meist unbeachtet.

Anders in den Publikationen von Ekkehard May (1995) und Adam Kern (2006). Beide sehen die „Gelben Hefte“ als Vorläufer des japanischen Manga.¹⁹⁶ Charakteristika des heutigen Manga wie Deformierungen (Überzeichnung, Karikierung, Verkürzung) und Kombination von simultaner Bild- und Texterzählung seien bereits in den „Gelben Heften“ sichtbar.¹⁹⁷ Der reine Text ist ohne das Bild unvollständig, ebenso das Bild ohne den schriftlichen Kommentar. Des Lesers Blick erfasst beides gleichzeitig und „wandert“ zwischen den Sprachen hin und her.¹⁹⁸ May gelangt auf die Frage, warum „Bildliteratur“ oder der mit Text versehene Comic in Japan zu solcher Beliebtheit gelangte, zu einer plausiblen Antwort: Der „verbal-visuelle Mischcode“ entspricht weitgehend dem Wesen des japanischen Schriftsystems, welches sich ebenfalls aus der Sinnschrift chinesischer Schriftzeichen (Ideografie als optischer Code) und Silbenschrift der Hiragana und Katakana (lautlicher

¹⁹³ Siehe May, Ekkehard (1995): „Buch und Buchillustration im vorindustriellen Japan“. In: *Buch und Bild als gesellschaftliche Kommunikationsmittel in Japan einst und jetzt*. Sepp Linhart und Formanek, Susanne (Hg.). Wien: LITERAS.

¹⁹⁴ May (1995): „Buch und Buchillustration im vorindustriellen Japan“. S. 45.

¹⁹⁵ Ibid., S. 53; Kern, Adam (2006): *Manga from the floating world. Comicbook Culture and the Kibyōshi of Edo Japan*. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Asia Center.

¹⁹⁶ May (1995): „Buch und Buchillustration im vorindustriellen Japan“. S. 56.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Ibid., S. 57.

Wiedergabe) zusammensetzt. Auch hier ist ein Zusammenwirken aus Symbolen oder Bildern, also von „Visuellem“, mit lautmalerischer Wiedergabe oder dem „Literarischen“ erkennbar.¹⁹⁹ Die Tradition der „Visuell-Narration“²⁰⁰, die angefangen bei den narrativen Darstellungen auf Faltschirmen (*byōbu*) ab dem 8. Jahrhundert über die Bildrollen (*emaki mono*) des 10./11. Jahrhunderts bis hin zum heutigen Manga in Japan reicht, ist überaus reich.²⁰¹ Die wissenschaftliche Aufarbeitung der Wirkstruktur von aus visuellen und literarischen Komponenten zusammengesetzten Narrationen findet in einer Reihe an Publikationen Niederschlag²⁰² und soll an dieser Stelle lediglich kurz Erwähnung finden.

¹⁹⁹ May (1995): „Buch und Buchillustration im vorindustriellen Japan“. S. 69.

²⁰⁰ Begriff nach Stephan Köhn. In: Köhn (2005): *Traditionen visuellen Erzählens in Japan*.

²⁰¹ Für eine ausführliche Besprechung siehe Köhn (2005): *Traditionen visuellen Erzählens in Japan*. S. 113.

²⁰² Siehe z.B. Sauerbier, Samson D. (1985): *Wörter, Bilder und Sachen*. Heidelberg: Winter, S. 130; Ishiko (1970): *Gendai manga no shisō*. S. 69f.; Yomota, Inuhiko (2002): *Manga genron* [Die Prinzipien des Manga], Tōkyō: Chikuma shobō, S. 76–83; Köhn (2005): *Traditionen visuellen Erzählens in Japan*. Wiesbaden: Harrassowitz; Strobel, Ricarda (1993): „Text und Bild im Comic“. In: Dirscherl, Klaus (Hg.): *Bild und Text im Dialog*. Passau: Rothe, S. 377–395.

2.4 Drucktechniken

„Wir lernen also erkennen, daß die kulturelle Bedeutung der Karikatur auch an rein technische Fragen gebunden ist“, so konstatierte Eduard Fuchs schon 1901.²⁰³ In der Tat ist die Entwicklung des satirischen Journalismus auch in Japan eng mit dem technischen Fortschritt im Bereich des Druckverfahrens verbunden. Das im Rahmen dieser Arbeit besprochene Bildmaterial deckt größtenteils die um 1904 üblichen Techniken, die vom traditionellen japanischen Farbholzschnitt über die Lithografie bis hin zum maschinellen Massendruck reichen, ab. Kapitel 2.4 widmet sich aus diesem Grund den Möglichkeiten der Produktion und Vervielfältigung von Drucken gegen Mitte der Meiji-Zeit.

Der Hochdruck

Der Holzschnitt

Der Holzschnitt oder -druck (*mokuhan-zuri* 木版刷り) ist das einfachste und mit großer Wahrscheinlichkeit auch älteste grafische Druckverfahren. Sein Prinzip beruht darauf, dass aus der hölzernen Trägerplatte bestimmte Stellen entfernt und die gewünschten Umrisslinien und Flächen stehengelassen werden. Diese erhabenen Teile sind es, die drucken und den Holzschnitt so zu einem Hochdruckverfahren machen. Die Verbindung von Holzschnitt und Bildsatire blickt in Europa auf eine lange Tradition zurück. Das simple und billige Druckverfahren bot sich vor allem für Einzelblattdrucke an und spielte in dieser Form eine wichtige Rolle als Informationsträger, aber auch als kritisch-satirischer Kommentator der Tagespolitik. In Japan erlangte die Technik des Holzschnitts ihre Perfektion in den *ukiyo-e*, den „Bildern der fließenden Welt“.

Der Holzstich

Der Holzstich, auch Xylografie genannt, ist eine Weiterentwicklung des Holzschnittes. Er ist in Japan unter der Bezeichnung *kiguchi mokuhan* („Schnittflächen-Holzdruck“) bekannt. Im Gegensatz zu diesem wird bei dem Holzstich die hölzerne Druckplatte quer zur Faser (Stirnschnitt) zugeschnitten, wodurch sich eine härtere Oberfläche ergibt. Diese erschwert dem Schnitzer zwar die Bearbeitung, sorgt jedoch für eine gesteigerte Lebensdauer des Blocks und damit für eine höhere Auflage. Bekannte westliche Satiremagazine wie der *Punch*

²⁰³ Fuchs, Eduard (1904, erste Auflage 1901): *Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit*. Berlin: Hofmann.

oder Charles Wirgmans Arbeitgeber, die *Illustrated London News*, verwendeten die Technik der Xylografie.²⁰⁴

Der Flachdruck

Beim Flachdruck liegen, anders als beim Hoch- oder Tiefdruck, sowohl zu Druckendes als auch Auszusparendes auf einer Ebene. Der bedeutendste²⁰⁵ Vertreter des Flachdruckes während der frühen Meiji-Zeit ist die Lithografie.

Die Lithografie

Die Lithografie (*sekiban insatsu* 石版印刷) macht sich die chemischen Eigenschaften fetthaltiger Kreide oder Tusche zunutze. Mit dieser wird das Motiv spiegelverkehrt und direkt auf eine zuvor mit Alaun oder Zitronensäure präparierte Steinplatte aufgetragen. Im Anschluss wird die Platte mit einer Mixtur aus Gummiarabicum und verdünnter Salpetersäure überzogen, wobei sich die Flüssigkeit an den kreidelosen Flächen festsetzt. Nach dem Auswaschen mit Asphaltlösung erfolgt das eigentliche Einfärben der Platte mit Druckfarbe. Trotz der ebenen Fläche nehmen lediglich die fetthaltigen Stellen der Kreidezeichnung die Farbe an. Alle anderen Stellen stoßen sie ab. Die Platte ist bereit zum Druck.²⁰⁶ Dank ihrer vielfältigen künstlerischen Möglichkeiten wurde die Lithografie von japanischen Künstlern wie Kobayashi Kiyochika²⁰⁷ sehr geschätzt. Kiyochikas detaillierte Karikaturen im Doppelblattform sind in Kreidelithografie (siehe unten) hergestellt und trugen stark zu seiner Popularität bei.

Die Zinkografie

Eine Abwandlung desselben Prinzips ist die Zinkografie (auch –typie, *aentoppān* 亜鉛凸版). Die 1804 von H. W. Eberhard erfundene Technik ersetzt, grob vereinfacht gesagt, die unhandlichen Stein- durch Zinkplatten und sorgt so für eine verbesserte Verwendung²⁰⁸ durch die mechanische Presse. Die weiterentwickelte Zinkografie (später Fotozinkografie)

²⁰⁴ Shimizu, Isao (2005, 1. Auflage 2001): *Nihon kindai manga no tanjō* [Die Geburt des modernen japanischen Manga]. Tōkyō: Yamakawa shuppansha, S. 42.

²⁰⁵ Der Einfluss des fototechnischen Lichtdrucks als Reproduktionsverfahren und weitere Form des Flachdruckes ist an dieser Stelle vernachlässigbar.

²⁰⁶ Päge, Herbert (2007): Karikatur in der Zeitung. Engagierter Bildjournalismus oder opportunistisches Schmuckelement? Aachen: Shaker Media, S. 52.

²⁰⁷ Im Folgenden kurz „Kiyochika“.

²⁰⁸ Das Motiv wird hierbei geätzt.

ermöglicht es, Bilder in beliebiger Technik (Zeichnungen, Radierungen, u. ä.) zu vervielfältigen.²⁰⁹ Japans erstes Satiremagazin, die 1877 gegründete *Marumaru chinbun*, bediente sich in Anlehnung an westliche Vorbilder der Zinkografie zur Vervielfältigung.²¹⁰

Die Kreidelithografie

Ebenfalls eine Unterart des lithografischen Flachdruckes ist die Kreidelithografie. Sie bezeichnet namensgemäß Drucke, bei deren Vorzeichnung statt Tusche Fettkreide verwendet wurde, wodurch eine besonders pastose, lebendige Wirkung der Linie entsteht. Die europäische Technik fand durch den französischen Künstler Georges Bigot (siehe Kapitel 3.1.2) Eingang in die satirische Presse der Meiji-Zeit und wurde ab den 1880er Jahren von Kiyochika in Karikaturen verwendet.²¹¹ Später flachte das Interesse aufgrund neuer technischer Möglichkeiten merklich ab.

Der maschinelle (Hoch-) Druck

Die Schnell- oder Zylinderpresse

Eine Weiterentwicklung der Tiegeldruckmaschine war die 1811 patentierte Zylinderpresse. Diese besaß einen hin und her beweglichen Teil mit Druckstock, der sich unter einem synchron rotierenden Zylinder befand. Der Zylinder fungierte parallel als Materiallieferant und Gegengewicht, was zu einer weiteren Beschleunigung des Druckvorgangs führte.²¹²

Die Hochdruck-Rotationsmaschine

Zwischen 1862 und 1866 betraute John Walter III, Inhaber der Londoner Zeitung *The Times*, zwei Techniker mit der Konstruktion einer Rollenrotationsmaschine, die zum Prototyp moderner Drucktechnik werden sollte. Die nach ihm benannte Walter-Presse verfügte über einen rotierenden Druckteil. Papierbahnen wurden zwischen zylindrischer Druckwalze und Gegendruckwalze hindurchgeführt. Durch hintereinander gereichte Rollensysteme wurde das Drucken mehrerer Farben möglich.²¹³ Die britische Walter-Presse gab die Initialzündung für eine stetige Weiterentwicklung der Druckerpresse im Rotationsprinzip im Europa der zweiten

²⁰⁹ Autorenkollektiv (1885–1892, Vierte Auflage): *Meyers Konversationslexikon* Bd. 16, Leipzig und Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts.

²¹⁰ Shimizu (2005): *Nihon kindai manga no tanjō*. S. 2.

²¹¹ *Ibid.*, S. 35.

²¹² Päge, Herbert (2007): *Karikatur in der Zeitung*. S. 58.

²¹³ *Ibid.*

Hälfte des 19. Jahrhunderts. Mit dem Erstarken des japanischen Pressewesens während der Meiji-Zeit entstand auch in Japan Bedarf nach leistungsfähigen Vervielfältigungsverfahren und europäische Produktionen wie die Rotationsdruckpresse mussten importiert werden. Der erste Abnehmer einer Marinoni-Presse war 1889 die japanische Regierung selbst. Sie bestellte für den Druck ihrer Amtsblätter ein Exemplar aus Frankreich. Als erster privater Besitzer folgte bald darauf die Tageszeitung *Tōkyō mainichi shinbun*.²¹⁴

Erst zur Zeit des Russisch-Japanischen Krieges gelang es Japan, schnelle Zylinderdruckmaschinen wie die Marinoni-Presse selbst herzustellen. Die Einfuhr solcher Pressen aus Europa war bis dahin kompliziert und äußerst kostspielig gewesen. Die japanische Tageszeitung *Ōsaka mainichi* kostete der Einkauf 1893 beispielsweise ein Fünftel ihres gesamten Grundkapitals. Über schnelle Druckerpressen wie die der deutschen Firma Albert oder Hoe-Presse, die von führenden amerikanischen Zeitungen verwendet wurden, verfügten japanische Zeitungsagenturen erst ab 1921.

²¹⁴ Hajime, Tomoyuki (1997): *Shinbun no rekishi 1: Shinbun no tanjō* [Geschichte der Zeitung 1: Die Geburt der Zeitung]. Tōkyō: Nihon zusho sentā, S. 72.

3 Die Entstehung des japanischen Satiremagazins

3.1 Europäische Satiriker in der Ausländersiedlung von Yokohama und ihr Einfluss

„*The foreigners laughed loud and long at the Japanese, but as few of them moved in Japanese circles they could not hear the Japanese laughing at them. And that is still true today.*”

Harold Williams, 1963

Der Drang nach Information, Sensation und Unterhaltung ist eine zutiefst menschliche Eigenschaft. Neugierde steht immer am Anfang großer Entdeckungen. Nachrichten und der neueste Klatsch finden seit jeher ihre Abnehmer. Obwohl es während der Edo-Zeit eine strenge Zensur auf Darstellungen zu tagesaktuellen Themen gab, gelang es Künstlern insbesondere bei Farbholzschnitten, die Reglements geschickt zu umgehen. Doch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden diese durch Printmedien nach westlichem Vorbild, Zeitungen und Zeitschriften abgelöst. Im Wirkungsfeld sieht Shimizu auch den bedeutenden Unterschied zwischen dem Edo-zeitlichen und dem heutigen, modernen Manga. Letzteres bediene sich der Möglichkeiten des Journalismus und sei allein aufgrund der signifikant gestiegenen Auflagezahlen schwerlich mit den früheren satirischen Drucken zu vergleichen.²¹⁵

Einen wichtigen Beitrag zur Entstehung des Zeitungswesens in Japan leistete Joseph Heco²¹⁶ (1837–1897). Der als Hamada Hikoizō in Japan geborene Autodidakt gründete am 28. Juni 1864 unter dem programmatischen Titel *Kaigai shinbun* [Die Übersee-Zeitung] die erste Zeitung in japanischer Sprache.²¹⁷ Die ungebildete Druckschrift kompilierte Berichte aus westlichen Zeitungen, die nach Yokohama verschifft wurden. Die *Kaigai shinbun* erfreute sich bald großer Beliebtheit und weitere Zeitungen folgten.²¹⁸ Die erste von japanischer Hand gedruckte Zeitung war vermutlich ein Blatt aus der Zeit um 1868, als das untergehende Bakufu mit kaiserlichen Truppen um die Herrschaft rang. Im Februar veröffentlichte die

²¹⁵ Shimizu, Isao (1991): *Manga no rekishi* [Die Geschichte des Manga]. Tōkyō: Iwanami shoten.

²¹⁶ Hecos Bekanntschaft mit dem westlichen Journalismus geschah unfreiwillig. Nachdem sein Schiff 1851 im Pazifischen Ozean gesunken war, wurde der Japaner von einem amerikanischen Frachter gerettet und von ihm mit nach San Francisco genommen. Hier lernte Heco die westliche Lebensweise und Kultur des 19. Jahrhunderts kennen und erlangte als erster Japaner die amerikanische Staatsbürgerschaft.

²¹⁷ Akiyama, Yūzō (2002): *Meiji no jōnarizumu seishin. Bakumatsu Meiji no shinbun jijō* [Das Wesen des Meiji-Journalismus. Die Situation der Zeitung während der bakumatsu und Meiji-Zeit]. Tōkyō: Gogatsu shobō, S. 80.

²¹⁸ Akiyama (2002): *Meiji no jōnarizumu seishin*. S. 88.

Partei des Tennō ein Journal mit dem Titel *Dajōkan nisshi* [Tagebuch des Kabinetts], während die Gegenseite kurz darauf mit der *Chūgai shinbun* [Zeitung für das In- und Ausland] reagierte.²¹⁹ Um die Spuren der satirischen Zeitungs- und Zeitschriftenillustration in der aufkommenden Drucktätigkeit zurückzuverfolgen, ist ein Blick auf die letzten Jahre der Tokugawa-Regierung nötig. In oberflächlich humoristischen Bildern verschlüsselte Systemkritik war in Japan nicht neu. Der Stimulus für die Übernahme satirischer Bilder in die neu entstandenen Publikationen kam jedoch von westlich orientierten Journalen. Vorreiter waren insbesondere die frühen „Zeitungen“ *Kōko shinbun* [Internationale Zeitung] und *Yokohama shinpō moshiogusa*²²⁰ [Yokohama Zeitungs-Allerlei²²¹]. Sie beinhalteten bereits in den 1860er Jahren Karikaturen bzw. humoristische Bilder zumeist westlichen Ursprungs.²²² Die satirische Illustration wurde der Leserschaft als neues, „westliches“ Bildgenre vorgestellt, so etwa in der zweiten Ausgabe der *Kōko shinbun* am 28. Mai 1868 (Abbildung 7). In einer eigenen Kolumne wird eine europäische Karikatur beispielhaft gezeigt und als „Lustiges Bild im Stil des Westens: Punch-Bild“ (*seiyō giga ponchi no zu*) beschrieben. Ein Begleittext auf der Folgesseite erläutert die *ponchi-e*. Er zieht dabei einen Vergleich mit den satirischen *Toba-e* (*Toba-e no yō na kōzu*, siehe Kapitel 2.3.2), einer autochthon japanischen „Karikatur“. Das Ziel beider Bildgenres sei es, „Menschen zum Lachen zu bringen“ (*hito o warawaseru*). Darüber hinaus seien die westlichen Bilder auch den japanischen Rätseldrucken (*hanji-e*) verwandt. Sowohl *Punch*-Bilder als auch die einheimischen Rätseldrucke würden ihre Pointen auf Allusionen (*gūi*) und Wortspielen aufbauen.²²³ Im Mai 1868 und somit vor dem Hintergrund der sich ankündigenden Neuerungen der Meiji-Zeit war es den Verantwortlichen der *Kōko shinbun* wichtig, durch Vergleiche mit traditionellen, altbekannten satirischen Bildgattungen in Japan die neuen Möglichkeiten westlicher Genres darzulegen und schon im Vorfeld Misstrauen zu zerstreuen.

²¹⁹ Ibaragi, Masaharu (2000): *Media no naka no manga. Shinbun hito – koma manga no sekai* [Manga in den Medien. Die Welt von Journalisten und koma manga]. Kyōto: Rinsen shoten, S. 44.

²²⁰ *Yokohama shinpō moshiogusa* wurde von dem Amerikaner Reed und dem Japaner Kishida Ginkō herausgegeben. Die frühe Zeitung wurde mittels Holzschnitt auf japanisches Papier gedruckt.

²²¹ „*Moshiogusa*“ (藻塩草), die Bezeichnung für eine zur Salzgewinnung verwendete Seetangart, wird auch für „vermischte Schriften (Aufsätze)“ [Kimura, Kinji (1952): *Großes Japanisch-Deutsches Wörterbuch*. Tōkyō: Hakuyūsha] oder „Essay“, „Notizen“, „Aufzeichnungen“ [o.A. (2001, 1. Aufl. 1972): *Nihon kokugo daijiten*. Tōkyō: Shōgakukan] gebraucht.

²²² Ibaragi (2000): *Media no naka no manga*. S. 44.

²²³ Ibaragi (2000): *Media no naka no manga*. S. 45.



Abbildung 7: „Lustige Bilder im westlichen Stil: Punch-Bilder“ (*Seiyō no gega ponchi no zu*). *Kōko shinbun* (28. Mai 1868)



Abbildung 8: Grab von Charles Wirgman am Ausländerfriedhof von Yokohama

Das folgende Kapitel widmet sich beispielhaft zwei europäischen Künstlern, die als Schlüsselfiguren für die Entwicklung des satirischen Magazins und der Karikatur in der ersten Hälfte der Meiji-Zeit (1868–1900) in Japan gesehen werden müssen. Beide Männer lebten in der „The Bluff“ genannten exterritorialen Ausländersiedlung²²⁴ in Yokohama, einem Schmelzpunkt von japanischer und westlicher Kultur. Das kleine Dorf Yokohama war für ausländische Bewohner am 2. Juni 1859 geöffnet worden. Bereits zwei Jahre später wurde es Wirgmans neue Heimat. Da die Bewohner nicht der strengen japanischen Zensur

²²⁴ Das Gebiet der ausländischen Siedlung befand sich in den heutigen Bezirken Yamate und Yamashita in Yokohama. Neben dem Friedhof sind noch einige Wohngebäude von „The Bluff“ im europäischen Stil erhalten.

unterstanden, war die Siedlung ein sicherer Hafen für freie politische Meinungsäußerung. Der Einfluss der von Charles Wirgman und Georges Bigot herausgegeben satirischen Magazine *The Japan Punch* und *Tôbaé* auf das neue Verständnis der Karikatur in Japan war von zentraler Bedeutung. Zwar gab es während der Meiji-Zeit auch andere ausländische Satiremagazine wie beispielsweise das *Kackling Kagmag* (hg. 1897), ein Ableger des *Kobe Herald*, doch gingen diese über die Jahre verloren.²²⁵ Die in westlicher Tradition verhafteten Journale boten eine willkommene Quelle der Inspiration für das noch junge japanische Zeitungswesen und entwickelten sich zum gerne verwendeten Musterbuch. Wie wir sehen werden, wurden Motive und Konzepte, die von Europa (später auch Amerika) nach Japan kamen, nicht bloß imitiert, sondern vielmehr adaptiert, überformt und nach eigener Vorstellung weiterentwickelt. Nicht die Kritik an menschlichen Fehlern und der moralisch-religiöse Tadel wurden die Kernpunkte der Satire, sondern die Ziele und Anliegen der erstarkenden „Bewegung für Freiheit und Volksrechte“ (*Jiyū minken undō*). Mehr oder weniger ungeahnt hatte Europa Japan ein Mittel in die Hand gegeben, um gerade die skurrilen Blüten der Modernisierung und Nachahmung des Westens spöttisch zu kommentieren.

3.1.1 *Japan Punch* und Charles Wirgman

Charles Wirgman (1832–1891)

Die Entstehung des satirischen Journalismus nach westlichem Verständnis ist eng mit dem Namen Charles Wirgman verbunden.²²⁶ Der Brite kam als Auslandskorrespondent²²⁷ der Zeitung *Illustrated London News* nach Japan und ließ sich in der internationalen Siedlung in Yokohama nieder. Hier gründete er aus einem Hobby heraus sein Magazin *Japan Punch*, welches allgemein als das erste satirische Magazin Japans gilt. Von Clark als „bestenfalls begabter Amateur“ bezeichnet²²⁸, erlangte Wirgman nichtsdestotrotz Bekanntheit. Selbst heute noch sind das Andenken an den frühen Satiriker in seiner Wahlheimat präsent und seine Verdienste zumindest auf japanischer Seite kaum vergessen, wie eine jährlich am Friedhof von Yokohama abgehaltene Zeremonie an Wirgmans Grab belegt.

²²⁵ Hoare, J[ames] (1994): *Japan's Treaty Ports and Foreign Settlements. The Uninvited Guests 1858–1899*. Folkestone: *Japan Library* (= Meiji Japan Series 1), S. 162.

²²⁶ Yomiuri shinbunsha (1966): *Kanagawa no rekishi 2* [Geschichte Kanagawas]. Yokohama: Yūrindō, S. 75.

²²⁷ Wirgmans Illustrationen für die *Illustrated London News* sind bekannt, wieviel Text er jedoch beitrug, bleibt unklar. Vgl. Hoare (1994): *Japan's Treaty Ports and Foreign Settlements*. S. 160.

²²⁸ Clark, John (2001): „A Chronology of Charles Wirgman (1835–1891)“. In: *Japanese Exchanges in Art 1850s–1930s: with Britain, Continental Europe, and the USA*. Clark, John (Hg.). Sydney, New South Wales: Power Publications, S. 5–88, 58.

Charles Wirgman wurde am 31. August 1832 als der älteste Sohn von Ferdinand Charles Wirgman vermutlich in London geboren.²²⁹ Während sein Bruder Theodor Blake Wirgman nachweislich die Royal Art School in London besucht hatte und zu einem erfolgreichen Porträt- und Salonmaler aufgestiegen war, bildete sich Charles angeblich autodidaktisch in der Malerei.²³⁰ In seinem Magazin *Japan Punch* kommentierte Wirgman unter anderem amüsiert das Ende des Bakufu durch die Meiji-Restauration 1868. Nach einem längeren Aufenthalt in Hong Kong, wo er im Dienste der englischen Presse die kriegerischen Auseinandersetzungen auf chinesischem Boden beobachtet hatte²³¹, wurde Wirgman 1861 nach Japan beordert. Neben der Tätigkeit für sein Stammbblatt gründete er hier zusammen mit dem bekannten Fotografen Felix Beato (1833–1908) ein eigenes Unternehmen. Es war Wirgmans Verdienst, dass dieser 1863 beschloss, nach Japan zu kommen²³² – ein Verdienst, das hier nicht zuletzt die rasche Verbreitung der Fotografie entscheidend beeinflusste.

Charles Wirgman zeigte sich gegenüber der japanischen Lebensweise und Gesellschaft aufgeschlossen. Der Brite heiratete entgegen aller Widrigkeiten die Japanerin Ozawa Kane, kleidete sich dezidiert in japanischer Manier und stürzte sich interessiert ins Studium von Sprache und Schrift. In der kleinen Welt des ausländischen Viertels in Yokohama, in der Vertreter der oberen Schicht, Diplomaten und Politiker ängstlich versuchten, ihre stolz propagierte „Zivilisation“ auch fernab der Heimat zu erhalten, stießen solch transnationale Lebensweisen schnell auf Unbehagen. Missbilligend verfolgte man sein Auftreten, wie das Zitat eines zeitgenössischen britischen Diplomaten belegt:

„Wirgman’s costume, consisting of wide blue cotton trousers, a loose yellow pongee jacket, no collar, and a conical hat of grey felt, gave rise to a grave discussion as to whether he was really an [sic] European, or only a Chinaman after all.“²³³

²²⁹ Clark stimmt dem Datum zwar zu, betont jedoch den Mangel an Evidenz. Clark, John (2001): *Charles Wirgman (1835–1891)*, *Britain and Japan 1859–1991*. USA and Canada: Routledge, S. 54–63, 55.

²³⁰ Dieser These widersprechen Gemälde aus den 1850er Jahren wie etwa „My academic dinner“, deren Erscheinungen zumindest teilweise eine akademische Ausbildung nachweisen. Siehe: Kerr, Joan (2007): *Charles Wirgman*. Dictionary of Australian Artists Online, <http://www.daa.org.au/main/read/6697> (gefunden am 9.6.2010).

²³¹ Von 1850 bis 1864 wurden weite Teile Chinas von einem blutigen Bürgerkrieg erschüttert. Die Rebellen des sogenannten Taiping-Aufstandes wurde von Hong Xiuquan angeführt und gehörten einer christlichen Sekte an, die im Süden des Landes ein eigenes Reich („Himmlisches Reich des großen Friedens“, chin. *Tàipíng Tiānguó*) gründen wollten. Erst mit der Hilfe von französischen und britischen Truppen gelang es der Qing Regierung, den Aufstand in die Knie zu zwingen.

²³² Hockley, Allen (2010): „Felice Beato’s Japan: Places. An Album by the Pioneer Foreign Photographer in Yokohama“. In: *MIT Visualizing Cultures*, S. 1. PDF-Datei (gefunden unter ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/beato_places/essay.pdf am 19.8. 2012).

²³³ Satow, Ernest (2007, erstmals publ. 1921): *A Diplomat in Japan: The Inner History of the Critical Years in the Evolution of Japan When the Ports Were Opened and the Monarchy Restored*. Stone Bridge Press, S. 221.

Wirgmans satirisches Magazin *Japan Punch*

„*There are some countries one gets tired of but Japan is as fresh today as it was the first time Punch saw it and charms as much.*”

Notiz aus Wirgmans Skizzenbuch, 1876/77

Das Magazin *Japan Punch* gilt als der Startpunkt des satirischen Journals sowie der westlich geprägten Karikatur in Japan. Es wurde von Charles Wirgman im Ausländerviertel Yokohamas in einer Auflage von circa 200–250 Stück herausgegeben und auf *washi*, einer qualitativ hochwertigen japanischen Papierart, gedruckt. Da der *Japan Punch* vor allem für in Japan lebende Ausländer attraktiv war, wurde er außer in Yokohama bald auch in ausländischen Siedlungen und Handelshäfen wie Tōkyō, Kōbe und Nagasaki verkauft. Mit dem exorbitant hohen Preis von einem Dollar pro Ausgabe (das Doppelte des Preises einer nicht-satirischen englischen Zeitung bzw. das Vielfache eines gewöhnlichen japanischen Einzelblattdruckes) hatte das Blatt jedoch kaum Relevanz im Alltagsleben eines Japaners der späten Edo- und frühen Meiji-Zeit. Mit dem Titel *Japan Punch* schloss Charles Wirgman bewusst an die Tradition des berühmten englischen *Punch*-Magazins an. Im London der 1840er und 1850er Jahre war Wirgman ein begeisterter Leser gewesen. Seine Jugend war begleitet von den satirischen Portraits, Kommentaren und Angriffen des *Punch*. Als Abonnement saugte der junge Mann den Charakter englischer Satire förmlich auf. Im Gegensatz zu seinem „älteren Bruder“, dem Pariser Lithografie-gedruckten *Le Charivari*, wurde der Londoner *Punch* mit Holzschnitt gedruckt. Die gröbere Technik erforderte andere künstlerische Ausdrucksmittel. Während durch die Lithografie feine Schattierungen leicht erzielt werden konnten, musste sich der Holzschnitt auf eine simplere Formensprache festlegen. In Japan formte Wirgman das satirische Vokabular des *Punch* nach seinen eigenen Vorstellungen²³⁴ und passte es dem Geschmack der ausländischen Gemeinde an.

Mit der Gründung eines satirischen Magazines verfolgte Wirgman 1862 keine politischen Zwecke. Das Heft und die Karikaturen dienten in erster Linie der Unterhaltung. Nichtsdestotrotz fanden auch sozialpolitische Themen Eingang. Als Titel wählte Wirgman, dem Erscheinungsort entsprechend, *The Japan Punch*. Sowohl Texte als auch Illustrationen stammten ausschließlich aus seiner eigenen Feder. Die Themen lieferte seine große Beobachtungsgabe. Der *Japan Punch* etablierte sich rasch als ironische Stimme des

²³⁴ Wirgman vertritt stilistisch eine eher lockere und impulsive Strichführung. Seine Zeichnung ist – bis zum Extremfall des Strichmännchens – reduziert und geht hier weiter als das britische Vorbild.

Ausländerviertels und wurde erst nach 25 Jahren von einem anderen Journal, der *Tôbaé* des Franzosen George Ferdinand Bigot abgelöst (vgl. Kapitel 3.1.2). Die Bedeutung Wirgmans ist für die Entwicklung des satirischen Journalismus unbestritten. Seine Leidenschaft für die Karikatur, der fast liebevolle Spott und die Leichtigkeit seiner Zeichnungen weckten erstmals das Interesse der Japaner für westliche visuelle Satire und bildeten die Grundlage für eine Reihe nachfolgender Publikationen. Der *Japan Punch* greift die Vorkommen und gesellschaftlichen Ereignisse im überschaubaren Ausländerviertel Yokohamas auf. Er karikiert namhafte Bürger und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens. Wie bereits angesprochen, war Wirgman mit diesen teilweise eng befreundet und scheute nicht davor zurück, auch interne Informationen in seinem Magazin zu verarbeiten. Obwohl sich der *Japan Punch* an die kleine europäische Leserschaft der Enklave wandte, zeigt sich, dass sein Herausgeber durchaus Interesse an der Politik außerhalb des exterritorialen Gebietes zeigte und dieses in seinen Zeichnungen verarbeitete. Diffizile Karikaturen zu diplomatischen Themen und internationaler Machtverteilung belegen, dass Wirgman abseits von Sonntagskonzerten und Pferderennen stets ein waches Auge auch auf den größeren Kontext behielt. Nichtsdestotrotz scheint es übertrieben, wenn Ishiko Wirgman als Bildungsbeauftragten in kultureller Sicht darstellt und die prominente Funktion des *Japan Punch* darin sieht, die europäisch-amerikanischen Bewohner des Ausländerviertels mit der Politik und den Bräuchen Japans vertraut zu machen.²³⁵

Bei aller Faszination verfolgte Wirgman jedoch auch aufmerksam die negativen Auswirkungen der hastig betriebenen Modernisierung des Landes. In den 25 Jahren, in denen er *Japan Punch* publizierte, nahmen kritische Bildkommentare zu. Wirgman zeichnete ein Volk, aufgerieben in dem Bestreben, ein anderes zu werden, und macht insbesondere die Elite lächerlich. Was Bigot später in seinen Karikaturen zur Rokumeikan-Periode zur Perfektion trieb, zeigte sich bereits weitaus gemäßigter in den Bildern seines englischen Vorläufers. Eine in der Novemberausgabe des *Japan Punch* 1885 erschienene Zeichnung satirisierte beispielsweise den steigenden Einfluss Deutschlands in Japan (Abbildung 9). Wirgman zeigt die japanische Bevölkerung als unfreiwillig komisch in ihrer Begeisterung für ein neues, westliches Accessoire: deutsche Brillen. Selbst kleine Kinder, Katzen und Hunde sind nicht davor gefeit, vom „Segen der modernen Zivilisation“ zu profitieren. Die ironische Bildbeschriftung lautet: „His Excellency Count Do Enough (English Merchants in the eye). Distributed German Sauer-Kraut tinted Spectales to all the Japanese Ministers on the Emperor of Japan's Birthday. They now see everything in a Teutonic Sauerkraut light.“

²³⁵ Ishiko (1979): *Nihon no mangashi*. S. 40.

Trotz des Interesses für Japans Kultur und Politik konnte sich Wirgmans *Japan Punch* einer eurozentrisch geprägten Sichtweise nicht entziehen. Die Darstellungen von Personen zeigten eine klare Hierarchie. Während die Europäer fast ausschließlich als wiedererkennbare Individuen, prominent in ihrer Platzierung und mit Namen versehen, erschienen, waren die Japaner nur eine homogene Gruppe. Dies ist in einem bestimmten Ausmaß durch Wirgmans unmittelbare Nachbarschaft zu den dargestellten europäischen Diplomaten in Yokohama zu erklären, die ihm sein Publikum auch visuell näher rückte. Tatsächlich war es ohne nähere Berührungspunkte mit der japanischen Bevölkerung in dem kulturell und lokal genau definierten Bereich des Ausländerviertels schwierig, Denkmuster zu überwinden.

Dass das ausländische Viertel und seine Bewohner jedoch nicht vollkommen isoliert waren, beweist die Zahl der Schüler, die Charles Wirgman zugerechnet werden. Während eine Verbindung zu Kiyochika (siehe Kapitel 3.2.2) umstritten ist, können unter anderem Takahashi Yuichi²³⁶ (1828–1894) und Goseda Hōryū (1827–1892) mit guter Gewissheit als Schüler genannt werden.²³⁷ Der Gebrauch der Sprache beweist sich im *Japan Punch* als ebenso spielerisch wie seine Karikaturen. Dank seiner familiären Herkunft als Spross einer vermögenden, protestantischen Familie mit französischen Wurzeln in England genoss Wirgman eine vorzügliche sprachliche Ausbildung. Ein Freund beschreibt Charles als (neben Englisch) nahezu bilingual in Französisch und Deutsch, fließend in Italienisch und Niederländisch sowie versiert in alten Sprachen. Die Begleittexte des *Japan Punch* beinhalten zudem Passagen in Portugiesisch, Griechisch (Abbildung 11) und Spanisch. Selbst schottisch-gälische, russische und arabische Versatzstücke lassen sich finden.



Abbildung 9: „German influence in Japan“. Charles Wirgman, *Japan Punch* (November 1885)

²³⁶ Als sicherer Beleg hat sich ein Brief Takahashis vom 16. Februar 1869 erhalten. In diesem berichtet er, „in Vergangenheit“ bei dem Engländer Charles Wirgman in die Lehre gegangen und von ihm in der Malerei unterrichtet worden zu sein. Für den gesamten Text siehe Clark, John (2001): *Japanese exchanges in art. 1850–1930 with Britain, continental Europe, and the USA: papers and research materials*. USA und Kanada: Routledge, S. 71.

²³⁷ O.N. (1999): *The far east. A monthly illustrated fortnightly journal*. Reprint Vol. 7, Bd. 3, Tōkyō: Yushodo Press.



Abbildung 10: „The very latest from Athens“. Charles Wirgman, *Japan Punch* 2 (1872)

Obwohl sich das nur zehn Seiten umfassende Magazin mit hauptsächlich englischen Texten in erster Linie an ein westliches Publikum richtete, zog es auch die Aufmerksamkeit der Japaner, insbesondere jener der aufstrebenden Intelligenzia, die bestrebt waren, „britischer“ als die Briten selbst zu werden, auf sich.

Innerhalb des Ausländerviertels Yokohamas wurden Wirgman und sein Magazin für lange Jahre zu „markers of identity in a community“²³⁸, um es mit den Worten Clarks zu sagen. Die ausländische Gemeinde als europäischer Mikrokosmos innerhalb eines fremden kulturellen Umfeldes war auf Institutionen wie diese angewiesen, um das Gefühl der Zugehörigkeit zu einer geteilten Gruppenidentität zu befriedigen. Wirgmans *Japan Punch* wurde als lokale Besonderheit Yokohamas wahrgenommen. Erst durch seine rege Kritik an profilierten Vertretern der europäischen Gemeinschaft brachte er diese *a fortiori* sichtbar in Existenz. Auf der anderen Seite bot der britische Korrespondent eine erste Anlaufstelle sowohl für europäische Künstler, die in Japan eintrafen, als auch für japanische Künstler, die bestrebt waren, mehr über die westliche Kunst zu lernen.²³⁹ Zudem beschäftigte Charles Wirgman in den ersten Jahren seiner Publikationstätigkeit (1862–1883) japanische Handwerker, die den mühevollen Holzschnitt für den *Japan Punch* erledigten.²⁴⁰ Darüber hinaus bot der *Japan Punch* eine reiche Quelle an formalen Innovationen wie den Fortsetzungs-Cartoon. Er

²³⁸ Ibid., S. 58.

²³⁹ Ein Beispiel ist Wirgmans Schüler Goseda Yoshimatsu (1855–1915), der 1881 auf Betreiben seines Lehrers als erster japanischer Künstler eingeladen wurde, seine Arbeiten im Pariser Salon auszustellen. Siehe Clark (2001): „A Chronology of Charles Wirgman“. S. 62.

²⁴⁰ Ibid., S. 59.

erschien 1871 erstmalig mit sechs narrativen Panels in chronologischer Reihenfolge. Ob das Wort „Cartoon“ wirklich durch Wirgman nach Japan gelangte, wie Shimizu meint, lässt sich zu heutiger Zeit nicht mehr zweifelsfrei feststellen.²⁴¹

Das stilistische Vokabular, das der Engländer 1862 mit der Gründung seines Satiremagazins nach Japan trug, war geprägt vom britischen *Punch*-Magazin. Frühe Ausgaben spiegeln trotz formaler Differenzen²⁴² eine thematische und kompositorische Abhängigkeit von europäischen Satiremagazinen wider. Wirgman gelang es erst nach 1866, zu einem eigenständigen Stil zu finden.²⁴³ Die Illustrationen des *Japan Punch* zeigten Einfluss auf den japanischen Journalismus, insbesondere die Zeitungs- und Zeitschriftenkarikatur. Bildideen Wirgmans, die oft ihrerseits dem britischen *Punch*-Magazin entstammten, wurden von westlich ausgerichteten Magazinen wie der *Marumaru chinbun* wahrgenommen und in einigen Fällen adaptiert. Wie Shimizu nahelegt, könnte für eine Bildsatire des genannten Blattes im Februar 1886 vermutlich eine Karikatur des *Japan Punch* Pate gestanden haben.²⁴⁴

Obwohl Charles Wirgman in erster Linie bekannte Persönlichkeiten des Ausländerviertels satirisierte, zeugen auch einige Karikaturen seines *Japan Punch* von einem international geprägten Blickwinkel. Bereits 1876 veröffentlichte Wirgman mit der Karikatur „Der nördliche Bär und der japanische Honig“ eine Darstellung, die vor den wachsenden Ambitionen Russlands in der Mandschurei und einer Bedrohung Japans warnte. Das russische Zarenreich erscheint hier in Gestalt eines großen Bären, der im Begriff ist, die Schätze Japans als Honig aus dessen Waben zu schlürfen. Die englische Beischrift lautet: „The Bees [Japan] don't see beyond their cells“ – eine klare Mahnung an Japan, über die vorangetriebene Modernisierung des Landes die machtpolitische Bedrohung von außerhalb nicht zu übersehen. Geografische Angaben in der Karikatur schreibt Wirgman in japanischer Schrift.

Die häufigeren japanischen Begleittexte lassen vermuten, dass spätere Ausgaben nicht länger nur auf das ausländische Publikum Yokohamas, sondern auch auf die interessierte japanische Intelligenzia abzielten. Die Vorstellung einer transkulturell verständlichen, sich über Gruppenzugehörigkeiten hinwegsetzenden Bildsatire bleibt jedoch zu relativieren: Trotz Wirgmans bemühter Zugabe japanischer Ingredienzien hatte das lokale Publikum Schwierigkeiten, den „Dialekt“ der politischen Karikaturen richtig zu entschlüsseln – unterschied sich dieser in der Verwendung von Personenporträts, nationalen Symbolen und

²⁴¹ Shimizu (2007): *Nenpyō Nihon mangashi*. S. 62.

²⁴² Karikaturen des *Japan Punch* zeichnen sich durch ihre skizzenhafte Leichtigkeit und Spontanität in der Linienführung aus. Wirgman reduziert die Formensprache auf das Nötigste und steht damit im Gegensatz zu den reich schattierten, inszenierten Karikaturen des britischen *Punch*s.

²⁴³ Für Beispiele siehe Shimizu (1991): *Manga no rekishi*. S. 41.

²⁴⁴ Shimizu (2005): *Nihon kindai manga no tanjō*. S. 43.

Allegorien doch stark von traditionellen Genres wie den *hanjimonos* (Rätselbilder)²⁴⁵ oder *kodomo asobi-e* (Kinder-Spiel-Bilder).²⁴⁶ Auf das Titelblatt seines Magazins setzte der Brite den Samurai „Mr. Punch“ (Abbildung 11). Er ist Wirgmans satirisches *Alter ego* und erschien in vielen seiner Karikaturen als Beobachter und Kommentator. Die Erscheinung „Mr. Samurai-Punch“ bediente sich sowohl europäischer als auch japanischer Attribute. So trägt die Figur anstelle des obligatorischen Samurai-Schwertes eine große Schreibfeder am Gürtel und verweist damit auf die bekannte europäische Metapher des Pinsels als „Waffe“ des Satirikers.



Abbildung 11: Titelblatt des *Japan Punch*, 1867

Das Physiognomie mit den prominenten Wangenknochen und der überzeichneten Hakennase greift das gängige Klischee des Europäers in Japan auf und stellt es in Kontrast zu der traditionell japanischen Kleidung und Haartracht. (Orientalisierend-) Japanisches Vokabular findet sich unter anderem auch in Gestalt des Berges Fuji. Ähnlich seinem britischen Vorbild erscheint auch der japanophile Mr. *Punch* des *Japan Punch* nicht nur auf der Titelseite des Magazins, sondern auch in den folgenden Karikaturen als Beobachter und Kommentator bzw. Stimme des Autors. Das vorliegende "Mr. Samurai-Punch" als Einzelfigur zeigende Titelblatt entspricht nicht Wirgmans erstem Entwurf. Dieser hatte die Inszenierung des englischen

²⁴⁵ *Hanjimono*-Drucke zeichnen sich durch ihre geistreichen Wortspiele aus. Ihre Motive sind Rätselbilder, die oftmals auf die zahlreichen homonymen Begriffe des Japanischen aufbauen und durch den Betrachter entschlüsselt werden müssen.

²⁴⁶ Duus (2001): „Presidential Address: Weapons of the Weak, Weapons of the Strong“, S. 968.

Karikaturisten in einer explizit binationalen Rolle als Vermittler zwischen Asien und Europa vorgehabt: Vor neutralem Grund standen sich zwei Männer händeschüttelnd gegenüber. Einer der beiden war der bereits bekannte „Mr. Samurai-*Punch*“, während sein Kamerad, gekleidet in gestreifte Tracht und ausgestattet mit der typischen Kappe, den „originalen“ britischen Mr. *Punch* darstellte. Symbolisch setzt Charles Wirgman damit bereits die Ansprüche von Japans erstem Satiremagazins ins Bild: die Begegnung der japanischen und der europäischen Kultur auf „einer Augenhöhe“, vereint im Modus der Satire. Warum Wirgman sich letztlich gegen den Entwurf entschied und nur die „japanische“ Figur behielt, ist jedoch unklar.

Als ein Vorzeigexemplar des satirischen Journalismus des „Westens“ provozierte der *Japan Punch* in den folgenden Jahrzehnten eine Reihe an japanischen Folgepublikationen. Publikationen wie die 1906 gegründeten Magazine *Jōtō ponchi* [Der Qualitäts-*Punch*] und *Yume ponchi* [Der Traum-*Punch*] sowie die später besprochene Kriegsbeilage *Nipponchi* (siehe Kapitel 4.3.3) zeigen, dass sich dieser (wenn auch nur nominale) Einfluss bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts halten konnte. Das Wort „*ponchi*“, die japanische Umschrift für *Punch*, war bereits zum Ende der Edo-Zeit als neue Genrebezeichnung vorgestellt und durch Wirgmans Journal vermittelt worden. In Japan wurde es bis Rakutens Neuinszenierung und -benennung der satirischen Zeichnung (Kapitel 4.3.5) zum Trademark.

3.1.2 *Tōbaé* und Georges Ferdinand Bigot

Georges Ferdinand Bigot (1860–1928)

Georges Ferdinand Bigot wurde am 8. April 1860 als erstes von fünf Kindern in Paris geboren.²⁴⁷ Sein Vater stand im Dienste des Militärs und starb 1868 früh im Alter von 34 Jahren. Seitdem war Georges als ältester Sohn für das Einkommen der sechsköpfigen Familie mitverantwortlich. Trotz finanzieller Not förderte die Mutter, eine gelernte Malerin, sein künstlerisches Talent. Der junge Bigot hielt aktuelle Ereignisse wie die Pariser Kommune²⁴⁸ 1871 in Skizzen fest, die seine Beobachtungsgabe sowie sein Talent rasch offenbarten. Es gelang dem 12-jährigen Georges, in die *École des Beaux-Arts* aufgenommen zu werden, wo er fortan unter namhaften Künstlern wie Jean Gérôme oder Emile August Carolus-Duran studierte. Der akademische Betrieb befriedigte Bigot jedoch nur kurze Zeit. Er suchte

²⁴⁷ Laut Shimizu befindet sich die Geburtsurkunde Georges Bigots in Tōkyōter Archiven.

²⁴⁸ Die „Pariser Kommune“ wurde am 18. März 1871 von Pariser Stadträten gegründet, die die Stadt nach sozialistischem Model revolutionieren wollten. Ihre Regierung scheiterte jedoch bereits am 28. Mai desselben Jahres.

außerhalb der regulären Klassen Kontakt mit anderen Künstlern und fand Gleichgesinnte in den Künstlerzirkeln der Pariser Salons. Um seine Familie finanziell unterstützen zu können, folgten 1876 der Abbruch seiner Schulausbildung und verschiedene Auftragsarbeiten für Zeitungen und Magazine. Bigots Illustrationen und Skizzen verschafften ihm bald Hochachtung sowie finanzielles Auslangen. Den ersten entscheidenden Berührungspunkt mit der japanischen Kultur bot dem damals 18-jährigen Franzosen die Weltausstellung 1878 in Paris. Hier dürfte der junge Künstler im Japanischen Pavillon ein Meisterwerk der komischen Zeichenkunst, die *Hokusai manga*, gesehen haben, was sein Leben nachhaltig beeinflusste. Zudem nährte der in Frankreich aufkommende Japonismus mit seiner Vorliebe für den japanischen Farbholzschnitt das Interesse Bigots an Japan. Ein Auftrag lieferte schließlich die ersehnte Gelegenheit, Referenzmaterial für Louis Gonses Buch *L'art japonais* (Die japanische Kunst, 1883) zu sammeln. Georges Bigot beschloss, selbst nach Japan zu reisen – ein Schritt, den europäische Künstler mit einer Begeisterung für fernöstliche Kunst nur selten wagten. Bigot kam 1882 im Alter von 22 Jahren nach Japan und verdiente dort in einer Tōkyōter Militärakademie als Lehrer seinen Lebensunterhalt. Zwei Jahre lang unterrichtete er hier Fächer wie perspektivisches Zeichnen, Kartografie und Waffendesign, während er sich selbst im japanischen Farbholzschnitt schulte und seine Kunst in lokalen Zeitungen bewarb. Mit dem Auslaufen seines Arbeitsvertrages sah sich der junge Franzose gezwungen, seinen Lebensunterhalt auf andere Weise zu bestreiten. Ein günstiges Betätigungsfeld bot der Markt der Ausländersiedlung in Yokohama. Mit einer Druckpresse aus Paris begann Bigot, zu Bänden zusammengefasste Kupferstiche anzufertigen und unter klingenden Titeln wie *Asa* [Der Morgen] oder *Ohayō* [Guten Morgen!], wie von Meech-Pekarik vermutet²⁴⁹, als Souvenirs anzubieten.²⁵⁰ Durch seine transkulturelle journalistische Tätigkeit in Japan erschlossen sich dem jungen Mann auch in Europa neue Möglichkeiten. Ende 1886 nominierte das renommierte Magazin *Le Monde Illustré* Bigot zum Auslandskorrespondenten in Japan. Am 12. März des darauffolgenden Jahres wurde seine erste Illustration veröffentlicht. Weiter bekundete das englische Magazin *The Graphic* Interesse und stellte seinen Lesern den jungen Künstler stellvertretend mit einer Kupferstichserie vor. Doch Bigot

²⁴⁹ Meech-Pekarik, Julia (1986): *The World of the Meiji Print. Impressions of a new civilization*. New York und Tōkyō: Weatherhill, S. 186.

²⁵⁰ Die Auflage der Alben wird auf lediglich 150 Exemplare geschätzt. Ihr Preis belief sich auf beachtliche 2 Yen pro Stück.

wollte nicht nur beisteuern. Im Februar 1890 gründete er sein eigenes Magazin *La Vie Japonaise*²⁵¹ [Das japanische Leben].²⁵²

Das größte und erfolgreichste journalistische Unternehmen Bigots war jedoch das Satirejournal *Tôbaé*: Im Jahr 1887 erstmals herausgegeben, machte es Wirgmans *Japan Punch* Konkurrenz. Unterstützt durch japanische Sympathisanten und die französische Gemeinschaft drohte der französischen *Tôbaé* und ihrer journalistischen Freiheit nur eine, wenn auch existenzielle, Gefahr: die Revision der sogenannten „Ungleichen Verträge“ und der damit einhergehende Verlust des Exterritorialen Status für das Ausländerviertel in Yokohama.²⁵³ Aus diesem Grund verfolgte Bigot aufmerksam die zähen Verhandlungen und machte sie zum Thema seiner Karikaturen.²⁵⁴

Während seines 18-jährigen Aufenthalts in Japan entwickelte der Franzose eine beachtliche Weitsicht für die sich wandelnden ostasiatischen Machtverhältnisse. Juni 1898 veröffentlichte Bigot erneut sein bereits 1890 zeitweilig erschienenenes Magazin *La Vie Japonaise*. Das unregelmäßig monatlich herausgegebene Blatt enthielt satirische Darstellungen zum japanischen Alltagsleben und Bräuchen. Da Bigot aufgrund der politischen Entwicklungen in Japan im Juni des Folgejahres nach Paris zurückkehrte, musste *La Vie Japonaise* nach nur sieben Ausgaben eingestellt werden. Die Ausgabe 8 und 9 veröffentlichten japanische Freunde nachträglich in Bigots Abwesenheit. Georges Ferdinand Bigot verließ Japan im Juni 1899, nur ein Monat vor der Revision der „Ungleichen Verträge“ und der Aufhebung der Extraterritorialität der Ausländerviertel. Selbst in Abwesenheit sorgte er noch für einen Skandal: Zwei kurz zuvor publizierte Hefte wurden durch die japanische Regierung verboten. Immer noch reagierte die Meiji-Zensur empfindlich auf kritische Töne zu Japans zunehmender Militarisierung. Ihr zufolge verletzte Bigots Darstellung eines Soldaten, der die Nacht mit einer Frau verbracht hatte, das Image des Standes.²⁵⁵

²⁵¹ *La Vie Japonaise* war im Gegensatz zu der politischen *Tôbaé* eher artistisch angelegt. In der Sammlung von Darstellungen aus dem (standesbezogen differenzierten) japanischen Alltag sind satirische Qualitäten nur unterschwellig erkennbar.

²⁵² Acht Jahre später, kurz vor der Revision der „Ungleichen Verträge“ und Bigots Rückkehr nach Frankreich, sollte der Franzose nochmals eine Neuauflage des Magazins versuchen.

²⁵³ Shimizu (2002): *Meiji no omokage*. S. 162.

²⁵⁴ Als Beispiel sei etwa eine Illustration in Ausgabe 16, 15. September 1887, herangezogen, die das Scheitern des japanischen Außenministers Inoue Kaoru satirisch kommentiert.

²⁵⁵ Meech-Pekarik (1986): *The World of the Meiji Print*. S. 194.



Abbildung 12: Japan, von Großbritannien angefeuert, attackiert Russland. Postkart, Georges Bigot, 1904/05.

Quelle: *MIT Visualizing Cultures*

Nach seiner Rückkehr nach Europa fand Bigot abermals Beschäftigung als Korrespondent und Fotograf für verschiedene französische Magazine.²⁵⁶ Zu Zeiten des Russisch-Japanischen Krieges 1904/05 arbeitete er als Berichterstatter für seine vormaligen Auftraggeber: Für das auflagenstarke Tagesblatt *Le Petit Parisien* entwarf Bigot kraftvoll bunte Illustrationen, für die britische Wochenzeitschrift *The Graphic* reiste er nach Sibirien, um hier Landschaftsskizzen anzufertigen. Im Auftrag des französischen *Le Figaro* kehrte Bigot im September 1904 sogar kurzfristig nach Japan zurück, um von hier aus das Kriegsgeschehen zu verfolgen.²⁵⁷ Als Künstler mit interkultureller Erfahrung war Georges Bigot am Vorabend des Krieges zwischen Japan und Russland gefragter denn je. Besondere Popularität erlangten seine satirischen Postkarten zum Russisch-Japanischen Krieg (siehe Abbildung 12 und Abbildung 94). Sie waren bald in verschiedenen Sprachen und Ländern erhältlich. Am 10. Oktober 1927 starb Georges Ferdinand Bigot in Bièvres bei Paris im Alter von 67 Jahren.²⁵⁸

²⁵⁶ Unter ihnen die Journale *Illustration*, *Le Chat Noir*, *Le Rire* und *Le Gil Blas Illustré*. Außerdem berichtete Bigot für die Reisemagazine *Le Journal des Voyages* und *Almanach Vermont*. Siehe: Oikawa (1998): *Furansu no ukiyo eshi Bigō*. S. 77.

²⁵⁷ Shimizu (1978): *Meiji no fūshigaka Bigō*. S. 202 und Kitazawa Rakuten kenshōkai (Hg.) (1974): *Rakuten manga shūtaisei*. Meiji-hen. Ōmiya: Rakuten kenshōkai, S. 269.

²⁵⁸ Shimizu (1978): *Meiji no fūshigaka Bigō*. S. 202.

Bigots satirisches Magazin *Tôbaé*

Ab 1887 erschien zweimal pro Monat Georges Bigots eigenes Magazin *Tôbaé*. Der Titel bezog sich auf die gleichnamigen satirischen Farbholzschnitte der Edo-Zeit (vgl. Kapitel 2.3.1). Die Toba-Bilder, die ursprünglich ein typisches Souvenir des Kansai-Raums (Ōsaka) mit apotropäischem Ruf waren, etablierten sich im 18. Jahrhundert als Bildgenre und wurden bald tausendfach auf den Straßen des Landes verkauft. Der Rückgriff erwies sich als gelungen: Der Titel verband ein neues, europäisch geprägtes Satireformat mit einem populären japanischen Begriff. Obwohl die Karikaturen des Magazins *Tôbaé* weder stilistische noch thematische Ähnlichkeit mit den älteren Toba-Bildern haben²⁵⁹, wurde damit dem japanischen Publikum die Zuordnung des Blattes als satirische Publikation erleichtert.



Abbildung 13: Titelblatt der *Tôbaé*

Während sich Wirgmans *Japan Punch* auf die britische Satiretradition des *Punch* berief, positionierte sich Bigot 1887 dezidiert am Puls der lokalen japanischen Tradition. Die Titelseite des Magazins (Abbildung 13) zeigt eine einzelne Figur in Schwarz-Weiß auf neutralem Grund.²⁶⁰ Es handelt sich um einen Pierrot, einen Charakter der europäischen

²⁵⁹ Bigots Figuren sind zumeist gedrungen und statisch, während sich die japanischen *Toba-e* durch Leichtigkeit und Dynamik auszeichnen.

²⁶⁰ Es ist kaum bekannt, dass das bekannte Titelblatt mit Georges Bigot als Pierrot mit Malerpalette nicht das ursprünglich vorgesehene Design war. Die erste Ausgabe von *Tôbaé* zeigte ein anderes, weitaus satirischeres

Tradition, insbesondere der Comedia dell'Arte. Neben seiner Rolle als unerfüllt liebender Clown ist der Pierrot ein Vertreter des Bachtinschen karnevalesken Elements und populärer Topos des satirischen Journalismus. Bigots Figur trägt die typisch weite, mit Bommeln besetzte Kleidung in Weiß sowie eine Malerpalette mit drei langen Pinseln in der Hand. Die Bedeutung dieser Requisiten ist unklar. Vermutlich war es ein Anliegen Bigots, auf seine Profession als Maler hinzuweisen und Werbung für seine Privatschule zu machen. Diese These wird durch die Tatsache, dass der Pierrot dessen (aus Selbstportraits²⁶¹ bekannte) Züge trägt, gestützt.²⁶²

Die ersten 41 der insgesamt 70 Ausgaben der *Tôbaé* weisen französische und japanische Begleittexte auf, um sowohl die europäische Leserschaft im Ausländerviertel Yokohamas als auch das zunehmend interessierte Publikum japanischer Intellektueller zu befriedigen. Wie sein an späterer Stelle besprochener Satirikerkollege Kiyochika sympathisierte auch Bigot mit der Bewegung für Freiheit und Volksrechte. Die 1874 von Gotō Shōjirō (1838–1897), Itagaki Taisuke (1837–1919) und Etō Shinpei (1834–1874) gegründete politische Bewegung war stark von den Ideen des europäischen Sozialismus geprägt. Aufgebracht über die Regierung der Meiji-Oligarchen forderte man eine Reduzierung der Steuerlast, die Ausformulierung von Bürgerrechten sowie eine Verfassung. Unter dem Schutz der Extraterritorialität war Georges Bigot möglich, was japanischen Journalisten verboten war: Kritik an der Regierung zu üben und für die Ziele der Bewegung einzutreten. Aus diesem Grund fand der Franzose in den Reihen der Bewegung bereitwillig Unterstützung²⁶³ für sein Magazin, insbesondere durch Nakae Chōmin.²⁶⁴ Zum politischen Schulterschluss mit Japanern kamen finanzielle Zuwendungen des französischen Botschafters und der französischen Gemeinde in Yokohama. Mit den Geldern verfolgte man politische Ziele: Nach dem großen Erfolg des Briten Wirgman wollte man durch eine französische Zeitschrift den eigenen Einfluss stärken und Präsenz zeigen.²⁶⁵ Selbst im weit entfernten Japan waren innereuropäische Machtspiele keineswegs bedeutungslos, sondern in Anbetracht des komprimierten Miteinanders des Ausländerviertels sehr präsent. Wie Meech-Pekarik in ihrer Arbeit herausstreicht, lag nur ein Monat zwischen dem Publikationsende des *Japan Punch* und Bigots Gründung von *Tôbaé*. Meech-Pekarik

Bild: Der Pierrot ist auch hier das Grundmotiv. Seine Proportionen sind jedoch verzerrt. Nicht der elegante Clown, sondern ein Männchen mit übergroßem Kopf verkörperte Bigots Alter Ego und gab einen direkten Hinweis auf den humorvollen Charakter des Blattes.

²⁶¹ Ein Porträt wurde am 9. Dezember 1886 in der *Kaishin shinbun* [Die Fortschritts-Zeitung] veröffentlicht.

²⁶² Die Titelseite blieb lange Zeit unverändert. Erst die Ausgaben 68 und 69 zeigen den Pierrot in modifizierter Weise. Siehe Shimizu (2002): *Meiji no omokage*. S. 164.

²⁶³ Mit den Schülern seiner Privatschule half Chōmin Bigot, Bildtexte ins Japanische zu übersetzen. In: Shimizu (2009, 1. Auflage 1991): *Manga no rekishi*. S. 85 ff.

²⁶⁴ Shimizu (2002): *Meiji no omokage*. S. 162.

²⁶⁵ Shimizu (1999): *Zusetsu. Manga no rekishi*. S. 87.

sieht darin ein Indiz, dass der Markt für satirische Magazine in der Ausländersiedlung Yokohamas für die Koexistenz zweier Journale schlichtweg zu klein war und der 55-jährige Wirgman das Feld deshalb dem jüngeren Kollegen überließ.²⁶⁶ Schwierigkeiten gab es ohnehin viele: Es galt, politische Karikaturen vom Image des minderwertigen Genres abzulösen und in Japan zu etablieren. Während Bigot hier nicht zuletzt durch die aufmerksame Begegnung mit der japanischen Kultur große Fortschritte erzielte, schlugen seine Bemühungen, zusammen mit japanischen Künstlern einen Salon zu gründen, fehl.²⁶⁷ Im Gegensatz zu den später folgenden Ausgaben hatte Bigot die erste Ausgabe der *Tôbaé* in Tōkyō herausgegeben. Da er aufgrund seiner regierungskritischen Karikaturen hier jederzeit mit Problemen rechnen musste, verlegte der Künstler den Sitz des Magazins später nach Yokohama, wo er auf den Schutz des exterritorialen Rechts zählen konnte. Rasch erlangte *Tôbaé* trotz oder gerade wegen ihres regierungskritischen Standpunktes Beliebtheit. Das Publikum der Handelshäfen und Ausländersiedlungen war überschaubar. Zu den ungefähr zweitausend Europäern und Amerikanern in Yokohama kamen fünfhundert in Kōbe und dreihundert weitere in Nagasaki. Eine geringe Anzahl an Exemplaren wurde darüber hinaus exportiert und am europäischen Markt verkauft.²⁶⁸

Nicht zuletzt deshalb zeigte sich die japanische Behörde bald besorgt über die Karikaturen des Franzosen, zeigten diese doch nicht Japans erfolgreiche Modernisierungsbestrebungen, sondern deren seltsame Blüten. In Sorge um ein vorteilhaftes Bild beobachtete man argwöhnisch Bigots Tätigkeiten, während diesem gleichzeitig seine 1886 in der Zeitung *Kaishin shinbun* veröffentlichten Illustrationen zu Tōkyōs berühmten Plätzen Beifall von Seiten des japanischen Publikums einbrachte.²⁶⁹ Im Dezember 1886 druckte die japanische Zeitung *Chōya shinbun* den folgenden Artikel:

„Von dem französischen Künstler Bigot, der seit einigen Jahren in unserem Land lebt und gegenwärtig irgendwo in Kōjimachi 5 chōme wohnt, wird berichtet, dass er Lumpensammler, die in den Straßen Tōkyōs herumstreunen, zu sich nach Hause ruft, ebenso wie fahrende Sänger (*shinnaigatari*). Er zeichnet die ärmsten Beispiele des japanischen Lebens und schickt die Bilder zurück in sein Heimatland. Könnte sich kein Weg finden lassen, ihn daran zu hindern? Sonst beschwört er eine Verurteilung der Ausländer auf unsere Landesbräuche!“²⁷⁰

Die Meiji-Oligarchie der 1870er und 1880er Jahre strebte danach, dem idealisierten Westen nachzueifern und sich selbst als ihm ebenbürtig darzustellen. Vergebens mahnte der

²⁶⁶ Meech-Pekarik (1986): *The World of the Meiji Print*. S. 193.

²⁶⁷ Koyama-Richard, Brigitte (2008): *1000 Jahre Manga. Das Kultmedium und seine Geschichte*. Paris: Flammarion, S. 107.

²⁶⁸ Meech-Pekarik (1986): *The World of the Meiji Print*. S. 193.

²⁶⁹ *Ibid.*, S. 186.

²⁷⁰ *Chōya shinbun* vom 11. Dezember 1886. Zitiert in: Shimizu (2002): *Meiji no fūshigaka Bigō*. S. 71.

japanische Intellektuelle Fukuzawa Yukichi (1835–1901), Japan nicht zu „verwestlichen“, sondern stattdessen eine De-Orientalisierung (*datsua-ron*) zu forcieren.²⁷¹ Die größtenteils nicht hinterfragte Imitation europäischen Lebensstils wurde schnell zum Ziel von Bigots Spott. In seinem Magazin amüsiert sich der Franzose über eine hedonistische japanische Oberschicht inmitten einer Welt voller Klavierkonzerte, Gala-Diners und Ballettaufführungen. Bigots Karikaturen geben einer Epoche ein Gesicht: Er karikierte die Züge der Rokumeikan-Periode.²⁷² Als Franzose war der Satiriker mit dem Pariser Lebensstil vertraut. Die japanischen Bemühungen, mit neuester Mode und Vergnügungen die Lücke zwischen der eigenen und der „zivilisierten“ westlichen Welt zu schließen, muteten ihm lächerlich an.



Abbildung 14: „Une, deux, balancez vos Dames“. Georges Bigot, *Tôbaé* 1 (Februar 1887)

Eine Karikatur Georges Bigots (Abbildung 14) übt Kritik an Japans „Affentheater“²⁷³. Dargestellt ist ein japanisches Paar, das nach westlicher Mode gekleidet ist: Er im Frack und sie mit geschnürter Taille. Der Titel der Karikatur lässt erahnen, dass es einen der zahlreichen Bälle besucht, die sich im Japan der Rokumeikan-Periode als Veranstaltungen im europäischen Stil großer Beliebtheit erfreuten. Was den schönen Schein bricht und das

²⁷¹ Ishikawa, Tadao (1985): „Introduction: development and de-orientalization“. In: *Asia and Japan. The search for modernization and identity*. London and Dover, New Hampshire: Athlone Press, S. 7.

²⁷² Zu den Karikaturen der Rokumeikan-Periode siehe Rotermund, Hartmund (2011): „Japanese and Westerners in *Naichi Zakkyo*-Related Caricatures“. In: Brandl und Linhart (Hg.): *Ukiyo-e caricatures*. S. 239–253. Rotermund widmet sich hier den Jahren vor der Revision der „Ungleichen Verträge“ zwischen Japan und westlichen Nationen (1868–1899), während sich japanische Publikationen massiv mit der neuen Herausforderung westlicher Migranten auseinandersetzten (*naichi zakkyo-ron*).

²⁷³ Das Motiv des Affen ist in der japanischen Satire ebenfalls geläufig. Spätere Karikaturen wie die Parodie der „Drei weisen Affen“ (Abbildung 53) in *Marumaru chinbun* können auf eine eigene autochthone Tradition – etwa politische Satire-Blätter aus dem 16. Jahrhundert, in denen ebenfalls Affen als Protagonisten vorkommen – verweisen. Eine Besprechung findet sich bei Elison, George (1981): „Hideyoshi, the bountiful minister“. In: *Warlords, artists, and commoners. Japan in the sixteenth century*. George Elison und Bardwell L. Smith (Hg.). Honolulu: University Press of Hawaii, S. 244.

japanische Paar letztlich lächerlich erscheinen lässt, ist die Gegenüberstellung mit einem anderen Paar, das der Körpergröße nach zu urteilen europäisch sein dürfte. Die Köpfe dieses zweiten Paares sind durch den oberen Bildrand abgeschnitten und suggeriert auch dadurch: Obwohl sie nach der neuesten europäischen Mode gekleidet sind, sind die Japaner im wahrsten Sinne des Wortes nicht „auf einer Augenhöhe“ mit ihren westlichen Vorbildern. Diesen Eindruck forciert die physiognomische und physiologische Erscheinung des Paares. Die beiden Japaner erscheinen gedrunken und schwerfällig. Das vorgestreckte Kinn lässt sie fast affenähnlich wirken. In Bigots Karikaturen²⁷⁴ ist das Motiv des Japaners als Affe oder affenartiger Mensch häufig.²⁷⁵ Bilder wie diese finden sich in den Alben des Franzosen, die gerne von Ausländern gekauft wurden und so ihren Weg auch nach Europa fanden, zuhauf. Das herabsetzende Stereotyp des nachäffenden Zwerges erwies sich hier als überaus langlebig. Eine spätere Abwandlung ist die bedrohliche Halb-Tier-halb-Mensch-Figur. Zu Zeiten der unerwarteten Siege Japans über China 1895 und Russland 1905 entstand auf Basis dieser ein neues Klischee: jenes der „Gelben Gefahr“ (vgl. Kap. 6.1.1).

Tôbaé erschien erstmals 1884, wurde jedoch nach nur einer Ausgabe eingestellt. Drei Jahre später, am 15. Februar 1887, erfolgte eine erfolgreiche Neubelebung des Magazins.²⁷⁶ Die Revision der sogenannten „Ungleichen Verträge“ im Jahr 1899 und der damit verbundene Verlust des exterritorialen Status für Ausländer bedeuteten jedoch ein Ende für das Blatt: Die Umstände bewogen Bigot dazu, sich von seiner japanischen Frau scheiden zu lassen und zusammen mit seinem Sohn nach Frankreich zurückzukehren. Ferner hatten Bigots Karikaturen gegen Ende der 1880er Jahre an Biss verloren. Ein denkbarer Grund ist der Verlust ihres Hauptthemas: der Kritik an den Ausschweifungen der Rokumeikan-Periode.²⁷⁷

²⁷⁴ Für eine eingehende Besprechung von Bigots Skizzen siehe Meech-Pekarik (1986): *The World of the Meiji Press*, S. 187.

²⁷⁵ Auch in Japan ist das Motiv des Affen geläufig. Spätere Karikaturen wie die Parodie der „Drei weisen Affen“ (Abbildung 53) in *Marumaru chinbun* können auf eine eigene autochthone Tradition – etwa politische Satire-Blätter aus dem 16. Jahrhundert, in denen ebenfalls Affen als Protagonisten vorkommen – verweisen. Eine Besprechung findet sich bei Elison, George (1981): „Hideyoshi, the bountiful minister“. In: *Warlords, artists, and commoners. Japan in the sixteenth century*. George Elison und Bardwell L. Smith (Hg.). Honolulu: University Press of Hawaii, S. 244.

²⁷⁶ Shimizu (1999): *Manga no tanjō*. S. 22.

²⁷⁷ Meech-Pekarik (1986): *The World of the Meiji Print*. S. 193.

3.1.3 Kritik im Schutze der Extraterritorialität

Wie bereits angesprochen, verschaffte der Status der Extraterritorialität Ausländern wie Wirgman und Bigot das spezielle Vorrecht, ohne staatliche Einschränkungen zu publizieren. Mit Beitexten in europäischen Sprachen, der geringen Auflagenzahl sowie einem größtenteils nicht-japanischen Publikum wurden sowohl der *Japan Punch* als auch *Tôbaé* von den Zuständigen der Meiji-Regierung nicht als unmittelbare Gefahr gesehen. Die Einschätzung mochte zutreffen: Nur wenige Japaner verstanden Englisch, Französisch und Deutsch und ebenso wenige interessierten sich für ausländische Publikationen.²⁷⁸ Selbst Ausgaben mit hinzugefügten japanischen Anmerkungen und japanbezogenen Themen fanden nur selten ihren Weg zu einer lokalen Leserschaft.

Am Beispiel des *Japan Punch* wurde erwähnt, dass die im Ausländerviertel herausgegebenen Hefte extrem kostspielig waren. Eine Ausgabe von Bigots *Tôbaé* kostete 80 *sen*²⁷⁹, während der Kauf eines Exemplares des japanischen Satiremagazins *Marumaru chinbun* nur einen Bruchteil des Betrages erforderte. Wohl wissend kam die Regierung deshalb zu dem Urteil, dass die Gefahr eher dem zunehmend erstarkenden japanischen Journalismus zuzuordnen war und gewährte ausländischen Magazinen bis 1899 jede Freiheit.²⁸⁰ Charles Wirgman und Georges Bigot war die strenge Zensurpolitik gegenüber japanischen Magazinen gegenwärtig. Abbildung 15, eine im *Japan Punch* erschienene Darstellung Wirgmans, karikiert die missliche Lage der lokalen Presse. Charles Wirgmans *Japan Punch* reagierte 1878 auf die verschärften Pressegesetze Japans mit einer Karikatur (Abbildung 15). Sie zeigt eine junge Frau, die barfuß und im Kimono neben einem übergroßen Behältnis mit Malutensilien steht. Am breiten Gürtel (*obi*) der Frau findet sich in japanischer Schrift die Aufschrift „Yellow Press“. Gleich darunter sind die gefesselten Hände und Füße der Figur sichtbar. Ein handschriftlicher Text über der Darstellung gibt weitere Anhaltspunkte zur Deutung der Satire: „*The new Press Regulations. Statuette of the native Press by Michael Angelo Punch*“. Es ist anzunehmen, dass Wirgman sich hier verbal und formal auf einen „Klassiker“ der europäischen Kunst beruft: die Marmorstatue des „rebellischen Sklaven“ des Renaissancekünstlers Michelangelo Buonarotti aus dem Jahre 1513–16 (heute im Musée du Louvre, Paris).

²⁷⁸ Hoare (1994): *Japan's Treaty Ports and Foreign Settlements*. S. 166.

²⁷⁹ Shimizu (1991): *Manga no rekishi*. S. 90.

²⁸⁰ Hoare (1994): *Japan's Treaty Ports and Foreign Settlements*. S. 166.



Abbildung 15: „The new Press Regulations“. Charles Wirgman, *Japan Punch* (Juni 1878)

Neben der Gefangenen steht ein großes zylindrisches Behältnis, das in seiner Form und Positionierung einer antiken Säule ähnelt und damit eine Reminiszenz zur europäischen Allegoriefigur darstellt. Die Pinsel (auch im Haar der Frau) wie auch die Schriftrolle zu den Füßen der Frau geben den Hinweis, dass hier die japanische Presse symbolisch dargestellt ist. Sie liegt in den Ketten der staatlichen Zensur.²⁸¹ Tatsächlich unternahm die japanische Regierung bis 1899 jedoch kaum Anstrengungen, die fremdsprachige Presse unter ihre Kontrolle zu bringen. Den Grund sieht Hoare darin, dass der westliche Journalismus nicht als Gefahr für die politische Situation im Japan der frühen Meiji-Zeit gesehen wurde.²⁸² Nichtsdestotrotz schlugen Karikaturen wie diese – ungeachtet des Schutzes, den Ausländer in Yokohama genossen – politische Wellen. Wiederholte Probleme mit der Staatsautorität (der japanischen wie auch der französischen) führten zur diskreten Vorab-Zensur der Bildsatiren Bigots durch einen Landsmann. Den Namen seines japanischen Verlegers hielt der Franzose geheim, um ihn so vor behördlichen Strafen und Übergriffen zu bewahren. Dass diese Vorsichtsmaßnahmen bitter nötig waren, zeigt die Tatsache, dass 1864 Wirgman und sein Partner Beato nur knapp einer Strafe im britischen Gefängnis von Yokohama entkamen.²⁸³

²⁸¹ Shimizu sieht in Wirgmans Karikatur die Verarbeitung einer 1851 veröffentlichten Bildidee des britischen *Punch* Magazines. Siehe Shimizu (1991): *Manga no rekishi*. S. 43.

²⁸² Hoare (1994): *Japan's Treaty Ports and Foreign Settlements*. S. 166.

²⁸³ Clark (2001): „A Chronology of Charles Wirgman“. S. 164.

Ungeachtet dessen erwies sich Leben und Wirken von ausländischen Persönlichkeiten wie Wirgman oder Bigot trotzdem als überaus einflussreich und inspirierend auf die Entwicklung der satirischen Presse in Japan. Japanische Verleger zeigten sich zurückhaltend, jedoch neugierig dem neuen Format gegenüber und ergriffen die Chance, eigene Magazine zu gründen. Nachdem in den Vorjahren bereits japanische Ausgaben des *Japan Punch* kursiert waren, erfolgte 1874 schließlich die Gründung des ersten japanischen (japanischsprachig, wie auch in japanischem Besitz) Satiremagazins *E-shinbun nipponchi* [Der bebilderte Japan-Punch]. Und mit dem Aufstieg der populären *Marumaru chinbun* in den späten 1870er und 80er Jahren stand das Format des satirischen Magazins wie auch die politische Karikatur auf einem ersten Höhepunkt. Eine Anzeige in der Zeitung *Yokohama mainichi shinbun* [Tageszeitung Yokohamas] von 1874 preist das neu gegründete japanische Satiremagazin *E-shinbun nipponchi* als Wirgmans Erbin und beruft sich auf europäische Vorbilder:

„Das Magazin [*E-shinbun nipponchi*] folgt dem Punch des Engländers Wirgman. Die dutzend beigefügten allegorischen Cartoons sind solide und geistreich. Sie vereinen verschiedene Fälle moralischer Kommentare (*kanzen chōaku*, wörtl. „Aufforderung zum Guten und Korrektur des Schlechten“) zu inneren und äußeren Umständen und begleiten den Frühling der feinsinnigen Leserschaft (*kōzuka*, „Liebhaber schöner Dinge“) unseres Blattes.“²⁸⁴

Sowohl Wirgmans *Japan Punch* als auch Bigots *Tōbaé* wurden zum Vorbild zahlreicher satirischer Publikationen der Meiji-Zeit. Exzeptionelle europäische Persönlichkeiten wie sie loteten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Möglichkeiten kritischen Journalismus' aus und vermittelten das Konzept der politischen Bildsatire wie auch die Idee der Pressefreiheit nach Japan. Das folgende Kapitel widmet sich der japanischen Rezeption und Weiterführung genannter Prinzipien. Nach dem Ende des exterritorialen Satiremagazins war es nun an engagierten japanischen Künstlern und Verlegern, die europäischen Einflüsse aufzunehmen und in ein Werkzeug eigener politischer Ziele umzuwandeln.

²⁸⁴ *Yokohama mainichi shinbun*, 15. Juli 1874

3.2 Die Aufnahme des westlichen satirischen Journalismus in Japan

Einleitung

Die künstlerische Befruchtung war nicht nur einseitig. Persönlichkeiten wie Charles Wirgman oder Georges Bigot machten westliche Drucktechniken in Japan bekannt und erneuerten die satirische Karikatur nach westlichem Vorbild. Doch umgekehrt fand auch die lokale japanische Tradition – sowohl im Thematischen wie auch im Formalen – Eingang in ihr Schaffen. Ein Beispiel hierfür ist der spielerische Umgang mit Sprache und Schrift in Japan, der bereits im humoristisch-satirischen Farbholzschnitt (*fūshiga*, *hanji-e*) gerne für Pointen genutzt wurde. Die Möglichkeiten solcher Wortspiele wurde auch von ausländischen Künstlern entdeckt und mit fortschreitender Sprachkompetenz ebenfalls genutzt.

Eine Karikatur Bigots, abgedruckt in *Tōbaé* 62 (Abbildung 16), ist ein Beispiel für diese frühen, kulturell hybriden Bildsatiren der Meiji-Zeit. Der Titel „Mondbeschau bei Namazu“ (*Adoration de la Lune à Namadzu*) legt nahe, dass hier der japanische Brauch des *tsukimi* 月見, das gemeinsame Betrachten des nächtlichen Sternenhimmels und Mondes in der Nacht des 15. August, gezeigt wird. Georges Bigot nützt das Thema für einen Seitenhieb auf seine europäischen Zeitgenossen: Das Bild ist horizontal in zwei Kompartimente unterteilt, eines gekennzeichnet als „Fernost“, das andere als „Okzident“. Die obere Darstellung zeigt einige Personen, die feierlich-andächtig eine bleiche Mondsichel am Horizont betrachten. Die Gruppe ist nach japanischer Art gekleidet, Bigot stellt augenscheinlich eine Szene der lokalen Bevölkerung dar. Auf der unteren Darstellung spähen am Strand der für ihre reizvolle Bucht bekannten Halbinsel Enoshima²⁸⁵ zwei Männer, gekleidet nach westlicher Art, durch Feldstecher. Es ist jedoch nicht der schöne Mond, der ihre Aufmerksamkeit fesselt, er ist gar nicht sichtbar. Stattdessen verfolgen die zwei Beobachter ein Dutzend, augenscheinlich weitaus interessantere Frauen in Schwimmkleidung. Neben seiner unterschwelligem Kritik an westlicher Ignoranz und Oberflächlichkeit ist die Karikatur Bigots auch in einer weiteren Hinsicht interessant. Bigot bedient sich hier einer Pointe, die auf Homonymen der japanischen Sprache beruht. Die Lesung *getsu* 月 für „Mond“ kann ebenso als *ketsu* 尻, ein umgangssprachliches Wort für „Hintern“, gelesen und verstanden werden. Der dem Bild zugeordnete Titel aus der Feder Bigots lautet: „Das Betrachten des Mondes/der Hintern zu

²⁸⁵ Die zur Stadt Fujisawa gehörende Halbinsel Enoshima, die hier im französischen Text genannt ist, war und ist ein beliebtes Erholungsgebiet in der Nähe Tōkyōs bzw. Yokohamas.

Enoshima“ – ein bissiger Kommentar zu den weitaus weltlicheren Interessen der westlichen, „zivilisierten“ Gesellschaft.

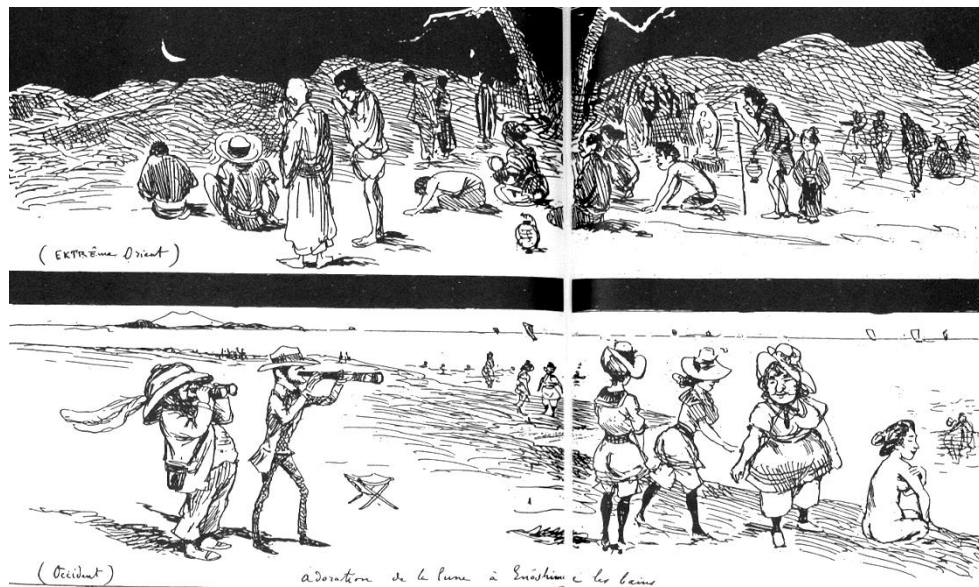


Abbildung 16: „Mondbeschau bei Namazu“ (*Namazu no tsukimi*), Georges Bigot, *Tôbaé* 62.

Beispiele wie dieses belegen, dass in der Tat nicht nur westlicher Einfluss seine Spuren in Japan hinterließ, sondern umgekehrt auch japanische Elemente in die Karikaturen interessierter Ausländer Eingang fanden – gleichwohl, der Zugang war kein leichter.

Am Anfang stand das Aneignen nicht nur eines fundamentalen Niveaus der Sprache, sondern eine Meisterschaft des gesprochenen und schriftlichen Japanisch wurde benötigt, um sich an Wortspiele (*jiguchi*) heranwagen zu können. Zum einen ist Pointen immer ein kulturelles Element inhärent, zum anderen sind auch das Wissen um lokale Bräuche, Philosophie, Religion und Mythologie unabdingbar, um Satire richtig zu deuten oder selbst zu verfassen. Dass neben den oberflächlichen Charakteristika japanischer Kunst, wie sie durch die Strömung des Japonismus vermittelt wurden, auch tiefere theoretische Konzepte Interesse fanden, war selten. Persönlichkeiten wie Bigot, deren Interesse für Japan tiefer ging als das der meisten anderen Ausländer, waren von großer Bedeutung.

Nach den frühen, von Europäern publizierten Satiremagazinen *Japan Punch* und *Tôbaé*, erschien 1874 das erste rein japanische Journal *E-shinbun nipponchi*. Das Magazin war ein Gemeinschaftsprojekt des brillanten Künstlers Kawanabe Kyōsai (1831-1889) mit dem

Schriftsteller Kanagaki Robun (Nozaki Bunzō, 1829–1894)²⁸⁶, das nach nur zwei Ausgaben jedoch wieder eingestellt wurde. *E-shinbun nipponchi* orientierte sich an Wirgmans Karikaturen, kombinierte deren Stil jedoch mit der lokalen Bildtradition (*kyōga*).²⁸⁷ Im visuellen Stil karikaturesk war ebenso der Inhalt der Publikation satirisch: Robun und Kyōsais Werk spöttelt über die „Bewegung für Freiheit und Volksrechte“ (*Jiyū minken undō*)²⁸⁸ – eben die politische Strömung, zu deren mächtigsten Werkzeug die Politkarikatur gut drei Jahre später werden sollte (vgl. *Marumaru chinbun*).

3.2.1 Die Entwicklung der japanischen Karikatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die Differenzierung zwischen Zeitung und Magazin ist in Japan eine Entwicklung der 1870er Jahre.²⁸⁹ Seit 1867 entwickelte und veränderte sich das Verlagswesen rapide, das mit modernen Methoden gedruckte Printmedium ersetzte zunehmend den Holzschnitt. Dies geschah in erster Linie in der Funktion als Nachrichtenübermittler, als atmosphärische Illustration wie in Form der Schlachtdarstellungen konnte sich der Farbholzschnitt noch bis ins frühe 20. Jahrhundert behaupten.

Zudem stieg – ungeachtet des strengen Verbots sowie der damit verbundenen großen Schwierigkeiten – gegen Ende der Edo-Zeit die Anzahl der japanischen Künstler, die zu Studienzwecken nach Europa oder Amerika reisten. Bekanntlich mit der Orientierung an westlichen Vorbildern sicherte man sich in Japan der Meiji-Zeit gute Voraussetzungen für eine Karriere in der noch jungen Branche des satirischen Cartoons. In den meisten Fällen steckte hinter dem Erfolg eines japanischen Künstlers die Verbindung mit dem „hochverehrten“ Europa. Ein Beispiel ist der Werdegang des jungen Karikaturisten Imaizumi Hidetarō (Ippyō). Obwohl dieser mit einer Ausbildung der *Keiō*-Privatschule über exzellente Referenzen verfügte, waren es in erster Linie das Studium der Lithografie und Fotografie in San Francisco sowie sein familiärer Hintergrund, die ihm eine Position bei Fukuzawas *Jiji shinpō* sicherten.²⁹⁰

²⁸⁶ Beide Männer erscheinen in Personenkarikatur auf der Titelseite des Magazins, Kanagaki Robun mit Büchern, Kawanabe Kyōsai mit großen Pinseln ausgestattet.

²⁸⁷ Clark, Timothy (1993): *Demon of Painting. The Art of Kawanabe Kyōsai*. London: British Museum Press, S. 23.

²⁸⁸ Clark (1993): *Demon of Painting*. S. 23.

²⁸⁹ Urawa bijutsukan (Hg.) (2004): *Sōkango no panorama* [Publikations-Panorama]. Honshu: Iwanami shoten, S. 6.

²⁹⁰ Han (2006): „Empire of Comic Visions“. S. 293.

So standen auch europäische Künstler in Japan im Zentrum des Interesses. 1885 veröffentlichte die *Marumaru chinbun* (siehe folgendes Kapitel) Karikaturen von Georges Bigot. Die drei satirischen Bilder²⁹¹ erschienen in der kurzen Zeitspanne von Februar bis März und bleiben ein einmaliges Experiment. Wegen ihres vermeintlich „japanischen Charakters“ erwägt Shimizu, dass es sich zumindest bei zwei der Karikaturen um eine Gemeinschaftsarbeit mit japanischen Künstlern, u. U. Kiyochika, gehandelt haben muss.²⁹² In Hinblick auf Bigots Geschick, seine Kenntnis der japanischen Kunst sowie seine Begeisterung für die lokale Kultur ist dieses pauschale Urteil anzuzweifeln. Verantwortlich für die internationale Kooperation war vermutlich der künstlerische Leiter und Chefredakteur der *Marumaru chinbun*, Honda Kinkichirō (vgl. Kapitel 3.2.2), der in derselben Militäarakademie unterrichtete wie der Franzose. Bigot und Honda mussten sich in den Jahren 1883–84 getroffen haben, noch bevor Bigots Vertrag am 14. Oktober auslief.²⁹³ Doch auch ohne Hinblick auf das kurze Intermezzo des Pariser Künstlers bei dem auflagenstärksten japanischen Satiremagazin der damaligen Zeit lässt sich der Einfluss europäischer Karikatur besonders stark erkennen. Als Beleg dienen zahlreiche Experimente mit westlichen Techniken wie der Radierung oder Lithografie sowie der freie Umgang mit neuen Ausdrucksmöglichkeiten (*koma manga* コマ 漫画).

Der Erfolg der neuen Magazine lässt sich auch auf anderer Ebene erklären. Im Gegensatz zum traditionellen Farbholzschnitt, mit einer Druckkapazität von 200 bis 300 Blatt, konnten mit dem Typendruck (*kappanzuri* 活版刷り) eine Auflage von einigen Tausend bis zu 10.000 Drucken pro Platte erreicht werden. Der satirische Marktführer *Marumaru chinbun* erreichte in seiner Blütezeit im Jahr 1879 auf diese Weise einen wöchentlichen Umsatz von bis zu 15.000 Ausgaben.²⁹⁴ Mit dem Fortschritt der modernen Drucktechnik war der Weg des satirischen Blattes zum Massenmedium geebnet. Neben den britischen dienten schon früh auch amerikanische Printmedien als Inspirationsquelle und Orientierungshilfe für den satirischen Journalismus in Japan. Das womöglich einflussreichste amerikanische Magazin war, neben dem später behandelten *New York Puck*, die 1860 gegründete *New York World*. Sie war weltweit die erste Illustrierte, die schon 1896 eine Vierfarben-Druckpresse für ihre Produktion verwendete und die erste innerhalb der Vereinigten Staaten, die ihrem Heft eine farbige Sonderbeilage hinzufügte.

²⁹¹ Es handelt sich dabei um die Karikaturen „*Nomu kono shiyaba*“, publiziert am 28. Februar (Kooperation mit Kiyochika möglich) sowie „*Go sekikoku kankei no zu*“ und „*Te mo bikkuri*“ vom 7. Mai.

²⁹² Shimizu (2005): *Nihon kindai manga no tanjō*. S. 35.

²⁹³ Shimizu (1978): *Meiji no fūshi gaka Bigō*. S. 75.

²⁹⁴ Machida-shi hakubutsukan (1978): *Meiji manga*.

Einer der profiliertesten Karikaturisten der *Marumaru chinbun*, Taguchi Beisaku (1864-1903), stand in dem Ruf, ein begeisterter Leser der *New York World* gewesen zu sein und ihren Stil zum Vorbild seiner eigenen Arbeiten genommen zu haben. So ist es plausibel, den ersten in Panels unterteilten Comic strip Japans ihm oder dem nicht minder aufgeschlossenen Honda zuzuschreiben.²⁹⁵ Trotz der frühen Neugierde japanischer Künstler gegenüber amerikanischen Journalen dauerte es bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, bis amerikanische (und russische) Einflüsse die älteren englischen und französischen Vorbilder (*Japan Punch*, siehe Kapitel 3.1.1) ablösten. Mit Kitazawa Rakutens *Tōkyō pakku* (siehe Kapitel 4.3.5) wurde 1905 die Ablöse fast demonstrativ vollzogen. Zur Zeit des Russisch-Japanischen Krieges erreichte die Experimentierfreudigkeit der Karikaturisten eine Blütezeit. Neben der Einzelkarikatur erlangte der narrative Cartoon (irreführender Weise ebenfalls als „Manga“ bezeichnet) große Beliebtheit.

Neben – dem mehr oder weniger ausgeprägten – stilistischen und thematischen Einfluss westlicher Karikatur wurden früh auch Illustrationen aus ausländischen Medien in japanischen Zeitungen und Zeitschriften abgedruckt, wie z. B. die Karikatur „Vergangenheit und Zukunft des Boxens [Boxkampfes]. Die aktuelle Lage in Ostasien“ wurde am 8. Februar 1900 in der prominenten Zeitung *Jiji shinpō* veröffentlicht (Abbildung 17). Der englische Text, der fein schraffierte *Punch*-Stil sowie die Ikonografie der nationalen Tierallegorien legen nahe, dass es sich hier um eine europäische oder amerikanische Produktion handelt. Eine knappe japanische Beischrift links gibt Auskunft: Die Karikatur stammt aus einer tagesaktuellen Ausgabe des amerikanischen *Life Magazine*²⁹⁶. Gezeigt werden drei Tiere, jedes stellvertretend für eine Nation: Ein Bär, Symbol für Russland, in Majestätspurpur gekleidet und gekrönt steht ganz rechts, links von ihm ein Drache, das Wappentier Chinas, schwer auf Krücken gestützt und mit verbundenem Arm. Im linken Vordergrund kauert ein Stacheltier als Repräsentant Japans²⁹⁷, während hinter ihm die Silhouette des Fuji erkennbar ist. Der Text gibt einen Dialog zwischen dem Bär und dem Drachen wieder:

The Bear: Say. I'll handle that fellow without gloves.

The Dragon: Do! I tried it.

Die amerikanische Karikatur spielte auf die politische Lage in Ostasien an: 1900, dem Publikationsjahr der Ausgabe, bahnten sich hier machtpolitische Veränderungen an. China war nach dem verlorenen Krieg gegen Japan (1894–95) sowohl politisch als auch ökonomisch

²⁹⁵ Shimizu (2005): *Nihon kindai manga no tanjō*. S. 42; Shimizu (2009): *Manga no rekishi*. S. 110:

²⁹⁶ Das *Life Magazine* wurde 1883 gegründet und erschien wöchentlich in New York.

²⁹⁷ Das Stacheltier dient vor allem in amerikanischen Karikaturen als Symbol Japans. Für weitere Beispiele siehe etwa Karikaturen im *Minneapolis Journal*, Februar 1905.

geschwächt. Die hohen Entschädigungszahlungen und der Gesichtsverlust auf internationaler Ebene durch die Niederlage gegen den kleineren Nachbarn wogen schwer. Die interne Unruhe, die schließlich im Frühjahr und Sommer im sogenannten „Boxeraufstand“ (*giwadan no ran*, auch: *hokushin sensō*) eskalieren sollte, tat zudem ihr übriges, um das Land politisch weiter zu destabilisieren.



Abbildung 17: „Vergangenheit und Zukunft des Boxens. Die aktuelle Lage in Ostasien“ (*Bokushingu [kentō] no kako to mirai. Tōyō no kinjō*). *Jiji shinpō* (8. Februar 1900)

In der Karikatur des *Life Magazine* trägt der Drache China schwere Wunden vom Kampf gegen das Stacheltier Japan. Kopf, Arme sowie ein Bein sind immer noch verbunden. So lädiert scheut China davor zurück, Japan nochmals zu nahe zu kommen. Anders der Bär. Stolz steht er neben seinem Kollegen, dem Drachen und prahlt, dem stacheligen Getier zu seinen Füßen selbst ohne Handschuhe begegnen zu können. Der Interessenskonflikt in Ostasien und in weiterer Folge der Krieg zwischen Japan und Russland wird hier schon angekündigt. Japan wird dabei wenig schmeichelhaft als kleines, hämisch grinsendes Tier charakterisiert. Obwohl an Größe weder China noch Russland gewachsen, vermag es doch mit seinen Stacheln seinem Gegner schwere Verluste beizufügen. Interessant ist die Karikatur insbesondere in transkultureller Hinsicht. Um die Verständlichkeit der Satire zu gewährleisten, wurden die Tiere mit dem jeweiligen Landesnamen beschriftet. Die Feder auf der Kopfbedeckung des Drachen trägt den Schriftzug „China“ und die Fahne des Stacheltiers „Japan“. Neben dem japanischen Begleittext und Titel wurden die in Japan noch unbekannteren Tierallegorien für das hiesige Publikum bereits decodiert. 1880 veröffentlichte die bedeutendste japanische

Satirezeitung *Marumaru chinbun* (siehe Kapitel 3.2.3) eine Karikatur mit dem Titel „Die Wunschtraum-Schlange Parlament“ (*Kokkai ganmō ja*, Abbildung 18).²⁹⁸



Abbildung 18: „Die Wunschtraum-Schlange Parlament“ (*Kokkai ganmō ja*). Honda Kinkichirō, *Marumaru chinbun*, 1880



Abbildung 19: „The valley of the shadow of death“. James Gillray, Farblithografie, 1808

²⁹⁸ 国会願猛蛇, Der Titel ist ein Wortspiel. Das Wort „ganmō“ für Wunschtraum wurde verfremdet, durch den Austausch des Schriftzeichen „mō“ kommt so die Konnotation von „wild, wahnsinnig“ in die Beschriftung.

Die Karikatur stammt von Honda Kinkichirō, dem Chefcartoonisten der *Marumaru chinbun*. Er orientierte sich hierbei stark an einer farbigen Lithografie des britischen Satirikers und Künstlers James Gillray (Abbildung 19). Wie Shimizu ausführt, zeigt Hondas Abbildung große formale und thematische Ähnlichkeit mit dessen fast siebenzig Jahre zuvor herausgegebenen Karikatur „Das finstre Tal“²⁹⁹ (*The valley of the shadow of death*). Eine Verbindung lässt sich gut vertreten. Es ist bekannt, dass der Japaner bei seiner Arbeit in der Redaktion der *Marumaru chinbun* auf eine große Sammlung an europäischen Karikaturen und Zeitschriften zurückgreifen konnte. Trotzdem wäre eine Minderschätzung seiner Leistung ein Fehler: Honda eignet sich die Gillraysche Komposition zwar formal an, interpretiert sie jedoch für seine Zwecke um. Gillrays Darstellung zeigt den französischen Kaiser Napoleon I. (Napoleon Bonaparte, 1769–1821) in großen Nöten. Er befindet sich in einer infernalisch düsteren Situation, augenscheinlich der Unterwelt, und balanciert auf einem Grat zwischen den Flüssen Lethe und Styx. Damit nicht genug wird Bonaparte zudem von allen Seiten bedroht. Ein Löwe (Großbritannien), ein Terrier (Sizilien), ein Wolf (Portugal) und ein Skelett mit Sanduhr (Spanien), stellvertretend für den Tod, haben sich um ihn versammelt, kein Weg führt an ihnen vorbei. Im Rücken lauern ein Doppeladler (Deutschland) und Frankreichs Verbündeter Russland als Bär. Im Hintergrund schweben die gescheiterten Generäle Napoleons, Junot und Dupont.

Im Gegensatz dazu ist es in Hondas Darstellung nicht Napoleon, sondern die junge Meiji-Regierung, die sich peinlich bedrängt sieht von der immer stärker werdenden Bewegung für Freiheit und Volksrechte in Japan. Diese forderte immer selbstbewusster und nachdrücklicher Zugeständnisse, die die machthabenden Kräfte nur ungern abgaben. Dass die Karikatur der *Marumaru chinbun* an Brisanz ihrem englischen Vorbild kaum nachstand, zeigt die Tatsache, dass ihre Veröffentlichung umgehend von den Behörden verboten wurde.³⁰⁰ 1880 wurden die Richtlinien zur Veröffentlichung von Druckwerken mit einem Zusatzartikel nachjustiert. Am 12. Oktober verabschiedete man Artikel 98, einen Paragraphen, der sich dezidiert mit satirischen Periodika wie der *Marumaru chinbun* beschäftigte. Augenscheinlich war eine solche Maßnahme durch den zunehmenden Einfluss der Presse nötig geworden. Eine „Zeitungs-Verordnung“ (*Shinbunshi jōrei*) enthielt nun die gesetzliche Grundlage, satirische Zeitungen und Magazine zur „Erhaltung der öffentlichen Ruhe“ (*chian'iji* 治安維持) und

²⁹⁹ Der Titel bezieht sich auf Psalm 23 des Alten Testaments: „Und ob ich schon wanderte im finstren Tal, fürchte ich kein Unglück; denn du bist bei mir.“ (Übersetzung von Luther)

³⁰⁰ Ishiko, Jun (2004): *Karikachua no kindai. Hito no Yōroppa fūshi gaka* [Das Zeitalter der Karikatur. Die europäischen Personenkarikaturisten]. Tōkyō: Haku shobō, S. 23.

aufgrund von „Entsittlichung“ (*kairan* 壞乱) aus dem Umlauf zu ziehen.³⁰¹ Worin dieser Tatbestand genau bestand, blieb den zuständigen Behörden überlassen. Das Gesetz gab ab sofort freie Hand, die unbequeme *Marumaru chinbun* einzuziehen, sollte dies nötig sein.

Zurück zur Karikatur. Auf einem Baumstamm balancierend, überquert ein westlich gekleideter Mann einen Fluss. Auch er wird von zoomorphen Figuren bedroht: An beiden Uferseiten züngeln große Schlangen, zudem ein Nashorn (rechte untere Ecke) und ein menschenähnliches Wesen oben links. Alle vier Kreaturen sind beschriftet, um die Lesbarkeit der Satire zu erleichtern.³⁰² Das Nashorn trägt die Beschriftung „*nanjū*“ (難獸), „wildes Tier“ – ein Homonym mit dem japanischen Wort für „Not“ bzw. „Schwierigkeit“. Auf einem Felsen mitten im Fluss sitzt eine affenartige Gestalt. Honda bezeichnet sie als „*jinshin haikō*“ (人身背猴), als Affe in menschlicher Gestalt, und spielt wiederum mit einem Homonym – dem japanischen Begriff für persönliche Meinung, *jinshin kōhai* (人身向背). Ein Unterschied zwischen Gillrays und Hondas Karikaturen liegt im Ziel der satirischen Attacke: Während die *Marumaru chinbun* in ihren Bildern die eigene Regierung an den Pranger stellte, so war der *Punch* geprägt durch milde Gesellschaftskritik und internationale Themen. Wie Karcher bemerkt, war der britische *Punch* somit weniger ein Sprachrohr des Volkes, sondern vielmehr ein Blatt der liberalen bürgerlichen Mittelschicht Englands.³⁰³

Kawanabe Kyōsai³⁰⁴, bekannt durch seine bizarren Farbholzschnitte und Mitherausgeber der ersten japanischen Satirezeitschrift *E-shinbun nipponchi*, zeigte ebenfalls Interesse an westlicher Kunst. Eifrig suchte er Kontakt zu den wenigen westlichen Besuchern Japans und sammelte Werke europäischer Künstler. In der Liste seiner Bekanntschaften finden sich Namen wie Brinkley, Guimet oder Atkinson. Dass die Hochachtung auf Gegenseitigkeit beruhte, zeigt die Tatsache, dass Kyōsais Werk in Form von Ausstellungen zweimal seinen Weg nach Europa fand, 1873 nach Wien sowie 1883 nach Paris.³⁰⁵ Von 1873 bis 75 illustrierte er (zusammen mit den Künstlern Fujisawa Bainan und Sakaki Kōson) eine Ausgabe von Äsops Fabeln. Der antike Stoff war bereits seit Ende des 16. Jahrhunderts in Japan bekannt³⁰⁶. Kyōsai orientierte sich, wie Clark belegt, bei seinen grafischen Entwürfen am Stil englischer

³⁰¹ Yamaguchi, Junko (2005): „Meiji zenki ‚Kokkei fūshi shinbun zasshi‘ no epokku“. In: Yamamoto, Taketoshi (Hg.): *Shinbun. Zasshi. Shuppan* [Zeitungen. Magazine. Verlage]. Sōsho gendai no media to jōnarizumu 5. Kyōto: Mineruva shobō, S. 80–111.

³⁰² Auslegung nach Shimizu (2005): *Nihon kindai manga no tanjō*. S. 32.

³⁰³ Karcher, Anton (1955): *Studien zum Humor in Punch*. Diss. Freiburg/Br. Einger. 1955, S. 12.

³⁰⁴ Der Vorname Kyōsai wird im Rahmen vorliegender Arbeit als Künstlernamen verwendet.

³⁰⁵ Clark, John (2001): *Japanese exchanges in art, 1850–1930 with Britain, continental Europe, and the USA: papers and research materials*. Sydney: Power Publications.

³⁰⁶ Bereits 1593 hatten Jesuiten Äsops Fabeln in Japan übersetzt und in Nagasaki publiziert.

Vorbilder, insbesondere den Illustrationen John Tenniels.³⁰⁷ Nicht nur die frühen japanischen Karikaturisten wie Taguchi Beisaku oder Honda Kinkichirō orientierten sich an europäischen Vorbildern, auch folgende Künstler verwendeten gezielt westliche Formvorlagen. Shimizu macht auf japanische Beispiele der 1870er und 80er Jahre aufmerksam, deren formale Komposition zweifellos auf Karikaturen des originalen *Punch*-Magazins zurückgeht.³⁰⁸ Sie standen den Mitarbeitern der *Marumaru chinbun* nachweislich als Anschauungsmaterial zur Verfügung und wurden, wie der Augenschein bestätigt, auch gerne genutzt. Zudem sahen sich japanische Publikationen wie die *Marumaru chinbun* als Vermittler des europäischen und/oder amerikanischen Satireverständnisses. Beginnend mit dem 24. Juli 1887 veröffentlichte das Blatt etwa eine dreiteilige Serie mit dem Titel *Beigoku no seiji-teki ponchi-e* [Politischer Cartoon in Amerika], in der Kōtoku Shūsui, ein glühender Verfechter der westlichen Karikatur, amerikanische Illustrationen vorstellte.³⁰⁹

Auch in späterer Zeit griffen Künstler zur Inspiration und Hilfestellung zu westlichen Magazinen, wobei der *Punch* als Musterbuch gegen Ende des 19. Jahrhunderts durch das amerikanische Magazin *Puck* abgelöst wurde. Die Orientierung an Amerikas *Yellow press* zeigt sich am deutlichsten in der Arbeit Kitazawa Rakutens (siehe Kapitel 4.3.5). Er gestaltete sein Magazin *Tōkyō pakku* nicht nur dem Titel nach dem Namensvetter aus Übersee, sondern imitierte auch dessen großformatige Farb-Lithografien. Rakutens neuartige³¹⁰ Interpretation der Karikatur fand reißenden Absatz. Wie viel sie – ungeachtet Rakutens künstlerischer Begabung – den *Puck*-Illustrationen verdankte, zeigen die folgenden Beispiele³¹¹. Am 13. April 1905 veröffentlichte sein Magazin, der *Tōkyō pakku*, in Ausgabe 2/14 eine doppelseitige Lithografie zum Kriegsgeschehen (Abbildung 20). Wie alle Illustrationen des Journals stammte auch sie vom Gründer und Herausgeber Kitazawa Rakuten. Das kolorierte Doppelblatt zeigt eine detailreiche Unterwasseransicht, am oberen Rand der Darstellung sind ein schmaler Küstenabschnitt sowie eine kleine Insel erkennbar. Eine Vielzahl an Meeresgetier, darunter Kraken, Krebse, Haie und Rochen, tummelt sich im Wasser. Jedes von ihnen trägt die Gesichtszüge eines zeitgenössischen Politikers und werden damit zu einem satirischen Kommentar zur tagespolitischen Lage. Für seine versteckten Personenkarikaturen bedient sich Rakuten einer bereits in der Edo-Zeit vorweggenommenen Praxis. Bereits 1840

³⁰⁷ Clark (1993): *Demon of Painting*. S. 124.

³⁰⁸ Shimizu (2005): *Nihon kindai manga no tanjō*. S. 41 und 44 ff.

³⁰⁹ The Museum of Modern Art, Saitama (1993): *Nippon no fūshi. Subtle Criticism: Caricature and Satire in Japan*. The Museum of Modern Art, Saitama: Saitama; S. 10.

³¹⁰ Die Karikaturen des *Tōkyō pakku* zeichneten sich durch voluminöse, raumgreifende Figuren aus. Politische Karikaturen wechselten mit kleineren Slapstick-Cartoons ab, auf literarische Beiträge wie etwa in der *Marumaru chinbun* wurde verzichtet.

³¹¹ Ein Vergleich mit einem ähnlichen Bild findet sich bei Shimizu (2005): *Nihon kindai manga no tanjō*. S. 49.

hatte Utagawa Kuniyoshi Fische mit den physiognomischen Merkmalen populärer Schauspieler versehen, um die staatliche Zensur zu umgehen. Rakuten, der sich 1905 solchen direkten Restriktionen nicht mehr unterwerfen musste, greift die Bildidee auf und erweitert sie um eine narrative Komponente.



Abbildung 20: Doppelseitige Illustration, Kitazawa Rakuten, *Tōkyō pakku* 2/14 (13. April 1905)

Zurück zu der Darstellung von 1905. In unserem Zusammenhang interessant ist der gelbgrüne Fisch auf der linken Seite. Auf den ersten Blick gliedert er sich nahtlos in die Gesamtdarstellung Kitazawas ein – und doch ist sein Motiv bereits über 20 Jahre alt. Es ist kaum ein Zufall, dass fast derselbe dicklippige Fisch sowie die (reduzierte) Unterwasserwelt bereits 1880 auf einem Titelblatt des amerikanischen *Puck* erschienen (Abbildung 21; Abbildung 22: Detail aus *Puck* und *Tōkyō pakku*). Rakuten machte kein Hehl aus seiner Hochachtung gegenüber dem kreativen Potential des *Puck*, im Gegenteil: Der Titel seiner eigenen Publikation, des *Tōkyō pakku*, ist eine klare Hommage.

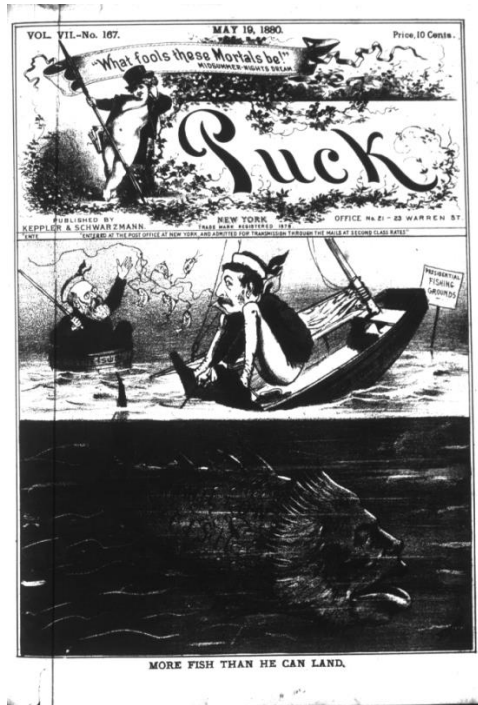


Abbildung 21: Titelseite des amerikanischen *Puck*-Magazins (19. Mai 1880)



Abbildung 22: Links: Detail aus *Puck*; rechts: 1880 Detail aus *Tōkyō paku*, 1905

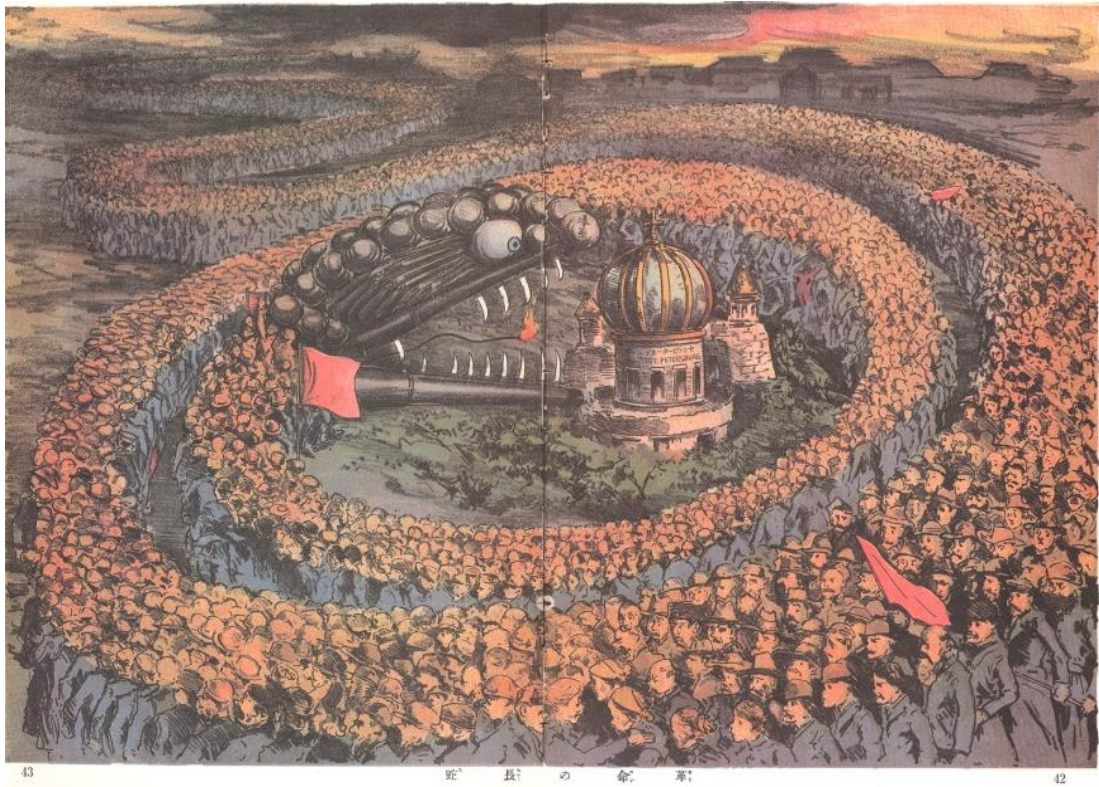


Abbildung 23: „Die Riesenschlange Revolution“ (*Kakumei no chōda*). *Tōkyō pakku* 1/4 (15. Juli 1905)

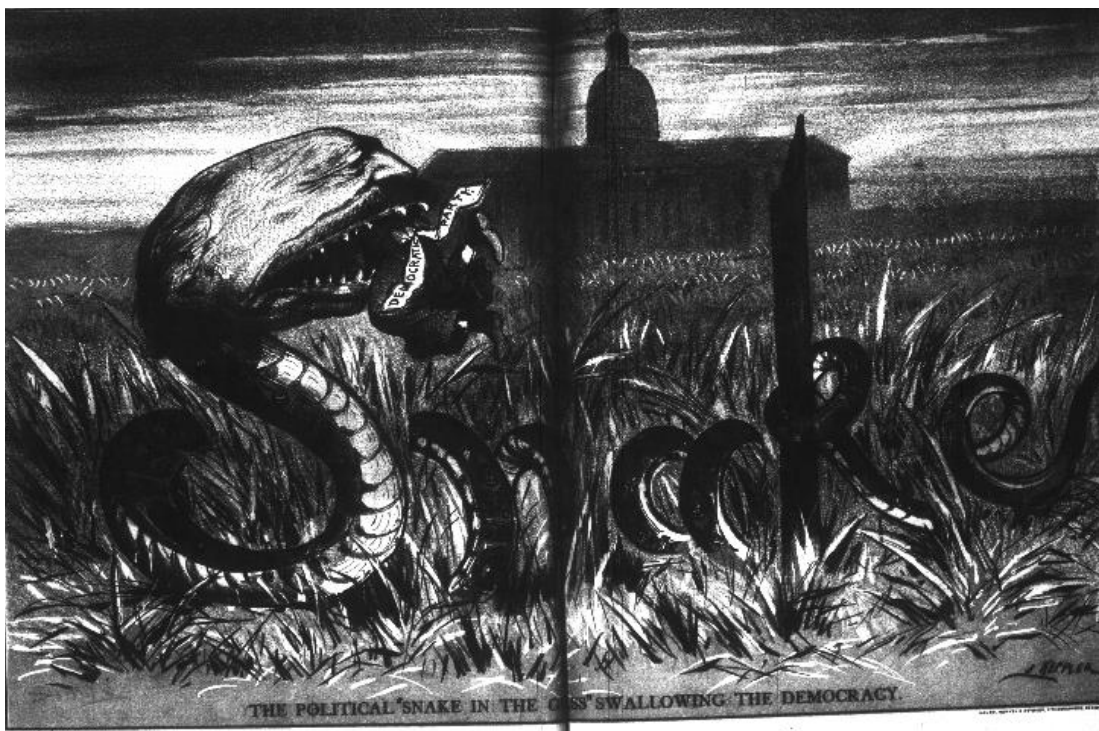


Abbildung 24: „The political snake in the grass swallowing the democracy“. *Puck* (15. September 1878)

3.2.2 *Marumaru chinbun* und Kobayashi Kiyochika

Das Magazin *Marumaru chinbun* war dreißig Jahre lang die führende Satirepublikation der Meiji-Zeit. Von 1877 bis 1907 fungierte sie als humoristischer Kommentator der politischen Lage Japans und leitete nach westlichen Vorbildern die japanische Politikarikatur zur ersten Blüte. Kobayashi Kiyochika, künstlerischer Leiter der *Marumaru chinbun* und Farbholzschnittkünstler mit satirischem Schwerpunkt, gibt den innovativen Karikaturisten der ersten Generation im Bereich des „modernen“ politischen Journalismus ein Gesicht.

Kobayashi Kiyochika (1847–1915)

Kobayashi Kiyochika³¹² wurde am 1. August 1847 in Edo geboren.³¹³ Von den ursprünglich acht Geschwistern waren zur Zeit seiner Geburt nur noch drei Brüder und zwei Schwestern am Leben, Kiyochika sollte das letzte und damit jüngste Kind bleiben.³¹⁴ Sein Vater war vor der Meiji-Restauration 1868 Beamter im Dienste der Tokugawa-Regierung und zuständig für den Bezirk Honjo am südöstlichen Ufer des Flusses Sumida. Die Familie war nicht reich, der Lohn aus der Regierungskasse war gerade genug, um acht Personen zu ernähren. Im Alter von acht Jahren überlebte Kiyochika wie durch ein Wunder das große Ansei-Erdbeben, welches Teile der Stadt Edo am 11. November 1855 vollkommen zerstörte.³¹⁵ Im Alter von 15 Jahren verlor der junge Mann seinen Vater und musste 1862 (in demselben Jahr, in dem auch Charles Wirgman seinen *Japan Punch* gründete) Verantwortung für die Familie übernehmen. Er legte seinen Kindernamen Katsunosuke ab und nannte sich fortan Kiyochika.³¹⁶ In einem im hohen Alter verfassten Skizzenbuch schildert Kiyochika in leichtfüßiger Weise Szenen aus seiner Jugend, den Tod seines Vaters sowie eine Reise in der Gefolgschaft des Shōguns nach Kyōto 1865. Begleitet von kurzen Textpassagen bilden die Bilder darin eine der wichtigsten Quellen zu Kiyochikas Kindheit und Jugend, über die sonst wenig bekannt ist. Smith nennt die Jahre eine „Zeit des Wanderns“, wobei er gleichzeitig anmerkt, dass dieses wohl nicht weit gewesen sei.³¹⁷ Yamanashi zufolge zog es den jungen Mann im Tross des Shōguns 1865 nach Ōsaka,

³¹² 小林清親, auch Hōen-sha 方円舎 und Shinseirō 真性楼

³¹³ Die Hauptquelle der folgenden Biografie ist Smith, Henry (1988): *Kiyochika. Artist of Meiji Japan*. Santa Barbara: Santa Barbara Museum of Art. S. 6–17.

³¹⁴ Yamanashi, Emiko (1997): *Kiyochika to Meiji no Ukiyo-e* [Kiyochika und der Farbholzschnitt der Meiji-Zeit]. In: *Nihon no bijutsu* [Japanische Kunst] 368, S. 94.

³¹⁵ Ibid.

³¹⁶ Ibid.

³¹⁷ Smith (1988): *Kiyochika*. S. 7.

wo er die nächsten drei Jahre verbrachte.³¹⁸ Mit 21 Jahren nahm er 1868 auf Seiten des Bakufu am Boshin-Krieg gegen die kaiserlichen Truppen bei Fushimi teil. Die Niederlage der Tokugawa führte ihn zunächst nach Ōsaka³¹⁹, dann folgte er dem letzten Shōgun Tokugawa Yoshinobu (auch Tokugawa Keiki, 1837–1913) zu dessen neuen Residenz in Shizuoka.³²⁰ Im Ort Washizu, wo Kiyochika von 1869 bis 1874 wohnte, heiratete er 1870 die Bauerntochter Fujita Kino.³²¹ Wiederum verschwand Kiyochika von der Bildfläche, es wird vermutet, er habe sich einer fahrenden Truppe unter Sakakibara Kenkichi, einem berühmten Schwertkämpfer, angeschlossen. Schon 1872 lebte Sakakibara jedoch wieder in Tōkyō, um hier eine Schule zu gründen, sodass die gemeinsame Zeit eine kurze gewesen sein mag.³²² Sicher ist jedoch, dass sich der 26-jährige Kiyochika 1874 entschloss, nach Tōkyō zurückzukehren, um hier zwei Jahre später mit dem Entwurf von Farbholzschnitten die Profession des Künstlers auszuüben. Über Kiyochikas Ausbildung wird bis dato spekuliert; die Annahme, der junge Mann sei von 1873–74 bei Charles Wirgman in Yokohama in die Lehre gegangen, scheint jedoch angesichts der westlich orientierten, stilistischen Merkmale Kiyochikas Arbeiten plausibel. Doch nicht Wirgmans satirisches Schaffen (siehe *Japan Punch*, Kapitel 3.1.1) zeigte sich zu Beginn in den Drucken des Schülers, sondern die – zurzeit sehr gefragten – Charakteristika westlicher Kunst: Perspektivische Verkürzungen, Licht- und Schattenspiele sowie neuen Maltechniken. Mit den „Licht-Bildern“ (*kōsenga*), einer zwischen 1876 und 1881 veröffentlichten Farbholzschnittserie Tōkyōer Landschaftsansichten bei Nacht, erlangte Kiyochika große Beliebtheit.

1881 erfolgte aus bislang ungeklärtem Grund eine Zäsur in Kiyochikas Werk – er wendet sich von den künstlerisch hochgeschätzten Bildmotiven ab und dem niederen Genre der Bildsatire zu. Im März entwarf Kiyochika seine erste politische Karikatur für das kurzlebige Magazin *Ominanshi*³²³ [Guck mal rein]. Mitte des Jahres folgten unter dem Titel *Kiyochika ponchi* [Kiyochika's *Punch*] satirische Einzelblattdrucke mit ebenfalls dezidiert politischem Inhalt. Smith begründet Kiyochikas Zuwendung zur Polit-Karikatur mit den Entwicklungen des Jahres 1881.³²⁴ Die sogenannte „Krise des Jahres Meiji 14“ (*Meiji jūyōnen no seihen*), in der sich die Regierung aufgrund politischer Finanzskandale und den immer lauter werdenden Forderungen nach Einführung eines Parlaments zunehmend in die Ecke getrieben sah, bot für politische Karikaturen beste Voraussetzungen. Zudem stand Kiyochika der Meiji-Regierung

³¹⁸ Yamanashi (1997): *Kiyochika to Meiji no Ukiyo-e*. S. 92.

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ Ibid.

³²¹ Urushibata (1977), S. 31 und Yamanashi (1977), S. 92.

³²² Smith (1988): S. 7. Bei Yamanashi fehlt diese Episode.

³²³ Ausdruck im Slang des Yoshiwara genannten Freudenviertels Tōkyōs.

³²⁴ Smith (1988): *Kiyochika*. S. 8–9.

als ehemaliger Anhänger des Bakufu oppositionell gegenüber und zeigte ihre Schwächen gerne auf. Über Gleichgesinnte machte Kiyochika Bekanntschaft mit Nomura Fumio, dem Gründer und Verleger der *Marumaru chinbun*. Dieser erkannte Kiyochikas Potential und verpflichtete den mittlerweile 35-Jährigen hauptberuflich als Chefkarikaturisten seines Magazins – eine Position, die Kiyochika über ein Jahrzehnt bekleiden sollte. Erst im Juni 1893 zwangen Kiyochika interne Streitigkeiten der Redaktion dazu, seine langjährige Tätigkeit bei *Marumaru chinbun* zu kündigen. Der Ausbruch des Sino-Japanischen Kriegs (1. August 1894) brachte vermehrte Nachfrage nach Schlachtendarstellungen und satirischen Drucken, woraus der nunmehr beschäftigungslose Kiyochika Nutzen zog. In den Kriegsmonaten von 1894/95 wurde er durch immense Schaffenskraft und neue Bildfindungen zu einem der bekanntesten Künstler auf dem Gebiet des Farbholzschnittes. Aus derselben Zeit stammte der erste Teil der Serie *Nippon banzai. Hyakusen hyakushō* [Lang lebe Japan! Hundertmal ausgewählt, hundertmal gelacht]. Die Serie war eine Zusammenarbeit Kiyochikas mit dem Schriftsteller Koppi Dōjin, deren Erfolg sich in der pejorativ-satirischen Darstellung des Kriegsgegners China begründete.

1900 bot die Zeitung *Niroku shinpō* Kiyochika eine Stelle als Illustrator, die er jedoch schon drei Jahre später aufgrund eines Vorfalls³²⁵ wieder abgeben musste. Der Einbruch der Auflagezahlen im Bereich des Farbholzschnittes sowie seine physische und psychische Verfassung machten es dem Künstler fortan schwer, seine Familie und sich selbst über Wasser zu halten. Erst der Russisch-Japanische Krieg 1904–05 brachte eine finanzielle Verbesserung. Mit der Wiederaufnahme der *Nippon banzai. Hyakusen hyakushō*-Serie³²⁶ sowie der (bereits zehn Jahre zuvor erfolgreichen) opulenten Schlachtendarstellungen eröffnete er Kiyochika abermals eine Einnahmequelle. Nichtsdestotrotz: ein Anknüpfen an seine ehemaligen Erfolge blieb ihm verwehrt. Seine letzten Jahre verbrachte Kiyochika als geschätzter Maler, der auf die Unterstützung treuer Mäzene zählen durfte. Er starb am 28. November 1915 in Takinogawa (Tōkyō) im Alter von 68 Jahren. Kiyochikas Name wird bis heute vor allem mit

³²⁵ Laut Smith hatte Kiyochika 1903 für die geheime Zusage, eine unvoreilhaftige Reportage in *Niroku shinpō* vorzeitig zu beenden, Bestechungsgelder angenommen, sein Versprechen allerdings nicht eingehalten. Nach dem Gang vor Gericht war er gezwungen, seine Position niederzulegen. Smith (1988): *Kiyochika*. S. 10.

³²⁶ Kiyochika übernahm den Titel der ersten Serie von 1894–95 unverändert. Einige Bildmotive von 1904/05 – wie das des paranoiden, ängstlichen Gegners (siehe Kapitel 5.2.6. „Ein Heer von Dummköpfen“) – sind die modifizierte Neuauflage eines zehn Jahre älteren Blattes. Nach dem Ende des Sino-Japanischen Kriegs mit dem Vertrag von Shimonoseki hatte Kiyochika wenig erfolgreich versucht, seinen bisherigen Erfolg mit satirischen Drucken zu gesellschaftspolitischen Themen fortzusetzen und den Titel seines Bestsellers *Nippon banzai. Hyakusen hyakushō* auf *Shakai gentō hakusen hyakushō* [Magische Laterne der Gesellschaft – Hundertmal gewählt, hundertmal gelacht] umgeändert. Siehe: Rotermund (2011): „Japanese and Westerners in Naichi Zakkyo-Related Caricatures“; S. 223 und Hotwagner, Sonja (2008): *Wir zieh'n den Chanchan die Hälse lang! Kobayashi Kiyochikas Karikaturenserie Hyakusen hyakushō exemplarisch beleuchtet*. Magisterarbeit vorgelegt an der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien.

den Nachtansichten Tōkyōs (*kōsenga*) und den innovativen Schlachtendarstellungen aus der Zeit des Sino-Japanischen und Russisch-Japanischen Krieges in Verbindung gebracht. Seine Tätigkeit als Karikaturist findet bislang nur wenig Beachtung. Kiyochikas satirisches Schaffen soll im Rahmen vorliegender Arbeit als wichtiger Baustein in der Entwicklung der journalistischen Bildsatire Japans Beachtung finden und anhand der Darstellungen für *Marumaru chinbun* und der Farbholzschnittserie *Nippon banzai. Hyakusen hyakushō* näher beleuchtet werden.

Der Aufstieg des satirischen Magazins in Japan – Die *Marumaru chinbun*

Der moderne Journalismus entwickelte sich in Japan ab der Meiji-Restauration 1868. Das erste japanische Magazin, *Seiyō zasshi* [Magazin des Westens], erschien 1867 noch zu Zeiten der Tokugawa-Regierung und fand noch im selben Jahr mit der *Mankoku shinbunshi* [Internationale Zeitung] einen Nachahmer. Mit dem zunehmend breiteren Spektrum an Printmedien erfolgten bereits um 1870 erste zielgruppenorientierte Spezialisierungen wie Frauen- oder Kindermagazine. Aufgrund der Ähnlichkeit von Inhalt, Struktur und Publikationsweise fällt eine Trennung von Zeitung und Journal jedoch bis in die späten 70er Jahre schwer. Es war eine Besonderheit der *Marumaru chinbun*, sich bei ihrer Gründung 1877 als reines Magazin zu deklarieren und sich damit als eine der ersten Publikationen seiner Zeit von der Zeitung abzugrenzen.³²⁷

Marumaru chinbun war zwar nicht das erste Satire-Magazin Japans (bereits 1874 hatten Kanagaki Robun und Kawanabe Kyōsai *E-shinbun nipponchi* veröffentlicht), bestimmt jedoch das erfolgreichste der frühen Meiji-Zeit. In formaler Hinsicht unterschied sich das satirische Magazin kaum von anderen Publikationen seiner Zeit. Sein Format, 18 x 12 cm, war eine geläufige Größe und bezüglich der Bindung waren sowohl die traditionell japanische als auch die westliche Bindung in gleichen Anteilen auf dem Markt erhältlich. Allerdings bediente sich die *Marumaru chinbun* mit der Zinkografie (siehe Kapitel 2.4), einer bislang in Japan unüblichen Drucktechnik. Es kann angenommen werden, dass dies in Anlehnung an das ebenfalls in Zinkografie gedruckte *Punch*-Magazin geschah, das *Marumaru chinbun*s Verleger Nomura Fumio auf seiner Studienreise kennen- und schätzengelern hatte.³²⁸ Fünf Jahre darauf, im Jahre 1882, erweiterte Kiyochika als neuer künstlerischer Leiter mit der

³²⁷ Urawa Bijutsukan ed.(2004): *Sōkango no panorama* [Publikations-Panorama]. Honshu: Iwanami shoten, S. 6.

³²⁸ Shimizu (2005): *Nihon kindai manga no tanjō*. S. 2.

Aufnahme der Lithografie das Bild der Zeitschrift um eine neue Facette.³²⁹ Die anfangs nur 14-seitige Zeitschrift wurde bereits zwei Jahre später auf 30 Seiten pro Ausgabe erweitert. Einen Höhepunkt erreichte *Marumaru chinbun* mit einer Auflage von 15.000 Stück³³⁰ – der bislang höchsten Auflagezahl eines satirischen Magazins in Japan. Ein Grund hierfür war die enge Beziehung der *Marumaru chinbun* zu der Bewegung für Freiheit und Volksrechte, einer politisch motivierten Gruppierung der 1880er Jahre, deren Blütezeit auch mit der der *Marumaru chinbun* zusammenfällt. Nomura Fumio (1836–1891), der Verleger und Gründer, sah sein Magazin als publizistische Stimme, die nötig war, um die herrschenden Missstände (sprich: mangelnde Bürgerrechte unter der Herrschaft einiger weniger Oligarchen) der frühen Meiji-Zeit aufzudecken und zu kritisieren. Dies ist insofern bemerkenswert, als Nomura selbst vor seiner Tätigkeit als Journalist im Staatsdienst beschäftigt gewesen war und seinen Posten im damaligen Innenministerium (Naimushō) erst kurz zuvor auf eigene Veranlassung aufgegeben hatte. Bei seinen Lesern versuchte die *Marumaru chinbun* jedoch nicht, mit Politik zu punkten, sondern setzte – sicherlich auch in Hinblick auf die aufmerksame Zensur – vorerst auf ihren Unterhaltungswert. In der ersten Ausgabe wird 1877 bilingual das Profil des Magazins wie folgt umrissen:

A: Have you not heard that the Dandansha [sic, korr. Marumarusha] is on the point of publishing a newspaper?

君 団団社ガ新聞ラ出版スルト云フコトダガ聞タカへ (*Kimi Marumarusha ga shinbunra shuppan suru to iu koto da ga kiita ka e?*)

B: No! I hear about it now for the first time. Is the subject matter going to be the same as the others?

否 (イイエ) ソリヤ今ガ開始メダガ 趣向ハ外ノ新聞ト同ジコトカへ (*Iie. Soriya ima ga kihajime da ga. Shukō wa hoka no shinbun to onaji koto ka e?*)

A: On the contrary it will chiefly contain comic news, and laughable [sic!] sketches of passing events in Japan and other countries.

全 (まる) デ反対ダ新聞デ 重二珍談ヤ又内国ニアッタ事蹟 (こと) ノ狂画ラ載 (のせ) ル 積リダ (*Maru de hantai da. Shinbun de omo ni chindan ya mata naikoku ni atta koto no gyōgara noseru tsumori da.*)³³¹

„Lustige Zeichnungen aktueller Ereignisse in Japan und anderen Ländern“, nicht mehr verhieß man zu seiner Gründung unschuldig in Japanisch und ruppigem Englisch. Wie stark die politische Färbung des Magazins insgeheim jedoch war, zeigt die Tatsache, dass neben Regierungskritikern – wie dem früheren Gefolgsmann des Bakufu, Kiyochika – auch der

³²⁹ Ibid., S. 33.

³³⁰ Ishiko (1979): *Nihon mangashi*. S. 59.

³³¹ Siehe hierzu auch Kimoto, Itaru (1989): ‚*Marumaru chinbun*‘ ‚*Kibi dango*‘ *ga yuku* [*Marumaru chinbun* und *Kibi dango*]. Tōkyō: Hakusuisha, S. 54.

überzeugte Sozialist und spätere Herausgeber der Zeitung *Heimin shinbun* (vgl. Kapitel 7.1.1) Kōtoku Shūsui literarische Beiträge zur *Marumaru chinbun* beisteuerte.³³²

Mit der Öffnung des Landes fand nicht nur das Konzept der politisch potenten Karikatur moderner Printmedien³³³ Eingang in Japan, sondern auch formale Bildvorlagen aus Europa und Amerika. Kobayashi Kiyochika, der lange Zeit als verantwortlicher Künstler in der Redaktion arbeitete, hatte Magazine wie den britischen *Punch* oder den amerikanischen *Puck* (vgl. Seite 115) studiert und war zudem mit Charles Wirgmans satirischem Blatt *Japan Punch* vertraut. Die Annahme wird durch die Betrachtung von Kiyochikas Karikaturen noch weiter unterstützt: Sie orientieren sich in Stil und Motiv des Öfteren an den europäischen Vorbildern. Entsprechend seiner Aufgeschlossenheit sind Kiyochikas satirische Bezugssysteme bei *Marumaru chinbun* vielfältig, je nach Anlass wandelte er europäische wie auch japanische Motive und Zitate ab. Kiyochika stand (wie schon sein Vorgänger Taguchi Beisaku) in direktem Kontakt mit dem französischen Karikaturisten Bigot.³³⁴ Zwischen Februar und März 1885 veröffentlichte Bigot auf Betreiben des künstlerischen Chefredakteurs Kiyochikas hin drei Karikaturen in der *Marumaru chinbun*.³³⁵ Das Magazin beging damit neue Wege und Bigot wurde zum ersten nicht-japanischen Künstler einer japanischen Satireredaktion.³³⁶ Die Kooperation war für beide Seiten vorteilhaft. Der wissbegierige Franzose wurde in den Kreis der lokalen Medienproduktion eingeführt, wo er aufgrund seiner Japanischkenntnisse rasch Anschluss fand. Im Gegenzug unterrichtete Bigot den älteren Kiyochika in neuen Drucktechniken wie der Kreide-Lithografie³³⁷ und führte ihn an das Konzept der politischen Bildsatire heran. Die durch das Studium westlicher Medien und Techniken erworbenen Fähigkeiten verwendete Kiyochika sofort in eigenen Arbeiten. Die virtuos, oft

³³² Kōtoku schrieb von April 1897 bis April 1901 Beiträge für *Marumaru chinbun*, bevor er seine eigene, politisch radikalere Zeitschrift, die *Heimin shinbun*, gründete. Shimizu, Isao (1985): ‚*Nihon*‘ *Manga no jiten. Zenkoku no manga fan ni okuru*. Tōkyō: Sanseidō, S. 79.

³³³ Wie in Kapitel 2.3 behandelt, blickte die politische Karikatur im Bereich des traditionellen Holzschnittes bereits auf eine lange Tradition zurück.

³³⁴ Der Anlass der französisch-japanischen Begegnung könnte Bigots Porträt eines französischen Militärs gewesen sein. Dieses war zu Werbezwecken im August desselben Jahres (1885) in populären japanischen Zeitungen wie der *Kaishin shinbun* [Fortschritts-Zeitung] oder *Yūbin hōchi shinbun* [Der Postreport] erschienen und könnte Kiyochikas Aufmerksamkeit erregt haben. Siehe Shimizu (2005): *Nihon kindai manga no tanjō*. S. 35. Eine andere Möglichkeit könnte der Kontakt mit Taguchi Beisaku im Rahmen von Bigots Lehrtätigkeit an der Militärakademie geboten haben.

³³⁵ Da mindestens zwei der drei Karikaturen ein fortgeschrittenes Sprachniveau aufweisen, vermutet Shimizu eine gemeinschaftliche Arbeit mit japanischen Kollegen. Shimizu (2005): *Nihon kindai manga no tanjō*. S. 46.

³³⁶ Obwohl westliche Karikaturen bereits zuvor von japanischen Magazinen abgedruckt und verbreitet worden waren (siehe das Beispiel von 1868 in *Kōko shinbun*), wurde erstmalig ein europäischer Künstler für ein Magazin verpflichtet. *De facto* waren bereits zuvor Karikaturen Charles Wirgmans in japanischen Magazinen publiziert worden, es hatte sich jedoch nicht um ein Auftragsverhältnis gehandelt.

³³⁷ Bigot selbst beherrschte den Umgang mit der Kreide-Lithografie perfekt. Kurz vor seiner Reise nach Japan hatte er in Paris eine Ausgabe der populären Novelle *Nana* von Émile Zola mit Illustrationen in dieser Technik ausgestattet und großen Beifall geerntet.

doppelseitigen Lithografien wurden zu seinem Markenzeichen und erhöhten die Attraktivität der *Marumaru chinbun* noch zusätzlich.³³⁸

Ungeachtet seiner Früchte in Japan (und anderen asiatischen Ländern) blieb der transkultureller Austausch zwischen Europa und Japan ohne Reziprozität im europäischen Satiremagazin. Weder frühe Magazine wie die *Marumaru chinbun*³³⁹ noch die später besprochenen Magazine des Russisch-Japanischen Krieges oder die leichtfüßigen Journale der späteren Taishō-Zeit fanden Beachtung in Europa – der Einfluss blieb einseitig. Erst mit Kitazawa Rakutens *Tōkyō pakku* setzte sich der *cultural flow* an Motiven und Formaten von Japan in benachbarte asiatische Länder fort. Ähnlich dem *Punch*-Magazin im viktorianischen Großbritannien entwickelte sich die *Marumaru chinbun* ihrerseits zu einer Trademark des satirischen Journalismus in Japan. Shimizu geht so weit, das japanische Magazin einen frühen *opinion leader* zu nennen.³⁴⁰ Doch nicht nur in politischer Sicht zeigte sich die *Marumaru chinbun* einflussreich, auch ihr reiner Unterhaltungswert wurde geschätzt. Die qualitativ hochwertigen Karikaturen des Magazins erreichten bereits ein Jahr nach der Gründung der Redaktion derartige Beliebtheit, dass Sammeleditionen³⁴¹ der Ausgaben angeboten wurden – ungeachtet des tagespolitischen Bezuges der Bildsatiren.³⁴² Mit einer breiten Stammleserschaft im Rücken wagte das japanische Blatt kaum verschleierte Kritik an Politik und Machthabern der Meiji-Regierung. Die frühe Magazinkarikatur der Meiji-Zeit zeichnete sich durch eine große Experimentierfreudigkeit aus. Ein wichtiges neues Stilmittel wurde vermutlich durch Honda Kinkichirō in den japanischen Journalismus eingeführt: Die Fortsetzungsgeschichte in mehreren Rahmen. Das früheste bekannte Beispiel ist ein Beispiel aus der Wochenzeitschrift *Kibi dango* [[Kleiner] Hirsekloß]. Wiederholte Konflikte mit der staatlichen Zensur hatte die Redaktion der *Marumaru chinbun* veranlasst, *Kibi dango* als „Schwestermagazin“ zu gründen. Auf diese Weise konnte man bei einem temporären Publikationsverbot für *Marumaru chinbun* auf ein anderes Medium ausweichen. Am 27. Juli 1877 veröffentlichte Honda in *Kibi dango* eine Illustration, deren Geschichte sich in sechs verschiedene, zeitlich aufeinander folgende Panels aufteilte. Der erste bekannte Seriencomic oder Fortsetzungs-Comicstrip lässt sich in *Marumaru chinbun* am 21. März 1896 finden. Die

³³⁸ Shimizu (2005): *Nihon kindai manga no tanjō*. S. 46.

³³⁹ Offizielle Dokumente der japanischen Polizeibehörde geben an, dass von 210.230 verkauften Ausgaben der *Marumaru chinbun* 1902 keine einzige an in Japan lebende Ausländer verkauft wurde. 562 Exemplare gingen an im Ausland lebende Japaner. In: Keishichō (Hg.) (1997): *Keishichō tōkeisho* [Statistiken des Polizeipräsidiums]. Tōkyō: Kuresu shuppan.

³⁴⁰ Shimizu (2005): *Nihon kindai manga no tanjō*. S. 31.

³⁴¹ Ein Vermerk in Ausgabe 54 der *Marumaru chinbun* (30. März 1878) etwa bewirbt die Sammelausgabe der Magazine 1–25 („bound beautifully in one volume“) zum Kostenpunkt von 86 *sen*.

³⁴² Eine vergleichbare Entwicklung zeigte sich auch beim britischen *Punch*: Seine Karikaturen erreichten einen derartigen Eigenwert, dass Liebhaber sie in Sammelbänden in heimischen Bücherschränke holten.

aus der Feder des populären Künstlers Taguchi Beisaku stammende, eher seichte Geschichte erzählt die Abenteuer zweier Männer namens „Lang“ und „Kurz“ (ein Äquivalent zu dem westlichen Paar „Dick und Doof“) auf ihrer Reise um die Welt.³⁴³ Das Konzept der beiden komischen Figuren lässt sich in die Edo-Zeit zurückverfolgen, als Jippensha Ikku mit seiner Reiseerzählung *Tōkaidōchū hizakurige* [frei: „Auf Schusters Rappen entlang der Ostmeerstraße“] und deren unfreiwillig komischen Hauptprotagonisten Yaji und Kita die Vorlage für zahlreiche humoristische Adaptionen lieferte.³⁴⁴

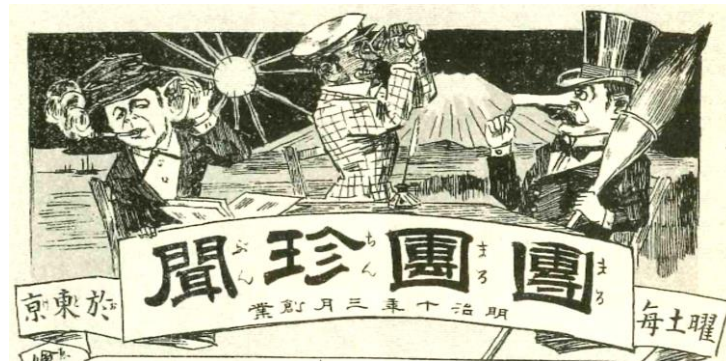


Abbildung 25: Titelkopf der *Marumaru chinbun* 1040 (28. Dezember 1895) von Taguchi Beisaku

Der Titelkopf am Cover der frühen *Marumaru chinbun* verdient nähere Betrachtung (Abbildung 25). Über einem Banner mit dem Titel des Magazins sowie einigen weiteren Informationen erscheinen drei Gentleman (*hai kara*, „High collar“) ³⁴⁵, elegant nach westlicher Mode gekleidet, an einem Tisch sitzend. Den Hintergrund der Tafelgesellschaft bildet ein Idyll *en japonaise*³⁴⁶: Vor der Bergsilhouette des Fuji befindet sich ein See, auf dem Schiffe treiben. Der Berg Fuji ist, neben dem Fächer und dem Sumoringer, das beliebteste Symbol Japans in Europa des 19. Jahrhunderts. In ihrer Arbeit über die Verbindung des Nationalismus mit dem Symbol der japanischen Kirschblüte bemerkt Ohnuki-Tierney³⁴⁷, dass Bilderkürzel wie diese von Japan selbst gepflegt und den westlichen Neuankömmlingen ans Herz gelegt wurden. Durch seine in Europa hochgeschätzte Kunst verstand man es zudem,

³⁴³ Shimizu (2002), S. 138. Für eine Abbildung siehe Shimizu (1999): *Zusetsu. Manga no rekishi*. S. 28.

³⁴⁴ Für eine genauere Besprechung des *Hizakurige* siehe: Hibbet, Howard (2002): *The Chrysanthemum and the Fish. Japanese Humor since the Age of the Shoguns*. Tōkyō, London und New York: Kodansha International, S. 142 ff.

³⁴⁵ Der Begriff „High collar“ stammt von einem Artikel des Journalisten Ishikawa Yasujirō, erschienen 1898 in der Zeitung *Mainichi shinbun*. Ishikawa verwendet den Begriff abschätzig für die geistige Elite Japans („High collar“ spielte auf die hohen Krägen der westlichen Herrenmode an). Ishikawa kritisiert, dass diese die angebliche Modernisierung des Landes lediglich zum Schein durch Kleidung und Benehmen betreiben würden. In: Karlin, Jason G. (2002): „The Gender of Nationalism“. In: *Journal of Japanese Studies* 28, 1 (Winter). S. 44–77, 61f.

³⁴⁶ Die idealisierte Landschaft erinnert in der Tat an das Konzept der „Weltenlandschaft“ in der europäischen Malerei – ein Genre, das alle Formen landschaftlicher Schönheit wie Berge und Meere zu einer Einheit kombiniert, um durch die Hand des Künstlers die Natur selbst zu optimieren.

³⁴⁷ Ohnuki-Thierney (2002): *Kamikaze, Cherry Blossoms and Nationalism. The Militarization of Aesthetics in Japanese History*. Chicago und London: The University of Chicago Press.

bestimmte Ansichten und Objekte als landestypische Kürzel gezielt zu fördern.³⁴⁸ Der mittlere der Männer weist eine Besonderheit auf. Er ist hier in der, von *Marumaru chinbun* Mastermind Taguchi Beisaku entworfenen, sehr frühen Version nach neuester Mode im Dandy-Stil gekleidet und dunkelhäutig. Letzteres wird zwar in den folgenden Jahren wieder zurückgenommen, der Header ist jedoch ein Beweis für Offenheit und internationales Interesse, welche die frühen satirischen Journale Japans insbesondere auszeichneten.

Auf der anderen Seite fußte das Thema des Headers in der südostasiatischen bzw. japanischen Tradition. Das Motiv des Hörens, Sehens und Riechens des Bösen war hier – wie auch in Europa – ein geläufiger Bildtypus. Das wohl berühmteste Beispiel geht zurück ins 17. Jahrhundert und zeigt das gegenteilige Motiv. Eine Holzschnitzerei über einem Türrahmen des *Tōshō-gū*-Schreins in Nikkō zeigt drei Affen sich jeweils entweder die Ohren, Augen oder den Mund zuhaltend, um sich den Übeln der Welt vorzuenthalten (*sanzaru*). Das Motiv leitet sich auf einen Spruch zurück, der mit dem Tendai-Buddhismus der Heian-Zeit (794–1185) in Verbindung gebracht werden kann. Auch dreißig Jahre später, zur Zeit des Russisch-Japanischen Krieges, begegnet uns das Thema der drei – je nach Auffassung töricht oder weisen – Affen in der japanischen Bildsatire (siehe Abbildung 53). Die Bildsatire der *Marumaru chinbun* ersetzt das Motiv des Redens mit dem des Riechens – ein Hinweis, der (mit Vorbehalt) in Verbindung mit dem japanischen Unterweltsglauben gesehen werden kann. Dem Volksglauben nach ist der König der Toten und der Unterwelt, *Enma*, im Besitz zweier Köpfe: eines weiblichen Kopfes, genannt „Sehendes Auge“ (*Mirume*) und eines männlichen Kopfes, genannt „Riechende Nase“ (*Kaguhana*). Die Namen verweisen auf die besonderen Fähigkeiten der Köpfe. Diese sind in der Lage, die Sünden eines Verstorbenen zu sehen beziehungsweise zu riechen und damit ihrem Herrn Emma-ō bei dessen Urteil zu helfen.³⁴⁹ Die Männer auf dem Titelblatt der *Marumaru chinbun* zeigen demzufolge auch übergroß gezeichnete Sinnesorgane. Während der Gentleman zur Linken sein monströses Ohr spitzt, hält sein Tischgenosse zur Rechten eine riesige Hakennase in die Luft. Moderne Innovationen helfen hingegen dem gutgekleideten Herrn in der Mitte: Er benützt bereits Brillengläser, um besser Ausschau halten zu können. Die Deutung ist nur vordergründig einfach: Als aufmerksame Wächter überblicken die drei Gentleman Japan und untermalen damit den Anspruch der *Marumaru chinbun* als satirisches Kontrollorgan gegenüber den Missständen

³⁴⁸ Ohnuki-Thierney (2002): *Kamikaze, Cherry Blossoms and Nationalism*. S. 56.

³⁴⁹ Formanek, Susanne (2004/05): „Gewalt diesseits und jenseits: Zur Entwicklung der buddhistischen Höllenvorstellung in Japan“. In: *Gewalt und Gewaltlosigkeit im Buddhismus* 10 (Winter), S. 109–144, 136. Zur Parodie der buddhistischen Unterwelt durch Karikaturen im 19. Jh. siehe Linhart, Sepp (1994): „Hell and its Inhabitants in *Ukiyoe* Caricatures of the Late Tokugawa and the Early Meiji Period“. In: Formanek, Susanne und LaFleur, William (Hg.) (2004): *Practicing the Afterlife: Perspectives from Japan*. Wien: VÖAW. S. 345–62.

im eigenen Land. Noch scheint es jedoch zu früh, selbst in Erscheinung zu treten, den Beobachtungsposten haben idealisierte Fremde inne. Ein möglicher Grund dafür ist in dem Image des satirischen Journalismus im späten 19. Jahrhundert zu sehen. Magazine wie das vorliegende beschrieben sowohl thematisch als auch formal neue Wege und präsentierten sich bewusst als „westlich“ und demzufolge progressiv. Obwohl die lokale Tradition in Motivik und Konzeption nach wie vor lebte, betonten die *Marumaru chinbun* und ihre Nachahmer ihren *Punch*-orientierten Charakter – und trafen damit den Zeitgeist der Rokumeikan-Periode, wie die Verkaufszahlen belegen. Nomura, der Herausgeber und Gründer der *Marumaru chinbun*, war nachweislich im Besitz einer Reihe von Ausgaben des britischen *Punch*-Magazins, welche er nach seinem Aufenthalt in England mit nach Japan gebracht hatte.³⁵⁰ Diese Ausgaben waren mit Sicherheit unter den Künstlern, die zum Team Nomuras gehörten, bekannt und kursierten als Musterbuch und Quelle der Inspiration. Ihr Einfluss lässt sich unter anderem leicht in den Werken Kiyochikas erkennen. Der Einfluss westlicher Quellen, sei es in Form importierter Magazine wie des *Punch* oder der von Ausländern in Japan herausgegebener Publikationen, erwies sich als überaus fruchtbar für die Entwicklung der „modernen“ Karikatur in Japan. Die Arbeit Kiyochikas in der *Marumaru chinbun* zeigen dies unter anderem sehr deutlich. *Marumaru chinbun* blieb über dreißig Jahre bestimmend für die satirische Presselandschaft Japans. Abbildung 26 zeigt ein Titelblatt aus der Zeit des Russisch-japanischen Krieges. Mit dem Sino-Japanischen Krieg war man bereits 1895 dazu übergegangen, die Erscheinung des Titelblattes mit jeder Ausgabe zu verändern und den aktuellen Ereignissen anzupassen. Auch das Beispiel aus dem Jahr 1904 zeigt – neben Fotografien zeitgenössischer Prominenter in Medaillons – Kampfgeschehen. Zudem wurde bereits im März der Titel mit dem Zusatz „Kriegsbericht“ [*Senji gahō*] ergänzt. Längst war die *Marumaru chinbun* jedoch zu dieser Zeit nicht mehr die erste und einzige Wahl der japanischen Leserschaft, eine Fülle an neuen Formaten bereicherte um 1904 den Markt und machte es dem Traditionsblatt zunehmend schwer, attraktiv zu bleiben. Ohne die Kraft seiner politischen Karikaturen verflachte das Profil der *Marumaru chinbun* zusehends und blieb auch während des Krieges mit opportunistischer Bildsatire hinter der Qualität früherer Zeit zurück.

³⁵⁰ Shimizu, Isao: „Kindai manga no seiritsu to sono imi suru mono“. In: Ōta kinen bijutsukan (Hg.): *Kiyochika Rakuten to jūnin no fūshigaka-ten*, ohne Seitenangabe (Anhang).



Abbildung 26: Titelblatt der *Marumaru chinbun* (25. Juni 1904)

Das vorliegende Kapitel zeigte die Entwicklung des japanischen Satirejournalismus in der späten Edo- und frühen Meiji-Zeit. Es betonte den Kontakt mit westlichen Einflüssen, materiell und ideell, als auslösendes Moment für die Geburt einer neuen, visuell-satirischen Form der politischen Agitation im Rahmen der aufstrebenden und zunehmend an Facetten gewinnenden Presse in Japan.

Festzuhalten ist:

Die ersten Satiremagazine Japans erschienen in den durch ihren extraterritorialen Status geschützten Gebieten (Yokohama). Sie wurden von Europäern herausgegeben und enthielten nur begrenzt japanische Beitexte.

Die Ausländersiedlungen der 1860er Jahre bis 1890er Jahre waren besonders in Hinblick auf das Konzept der Karikatur interkulturelle Begegnungsstätten. Japaner lernten hier Näheres über die modernen westlichen „Punch-Bilder“, westliche Pioniere wie Bigot wiederum bereicherte sein satirisches Repertoire um japanische Elemente.

Frühe Satiremagazine in japanischer Hand – wie *Marumaru chinbun* – entstanden fast ausschließlich nach Kontakt mit westlichen Medien. Die meisten Verleger der frühen und mittleren Meiji-Zeit wie Nomura Fumio oder Fukuzawa Yūkichi gründeten ihr Blatt nach Auslandsaufenthalten.

Westliche Karikatur galt als Novum und Zeichen des Fortschrittes. Sie wurde spoliienartig bereits während der Edo-Zeit in japanische Medien eingefügt.

Die frühe Bildsatire Japans diente überwiegend politischen Zwecken, sie war oppositionell und stets durch die Staatsgewalt bedroht.

Die Frage, in wie weit gerade der letzte Punkt auch auf die Karikatur um 1904/05 zutrifft, wird in weiterer Folge eine zentrale Rolle spielen.

4 Karikatur und Satire zur Zeit des Russisch-Japanischen Krieges 1904–05

4.1 Abriss des Russisch-Japanischen Krieges

Das folgende Kapitel widmet sich dem historischen Rahmen des Russisch-Japanischen Krieges. Es zeichnet in Kürze den Weg der beiden Nationen in einen Krieg nach und gibt einen Überblick über dessen Verlauf und Resultat.³⁵¹

Der Krieg Japans gegen Russland im Jahre 1904/05 ist ohne den Blick auf Vergangenheit kaum zu verstehen. Seine tieferen Wurzeln liegen im Friedensvertrag von Shimonoseki (*Shimonoseki kōwa jōyaku* 下関講和条約), der zehn Jahre zuvor, im April 1895, das Ende des Sino-Japanischen Krieges besiegelt hatte. Dieser hatte dem Kriegsgewinner Japan nach seinem Sieg über China der Qing-Dynastie, neben einer hohen Entschädigungszahlung, Formosa (Taiwan), die Pescadores-Inseln (*Hōkotō* 澎湖島) und die mandschurische Halbinsel Liaodong (*Ryōto hantō* 遼東半島) zugesprochen. Korea blieb zwar offiziell eigenständig, de facto unterlag es jedoch dem japanischen Einflussbereich. Das Ergebnis bedeutete eine Verlagerung der Machtverhältnisse zugunsten Japans: Auf Liaodong befand sich der strategisch wichtige Militärhafen Port Arthur (*Ryōjun* 遼順, chin. Lüshun) und so regte sich Besorgnis unter den europäischen Großmächten. Russland, Deutschland und Frankreich bildeten eine Allianz („Drei-Mächte-Intervention“, jap. *sangoku kanshō*) gegen den Beschluss und zwangen Japan unter militärischem Druck, die Liaodong-Halbinsel (gegen höhere Entschädigungszahlungen) an China zurückzugeben. Das Eingreifen der drei europäischen Nationen empörte die japanische Öffentlichkeit, man sah sich um hart erkämpftes Territorium betrogen und fügte sich nur zähneknirschend. Europa indes verleibte sich nun seinerseits chinesisches Territorium ein: Großbritannien pachtete das küstennahe Gebiet bei Weihai (Weihaiwei), Deutschland gründete eine Kolonie in Jiaozhou (dt. Kiautschou, chin. 膠州 / 膠州, *Jiāozhōu*) und Russland bemächtigte sich 1898 der Liaodong-Halbinsel mit Port Arthur. Letzteres musste Japan wie ein Affront erscheinen, handelte es sich doch um dasselbe Gebiet, das ihm kurz zuvor durch die „Drei-Mächte-Intervention“ unter der Mitwirkung Russlands

³⁵¹ Als Quellen dienen u. a. Sharf, Frederic (2005): *A much recorded war. The Russo-Japanese War in History and Imagery*. Boston, Massachusetts: Museum of Fine Arts Boston; Sprotte, Maik Hendrik u.a. (Hg.) (2007): *Der Russisch-Japanische Krieg 1904–05. Anbruch einer neuen Zeit?* Wiesbaden: Harrassowitz; Kreiner, Josef (Hg.) (2005): *Der Russisch-Japanische Krieg 1904/05*. Bonn: Bonn Univ. Press und Kowner, Rotem (2006): *Historical Dictionary of the Russo-Japanese War*. (= Historical Dictionaries of War, Revolution, and Civil Unrest 29). Lanham, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press.

abgenommen worden war. Die zunehmende Präsenz westlicher Nationen in China stieß auf Gegenwehr und führte 1900/01 zum sogenannten „Boxeraufstand“ (*giwadan jiken* 義和團運動事件; chin. *Yihétuán Yùndòng* „Bewegung der Verbände für Gerechtigkeit und Harmonie“) – einer anti-imperialistischen Bewegung, die zwei Monate lang Ausländer und chinesische Christen in Peking und Tsientin angriff. Als Deutschland, Großbritannien, Russland und die Vereinigten Staaten Truppen entsandten, um ihre Botschaften vor den inzwischen von regulären Truppen unterstützten „Boxern“ zu schützen, schloss sich auch Japan der Konföderation an, die den Aufstand blutig niederschlug. Der „Boxeraufstand“ gab Russland eine willkommene Gelegenheit, vermehrt Militäreinheiten nach China zu verlegen, verfolgte es doch ein besonderes Ziel: den Bau der Transsibirischen Eisenbahnstrecke, die von Moskau bis Wladiwostok führen sollte. Die Truppen sollten dazu dienen, das geplante mandschurische Teilstück von Harbin bis Port Arthur zu verteidigen und de facto russische Militärpräsenz zu zeigen.

Die Reaktion folgte darauf prompt. Aufgrund internationaler Interventionen auf diplomatischer Ebene sah sich Russland gezwungen, einem Dreiphasenplan³⁵² zuzustimmen, der einen schrittweisen Abzug seiner Truppen bis 1903³⁵³ vorsah. Während die Vorgaben des ersten Termins noch planmäßig erfüllt wurden, ignorierte Russland 1903 jedoch die beiden weiteren Termine und provozierte damit Japans Missbilligung. Diplomatische Vermittlungen scheiterten. Japan sah durch Russlands Aktivität am Grenzfluss Yalu³⁵⁴ seine Interessen in Korea bedroht, Russland seinerseits forderte die Herausgabe der gesamten Mandschurei von Japan. Am 8. Februar 1904 wagte Japan einen Überraschungsangriff. Mit einer Attacke auf den Kriegshafen von Port Arthur forderte es ein westliches Großreich direkt heraus. Der japanische Torpedoangriff ohne vorherige Kriegserklärung sowie der Ausbruch eines Krieges traf das zaristische Russland vollkommen unvorbereitet. Durch ihn gelang es den Japanern, mit einem Schlag große Teile der russischen Pazifikflotte zu vernichten oder im Hafen zu blockieren.

³⁵² Das japanische Ultimatum an Russland forderte in erster Linie den Abzug russischer Truppen aus der Mandschurei sowie die Anerkennung von Japans Oberhoheit in Korea.

³⁵³ Als Stichdaten wurden der 8. Oktober 1902, der 8. April 1903 und der 8. Oktober 1903 festgelegt.

³⁵⁴ Russland hatte begonnen, auf der koreanischen Seite des Flusses ein Fort zu bauen, um hier seine Holzindustrie nötigenfalls schützen zu können. Siehe Sharf (2005): *The Russo-Japanese War in History and Imagery*. S. 6.



Abbildung 27: Karte des Kriegsschauplatzes 1904/05. Quelle: Coulmas, Florian (2005): *Der Russisch-Japanische Krieg 1904/05 im Spiegel deutscher Bilderbogen*. Inaba, Chiharu und Saaler, Sven (Hg.). Tōkyō: Deutsches Institut für Japanstudien.

Auch die Festung selbst war unzureichend vorbereitet. Obwohl vom russischen Pächter nach 1900 leicht modernisiert, war sie militärtechnisch nicht auf der Höhe der Zeit. Zur Zeit des japanischen Angriffes lebten in der Festung 36.000 russische Soldaten (zur Hälfte Seeleute, zur Hälfte Landstreitkräfte) sowie 2000 überwiegend chinesische Zivilisten.³⁵⁵ Japans Militärführung hingegen war Resultat der wachsenden Spannungen seit der Demütigung von 1895 und präzise geplant. In Japan hatten nicht nur nationalistische Gruppierungen wie die

³⁵⁵ Kowner, Rotem (2006): *Historical Dictionary of the Russo-Japanese War*. (= Historical Dictionaries of War, Revolution, and Civil Unrest 29). Lanham, Toronto, Oxford: The Scarecrow Press.

Gen'yōsha („Gesellschaft des dunklen Ozeans“) zum starken, nötigenfalls auch militärischem, Durchgreifen gegenüber Russland aufgerufen, auch aus den akademischen Reihen hallte der Ruf nach Handeln. Besonders der Appell der sieben Professoren der Reichsuniversität Tōkyō (*shichi hakushi kenpakusho*) am 10. Juni 1904 zeigte Wirkung. Er mahnte die Meiji-Regierung, den günstigen Moment japanischer Stärke für einen Krieg zum Wohle nationaler Interessen zu nutzen.³⁵⁶ Als „günstige Gelegenheit“ konnte unter anderem die politische Rückendeckung durch Großbritannien gewertet werden, die durch das sogenannte „Nishi-Rosen-Abkommen“³⁵⁷ (*Nishi-Rōzen kyōtei*) von 1898 sowie insbesondere die „Japanisch-Britische Allianz“ (*Nichi-Ei dōmei*) von 1902 gewährleistet war. Letztere sah im Extremfall gegenseitige Waffenhilfe vor, sollte einer der beiden Bündnispartner aller Umstände zum Trotz seine Interessen in Ostasien gefährdet sehen.³⁵⁸ Auch die russische Seite war siegessicher. „Japans Stärke“ weckte kaum Besorgnis, im Gegenteil. Der sich abzeichnende militärische Konflikt rief in Russland sogar eine Welle des Mitleids mit dem scheinbar minderbemittelten, jedoch unbestreitbar wackeren Volk herbei. Der russische Maler und Kunstkritiker Alexander Nikolajewitsch Benois (Aleksandr Nikolaevič Benua) schrieb:

„Just think. Those impudent Japs, those yellow-faced monkeys, suddenly took it upon themselves to shin up the great mountain of the almighty Russian state, with its population of more than a hundred million. Even then I and many others developed a kind of pity for those ‘reckless madmen’. They would be destroyed in two ticks, nothing would remain of them, and if the war transferred to their islands, then you could say goodbye to their wonderful art, all their delightful culture, which I and my friends had so grown to love over the last few years“.³⁵⁹

Benois Einschätzung erwies sich als falsch. Bereits im Vorjahr hatte Japan seine Truppen in Stellung gebracht: Während die Seestreitkräfte in Sasebo, einem Stützpunkt auf Kyūshū, vor Anker lagen, wurden die Landstreitkräfte schon seit Monaten auf die rauen klimatischen Bedingungen der Mandschurei vorbereitet (vgl. Abbildung 37).³⁶⁰ Mit dem ersten Militärstreich am 8. Februar gelang es Japan ebenfalls, die russische Präsenz in Incheon (Chemulpo) zu zerschlagen und in Korea zu landen. Zugleich versuchte die japanische Flotte unter General (*taishō*) Tōgō, die russischen Schiffe bei Port Arthur zu blockieren, um damit ungehinderten Zugang sowohl zu Korea als auch der Mandschurei zu erlangen. Bereits Mitte

³⁵⁶ Sprotte, Maik Hendrik (2005): „Das japanische Kaiserreich und der Russisch-Japanische Krieg“, In: Sprotte, Maik Hendrik u.a. (Hg.) (2007): *Der Russisch-Japanische Krieg 1904–05. Anbruch einer neuen Zeit?* Wiesbaden: Harrassowitz, S. 83–113, 89 ff.

³⁵⁷ Benannt nach dem japanischen Außenminister Nishi Tokujirō sowie seinem russischen Amtskollegen Roman Romanovič Rosen.

³⁵⁸ Sprotte (2005): „Das japanische Kaiserreich und der Russisch-Japanische Krieg“. S. 86.

³⁵⁹ Benois, Alexander (1993, 2. Auflage): *Moi vospominaniia* [Meine Memoiren]. Moskau: Zacharov; S. 396. Zitiert in: Barlett, Rosamund (2008): „Japonisme and Japanophobia: The Russo-Japanese War in Russian Cultural Consciousness“. In: *The Russian Review* 67, 1, S. 8-33.

³⁶⁰ Sharf (2005): *A much recorded war*. S. 7.

März befand sich Korea unter japanischer Herrschaft. Ende April gelang es der Ersten Armee unter General Kuroki, den Yalu zu überqueren und gegen Norden zu marschieren, am 1. Mai nahmen japanische Truppen die Stadt Juliancheng ein. Die massive Truppenpräsenz in der Mandschurei sollte den bereits durch die japanische Flotte blockierten russischen Stützpunkt Port Arthur von der Landseite her abriegeln. Zudem galt es, die reiche Handelsstadt Liaoyang (*Ryōyō* 療養) sowie die Hauptstadt der Mandschurei, Mukden (*Hōten* 奉天, Shenyang) in japanischen Besitz zu bringen. Während die Dritte Armee unter General Nogi Port Arthur zum Festland hin abschnitt, wandten sich deshalb die Erste Armee (über die kaiserliche Hauptstraße) und die Zweite und Vierte Armee (über die Liaodong-Halbinsel) gen Liaoyang. Mukden fungierte bis zu seiner Einnahme im Zuge der Schlacht von Mukden (23. Februar – 10. März 1905) durch die Japaner als Hauptquartier der russischen Mandschurischen Armee und wurde später zur deren Hauptverteidigungslinie. Hier, in der Nähe der chinesischen Fernost-Eisenbahnstrecke, ereignete sich vom 24. August bis 4. September 1904 mit der Schlacht von Liaoyang (*Ryōyō kaisen* 遼陽会戦) eine der folgenschwersten Schlachten des Russischen Krieges. Der russische Kriegsminister Alexei Kuropatkin gab sich nach hart umkämpften Tagen den japanischen Truppen geschlagen und zog es vor, seine verbliebenen Männer geordnet von Liaoyang abzuziehen. Die schmachvolle Niederlage des Generals war ein beliebtes Thema in der japanischen Kriegskarikatur: „Kuropatokin“, wie er auf Japanisch genannt wurde, ist einer der wenigen persönlich identifizierbaren Charaktere.

Nach langer, blutiger Belagerung (für eine genaue Chronologie siehe Zeittafel, Anhang IX) erfolgte am 1. Januar 1905 schließlich auch die Kapitulation der russischen Truppen in Port Arthur. Der Sieg war bitter erkaufte: Der Kampf um den „Hohen Berg“ oder „Hügel 203“ (*Nihyakusan kōchi* 二百三高知), einen erhöhten Punkt vor dem Fort, forderte etwa 100.000 Tote.³⁶¹ Gleichzeitig boten symbolträchtige Erfolge wie dieser jedoch Stoff für die visuelle (Farbholzschnitte, Postkarten) und literarische (Gedichte, Lieder, Leserbriefe) Mystifizierung der japanischen Kriegshelden. Die letzte bedeutende Schlacht zu Lande wurde im Frühjahr 1905 im Süden der Mandschurei in Shenyang (Mukden, jap. *Hōten* 奉天) geschlagen. Vom 19. Februar bis 10. März standen sich hier 500.000 Mann gegenüber und machten die Schlacht von Mukden (*Hōten kaisen* 奉天) bis zum Ausbruch des 1. Weltkrieges zum größten Gefecht der Weltgeschichte. Wiederum war es General Kuropatkin, der sich den Japanern unter Generalfeldmarschall (*gensui*) Ōyama Iwao geschlagen geben musste – doch

³⁶¹ Den sinnlosen Tod der Soldaten beim Kampf um Hügel 203 thematisiert Sakurai Tadayoshi in seinem Tagebuch. Deutsche Ausgabe: Sakurai, Tadayoshi (1911, erstmals 1906 in englischer Sprache erschienen): *Nikudan Menschenopfer. Tagebuch eines japanischen Offiziers während der Belagerung und Erstürmung von Port Arthur*. 2 Bd. Freiburg: Bielefelds Verlag.

beide Seiten hatten schwere Verluste einstecken müssen und Japan begann, sich um einen Vermittler zur Beendigung des Krieges umzusehen.

Bereits im Juni 1904 hatte Russland den Entschluss gefasst, seine Baltische Flotte (nun umbenannt in Zweites Pazifisches Geschwader) zur Befreiung Port Arthurs von der Ostsee auf einer ganz Afrika umschiffenden Strecke nach Fernost zu entsenden. Nach der japanischen Einnahme des Stützpunktes im Januar des Folgejahres erhielt man Befehl, stattdessen nach Wladiwostok durchzubrechen. Am 27. Mai 1905 begegnete die vereinte russische Flotte in der Seestraße von Tsushima japanischen Aufklärern und gerieten in japanisches Feuer. Den Japanern unter Admiral Tōgō gelang es, die russischen Schiffe fast vollkommen zu vernichten.

Mit der Seeschlacht bei Tsushima (*Tsushima kaisen* 対馬海戦) stand der Ausgang des Krieges endgültig fest und beide Seiten suchten nach einer raschen Friedensschließung. So kam das Vermittlungsangebot des amerikanischen Präsidenten Theodore Roosevelt willkommen. Im Marinewerft Portsmouth (Kittery, USA) trafen sich Unterhändler beider Nationen und verabschiedeten am 5. September den nach dem Unterzeichnungsort benannten Vertrag von Portsmouth. Er sprach Japan das Protektorat über Korea, die Liaodong-Halbinsel sowie den Süden der Insel Sachalin zu. Die Mandschurei blieb chinesisches Gebiet. Das Ergebnis der Friedensverhandlungen stießen in Japan auf Unverständnis: Viele sahen sich – ähnlich wie schon 1895 – um die Beute betrogen, blieben doch die geforderten horrenden Entschädigungszahlungen Russlands aus. Zudem hatte man sich als Kriegsgewinner Hoffnungen auf ganz Sachalin gemacht und wollte sich nicht mit dem Südteil zufrieden geben. Die Wut der Bevölkerung führte in Tōkyō zu blutigen Unruhen im Hibiya-Park (*Hibiya yakiuchi jiken* 日比谷焼打事件) und veranlasste den Premierminister Katsura Tarō letztlich zum Rücktritt. Dessen ungeachtet beendete die Unterzeichnung des Friedensvertrags von Portsmouth im September 1905 den Krieg gegen Russland und ebnete Japan den weiteren Weg zur Großmacht.

4.2 Die visuelle Kriegssatire

Das folgende Kapitel widmet sich der Kriegssatire im Speziellen. Es stellt die Frage nach den Reibungspunkten zwischen der Freiheit des Journalismus, staatlicher Einflußnahme und dem Wesen der Satire bzw. Karikatur. Neben der Erörterung des Feindbildes wird der Begriff der „Propaganda“ zur Diskussion gestellt und anhand Johan Galtungs Modells der „kulturellen Gewalt“³⁶² konzeptioniert. Ferner werden die soziokulturellen und ökonomischen Bedingungen des Karikaturisten 1904/05 als Rahmenbedingungen ihrer ideologischen Ausrichtung erörtert. Eine Übersicht der satirischen Formate bespricht den Farbholzschnitt, das Magazin sowie die Postkarte.

4.2.1 Galtungs Modell der „kulturellen Gewalt“

*„In strongly polarized settings, humour is one of the first victims.“*³⁶³

Objektiven Journalismus hält Rune Ottosen in Kriegszeiten für unmöglich. Ihm zufolge bedingen Zeiten des Umbruchs zwangsläufig die Konstruktion und Kultivierung eines bestimmten Feindbildes durch die Presse. Kriegsjournalismus ohne den Schattenriss des Gegners ist für ihn ein Paradoxon.³⁶⁴ Das Feindbild als nötiges Mittel zur Konsolidierung nationalen Zusammenhalts in Kriegszeiten bestätigt auch der Medienforscher Heikki Luostarinen. Er untersucht das Spannungsfeld zwischen Krieg und Medien, insbesondere im Hinblick auf die Konstruktion nationaler Identitäten.³⁶⁵ Luostarinen sieht in der Schmähung des Gegners eine „Reflexion der aktuellen Spannung und des Konflikts zwischen Staaten“. Diese dient als „Mittel zur Schaffung einer geeinten Nation sowie zur Bestätigung und Legitimation ihrer Gesetze“.³⁶⁶ Um den unterschiedlichen Fragestellungen der Kapitel gerecht zu werden, bedient sich die vorliegende Arbeit unterschiedlicher methodischer Ansätze. Als

³⁶² Galtung, Johan (1990): „Cultural Violence“. In: *Journal of Peace Research* 27/3 (August), S. 291–305.

³⁶³ Marjolein 't Hart und Dennis Bos (Hg.) (2007): *Humour and Social Protest. International review of social history* 15, Cambridge und New York: Press Syndicate of the University of Cambridge, S. 2.

³⁶⁴ Ottosen, Rune (1995): „Enemy Images and the Journalistic Process“. In: *Journal of Peace Research* 32/1 (Februar), S. 97–112, 98.

³⁶⁵ Vgl. beispielsweise Luostarinen, Heikki (1998): „Die Konstruktion nationaler Identitäten in den Medien. Einführung in ein Forschungsprojekt“. In: *Krieg, Nationalismus, Rassismus und die Medien. Friedenspsychologie* 4. Schmidt-Regener (Hg.). Münster: LIT-Verlag, S. 143–146.

³⁶⁶ Luostarinen, Heikki (1989): „Finnish Russophobia: The Story of an Enemy Image“. In: *Journal of Peace Research* 26/2 (Mai), S. 123–137.

Grundlage der Analyse diene Johan Galtungs Schlüsselbegriff der „kulturellen Gewalt“. Er ermöglicht durch die neutral konnotiert instrumentelle Sicht eine weitgehend unbefangene Befassung mit Kriegsskarikaturen. Das Konzept der „kulturellen Gewalt“ lässt sich ohne Verlust auch für das Verständnis der Bildsatire um 1904/05 anwenden. Galtungs Begriff ist im Einzelfall homosem mit dem der „Propaganda“, birgt jedoch nicht dessen negative Konnotationen.

„By 'cultural violence' we mean those aspects of culture, the symbolic sphere of our existence – exemplified by religion and ideology, language and art, empirical science and formal science (logic, mathematics) – that can be used to justify or legitimize direct or structural violence.“³⁶⁷

„Kulturelle Gewalt“ nach Galtungs Definition kann eine Vielfalt an Formen haben. Jede Kulturleistung wie etwa Sprache, Kunst und Religion hat das Potential, als Wegbereiter realer („*structural*“) Gewalt eingesetzt zu werden.³⁶⁸ In dieser Funktion ist es ihre Aufgabe, direkte Gewalt – wie sie Krieg zweifelsfrei darstellt – in vorteilhaftes Licht zu rücken und zu rechtfertigen.³⁶⁹ Auch die Bildsatire und insbesondere die Kriegsskarikatur lassen sich als Form der „kulturellen Gewalt“ verstehen. Die Frage nach dem künstlerischen Anspruch des Materials stellt sich dabei nicht. Die Analyse der Karikaturen stützt sich ebenfalls auf die Arbeit des französischen Philosophen Pierre Macherey. Obgleich auf Literatur fokussiert, bietet Machereys Konzept des „UnGesagten“ gutes Werkzeug für den Umgang mit der multiplen Lesbarkeit der Bildsatire.³⁷⁰ Die „Stille des Textes“, das nicht Ausgesprochene zwischen den Zeilen, findet seine Entsprechung ebenfalls im Bereich der Karikatur. Zum grundlegenden Bedeutungsträger wird sie in der oppositionellen Karikatur (siehe etwa Kapitel 7.1.2).

Bei der Diskussion von Zeitungscartoons des ehemaligen japanischen Premierministers Jun'ichirō Koizumi und Beispielen satirischer Darstellungen aus den Jahren 1904/05 stellte Yulia Mikhailova die Freiheit der heutigen Karikatur in Frage.³⁷¹ Im Gegenteil: Karikaturen früherer Zeit, wie etwa die Meiji-zeitlichen Kriegscartoons, seien nicht, wie heutige Werke, an die Regeln politischer Korrektheit gebunden gewesen und hätten deshalb ohne Skrupel mit

³⁶⁷ Galtung (1990): „Cultural Violence“. S. 291.

³⁶⁸ Laut Galtung wäre es jedoch zu kurz gegriffen, Gruppen nach solchen Phänomenen zu beurteilen. So pflegten indigene Völker wie die Maya zwar blutige Rituale, diese dienten jedoch zur Untermauerung des eigenen Herrschaftsanspruches und als Legitimation der Unterwerfung anderer Völker. Galtung betont die Notwendigkeit einer differenzierteren Betrachtungsweise sowie der Unterscheidung zwischen gewalttätigen Facetten und der jeweiligen Gesellschaft als solcher.

³⁶⁹ „Cultural violence makes direct and structural violence look, even feel, right – or at least not wrong.“ In: Galtung (1990): „Cultural Violence“. S. 291.

³⁷⁰ Macherey, Pierre (1978): *Theory of Literary Production*. Geoffrey Wall (Übers.). London und Boston: Routledge and Kegan Paul.

³⁷¹ Vortrag Mikhailovas unter dem Titel „Japanese Political Cartoons: History and Contemporary State“ am 28. September 2010 in Heidelberg.

Klischees und rassistischen Elementen arbeiten können. Selbst das *Puck*-Magazin, das prestigeträchtige amerikanische Journal des sogenannten „Goldenen Zeitalters“, ist nicht frei von rassistischen Übergriffen.³⁷² Darstellungen von Iren und Afroamerikanern als „dumme Affen“ wie in der Ausgabe des 19. März 1884 belegen, dass auch abseits Japans tief in die unterste Schublade der Karikatur gegriffen wurde. Der, für uns heute so selbstverständliche, Anspruch der *political correctness* ist ein Begriff der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung der 1980er Jahre.³⁷³

4.2.2 Krieg, Humor und Satire.

Reginald Horace Blyth irrte, als er 1959 als großen Unterschied zwischen dem europäischen und dem japanischen Humor die grundsätzliche Abwesenheit von Grobheit und Gehässigkeit im japanischen Falle nannte.³⁷⁴ In der Tat zeigen sich auch japanische Karikaturen zur Zeit des Russisch-Japanischen Krieges von ihrer hässlichsten Seite. Die thematische Reduzierung auf pejorativ-stereotypisierende Darstellungen des Feindes sowie Selbstverklärende der eigenen Nation geht mit einer verminderten künstlerischen Qualität einher, die sich durch die Massenproduktion stets neuer und tagesaktueller Karikaturen erklären lässt. Nichtsdestotrotz – oder gerade deswegen – zeichnen satirischen Farbholzschnitte und Zeitschriftenkarikaturen um 1904/05 ein einzigartiges Bild der sich transformierenden Meiji-zeitlichen Nation.

Der österreichische Anthropologe und Linguist Michael Agar prägte 1994 den Begriff sogenannter *Rich Points*³⁷⁵. Agar versteht darunter Punkte innerkultureller oder interkultureller Kommunikation, an denen vermehrt Reibungspunkte auftreten. So verschiedenartig das Wesen solcher *Rich Points* sein kann, gemein ist ihnen die Fähigkeit, Einblicke in eine bestimmte Kultur zu erleichtern. Oder, um bildlich zu sprechen: *Rich Points* geben einen gesellschaftlich-politischen Querschnitt dort, wo Kultur am „dichtesten“ ist. Bei der Kriegskarikatur handelt es sich zweifelsohne um einen solchen *Rich Point*. Unter aufgeheizter Stimmung treffen Politik und Emotionen ebenso aufeinander wie *actio* und *reactio* von Künstler und Publikum. Der Kunsthistoriker Ernst Gombrich bringt die Kraft der Karikatur wie folgt auf den Punkt:

„Die Waffen, die ihr Arsenal enthält, können für das Gute wie für das Böse eingesetzt werden. Der Karikaturist kann die Welt mythologisieren, oder er kann versuchen, gefährliche Illusionen

³⁷² Siehe zum Beispiel die Karikatur von Opper am 19. März 1884.

³⁷³ Dewey (2007): *The Art of Ill Will*. S. 22.

³⁷⁴ Blyth, R. H. (1959): *Oriental Humour*. Tōkyō: Hokuseido. S. 202.

³⁷⁵ Agar, Michael (1994): *Language Shock. Understanding the Culture of Conversation*. New York: William Morrow and Company. S. 100.

unschädlich zu machen. Er kann gedankenlos Phrasen so groß aufblasen, dass sie zur Wirklichkeit werden, oder er kann sie zum Platzen bringen, indem er ihre hohle Rhetorik der nackten Wirklichkeit gegenüberstellt.³⁷⁶

In ihrem Exkurs zur Ambivalenz des Humors zitiert Marjolein 't Hart als Beispiel einen populären sowjetischen Witz. Er spiegelt das Wesen der Satire, Angriffe deutungsabhängig und damit nicht direkt greifbar zu machen, treffend wider.

One secret policeman asks another: „So, what do you think of the government?“

His colleague looks around and replied: „The same as you, comrade“.

„In that case“, policeman one answered, „it is my duty to arrest you!“³⁷⁷

Lassen sich Witze wie dieser bereits als Protest gegen die Willkür des Regimes zu sehen, ohne ihm von persönlicher Seite eine Stellungnahme unterzuschieben? In ihrer Aussage unklar obliegt die Deutung der Satire größtenteils im Auge (oder in diesem Falle: Ohr) des Betrachters und macht sie dadurch ebenso schwer greifbar für staatliche Kontrolle wie auch wissenschaftliche Untersuchungen. In seiner grundlegenden theoretischen Arbeit über die Gruppencharakteristika des Humors begreift Henri Bergson das Lachen als soziales Phänomen. Er schreibt: „Our laughter is always the laughter of a group. You would hardly appreciate the comic if you felt yourself isolated from others“.³⁷⁸

Vierorts wurde von Seiten der Forschung die signifikante Rolle des Russisch-Japanischen Kriegs für die Festigung des japanischen Nationalbewusstseins sowie die Identifikation und Solidarität mit dem Kaiserreich betont.³⁷⁹ In der Tat war das Japan der Meiji-Zeit durch gesellschaftliche Umwälzungen und die Bekanntschaft mit neuen ideologischen Konzepten zu einer Neudefinition seiner selbst gezwungen – Kriege gegen China (1894/95) und Russland (1904/05) beschleunigten die Entwicklung. Vor der Meiji-Restauration wurden steuerliche Abgaben direkt an den Feudalherren (*daimyō*) geleistet, die Kategorie eines größeren Ganzen

³⁷⁶ Gombrich, Ernst H. (1984): *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten* (Ausstellungskatalog 2.10.1984 – 2.1. 1985). Langemeyer, V. O., Unverfehrt, G., u.a. (Hg.). München: Wilhelm-Busch-Museum Hannover, S. 384–401, 401.

³⁷⁷ Hart und Bos (2007): *Humour and Social Protest*. S. 5.

³⁷⁸ Zitiert bei Boskin, Joseph (1987): „The Complicity of Humor: The Life and Death of Sambo“. In: Morreal, John (Hg.) *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany, NY: 1987, S. 250–264, 254.

³⁷⁹ Siehe z.B. Wilson, Sandra (1999): „The Russo-Japanese War and Japan: Politics, Nationalism and Historical Memory“. In: Wells, David und Wilson, Sandra (Hg.): *The Russo-Japanese War in Cultural Perspective, 1904–05*. New York: St. Martin's Press, S. 160 oder Conroy, Hillary und Wray, Harry (Hg.) (1983): *Japan Examined: Perspectives on Modern Japanese History*. Honolulu: University of Hawaii Press, S. 150–157.

„Nation“ war bis 1868 nicht greifbar. Damit war alles, was nicht innerhalb des Bereichs des eigenen *han*³⁸⁰ lag, „fremd“, im übertragenen wie wörtlichen Sinne „ausländisch“.³⁸¹

Duus belegt, dass das Bewusstsein der nationalen Einzigartigkeit Japans bereits in den 1870er Jahren in der Bevölkerung vorhanden gewesen war und in den Arbeiten japanischer Karikaturisten aufgegriffen wurde.³⁸² Indes, erst die Verlautbarung der Meiji-Verfassung (*Meiji kempō* oder *Dai-Nippon teikoku kempō*) 1889 sowie das Gefühl einer – real existierenden oder nur gefühlten – Bedrohung von außerhalb beschleunigten die japanische Selbstdefinition in Abgrenzung zum „Anderen“. Auch die Bildsatire kam dem drängenden Bedarf nach Identitätsstiftung bestmöglich nach. Bereits kurz nach der Öffnung des Landes hatte sie diese Aufgabe bereits schon einmal wahrgenommen. So publizierten 1868 Zeitungen wie etwa die *Yokohama shinpō moshioyusa* Karikaturen der Neuankömmlinge aus dem Westen beim Verkauf von Waffen oder der Kreditvergabe – also der gezielten (und damit für den japanischen Leser bedrohlichen) Einflussnahme in die politische Situation in Japan.³⁸³ In den darauffolgenden Jahren war es vor allem die Gefahr von innen, die die Karikaturisten alarmierte. Die Rokumeikan-Periode zog einen ersten sichtbaren Graben durch die japanische Gesellschaft: Während die einen versuchten, es dem Westen gleichzutun, sahen sich die anderen durch ihn in ihrer eigenen Welt bedroht.

Die Rolle der Bildsatire der frühen Meiji-Zeit war es, inländische Veränderungen – seien es politische, soziale oder ökonomische – zu kommentieren. Eine nationale Identitätsstiftung war ohne plakativen Feind von außen nachrangig. Erst der Krieg gegen China 1894–95, Japans erste bedeutende Militäraktion außer Landes seit Toyotomi Hideyoshis³⁸⁴ erfolgloser Taiwan-Expedition 1592, brachte eine Veränderung. Karikaturen des Sino-Japanischen Krieges stellten den Prototyp des japanischen Soldaten als asiatisch-westliches Hybrid dar (Abbildung 28, Beispiel von Kobayashi Kiyochika). In seiner visuellen Erscheinung kaum mehr von einem Europäer unterscheidbar, ist er dem chinesischen Gegner bei weitem überlegen. In satirischen wie nicht-satirischen Darstellungen präsentierte sich Japan als baldige Großmacht. Bilder zeigen es als Nation, der es gelungen ist, die Bürde eines anachronistischen Asiens abzustreifen. Sie suggerieren: Japan ist nun, erneuert und an westlichem Know-How gewachsen, seinem Nachbarn China überlegen. Abbildung 28 zeigt ein Beispiel aus den

³⁸⁰ Während der Edo-Zeit war Japan in ca. 300 *han* unterteilt, die jeweils von einem Feudalfürsten regiert und verwaltet wurden. Diese Fürsten (*daimyō*) unterstanden ihrerseits dem Shōgun. Das Territorialsystem der *han* wurde 1871 durch die Meiji-Regierung abgeschafft.

³⁸¹ Duus (2001): „Presidential Address: Weapons of the Weak, Weapons of the Strong“. S. 984.

³⁸² Ibid.

³⁸³ Ibid., S. 983.

³⁸⁴ 1536–1593. Einer der drei „Reichseiniger“ Japans. Unter seiner Leitung versuchten japanische Truppen zweimal, Gebiete Taiwans unter ihre Herrschaft zu bringen.

Jahren 1894–95.³⁸⁵ Anhand des japanischen Spiels *kubippiki* („Köpfeziehen“) projiziert der Künstler Kiyochika das Kräftemessen zwischen Japan und China im Krieg auf eine alltägliche Ebene. Bei *kubippiki* treten zwei Parteien gegeneinander an. Beide Kontrahenten stecken mit dem Hals in einer Schlinge und versuchen (ähnlich dem Seilziehen), den Gegner in die eigene Richtung zu zerren. *Kubippiki* findet sich in verschiedenen Darstellungsformen auch in den *Hokusai manga*. In der Karikatur von 1894 streckt ein japanischer Soldat (rechts) allein die Köpfe von gleich drei chinesischen Widersachern in die Länge.



Abbildung 28: „Köpfeziehen“ (*kubippiki*), Ausschnitt. Kobayashi Kiyochika, *Nippon banzai. Hyakusen hyakushō* (November 1894),

Auch das Erscheinungsbild der Männer betont das Ungleichgewicht. Während der Japaner eine schicke dunkelblaue Uniform mit Kappe und Gamaschen trägt, nährt die Darstellung der Chinesen in traditionellen Gewändern, barfußig und bezopft, das Bild eines rückständigen und verwehrlosen Gegners. Galtungs „kulturelle Gewalt“ zeigt sich hier nicht nur in der offensichtlich gewaltsamen Handlung der Darstellung, sondern ebenso in der wertenden Aussage der Bilder. Die Karikatur bietet dem japanischen Publikum Raum zur Identifikation mit „Ihresgleichen“, das augenscheinlich auf der Seite der Gewinner steht – und grenzt gleichzeitig den asiatischen Bruder China als einen lächerlichen Anachronismus aus seiner Gesellschaft aus. Farbholzschnitte wie dieser waren Stimmungsmacher und –indikator zugleich. Die Unterstützung der Medien (v. a. auch der populären Satiremagazine) war

³⁸⁵ Eine Übersetzung des hier abgeschnittenen Textes sowie eine Besprechung findet sich auf der Seite *Ukiyo-e Karikaturen 1842–1905* des Instituts für Ostasienwissenschaften der Universität Wien – Japanologie. <http://kenyuu.eas.univie.ac.at/karikaturen/> (gefunden am 10.7.2012).

wichtig, um die japanische Bevölkerung auf den Kriegskurs einzuschwören. Die Haltung zum Militärdienst war 1904 zögerlich, die 1872 eingeführte Wehrpflicht unpopulär. Da sie hauptsächlich die jungen gesunden Männer aus ländlichen Regionen traf, wurde sie im Volksmund auch „Blutsteuer“ genannt. In wohlhabenderen Kreisen kursierten Ratgeber, wie eine Einberufung zu umgehen war.³⁸⁶



Abbildung 29: „Banzai allerorts“ (*Banzai no yononaka*). *Nipponchi* 6 (1. Dezember 1904)

Eine Illustration der nationalistisch-bellizistischen Satire-Sonderbeilage *Nipponchi* (Abbildung 29, siehe auch Kapitel 4.3.3) vom 1. Dezember 1904 beschwört zivile Solidarität mit den Truppen an der Front. Die ganzseitige Darstellung zeigt eine zeitgenössische Straßenszene. In Vogelschau gegebene Männer und Frauen füllen die Bildfläche. Ihrer Kleidung zeugt von unterschiedlichem sozialen Rang, westliche und japanische Bekleidung ist gleichermaßen vertreten. Zudem tragen einige der Personen kleine Fahnen mit dem Motiv der „Aufgehenden Sonne“ auf weißem Grund (*hi no maru*) oder die 16-strahlige Sonne als Flagge des Militärs (*kyokujitsuki*). Alle Figuren tragen die Schriftzeichen für „*banzai*“³⁸⁷ (万歳, wörtlich „Zehntausend Jahre“, sinngemäß „Lang lebe Japan!“) statt eines Gesichts. *Nipponchi*, eine Publikation aus regierungstreuen Kreisen, propagiert das Bild einer geeinten

³⁸⁶ Ōhama, Tetsuya (Hg.) (1978): *Kindai minshū no kiroku 8: Heishi*. Tōkyō: Shinjin ōraisha, S. 604–05. In: Shimazu, Naoko (2009): *Japanese Society at War: Death, Memory and the Russo-Japanese War*. Cambridge: University Press, Cambridge, S. 55.

³⁸⁷ Die Parole „Banzai“ lässt sich bis ins Jahr 1889 zurückverfolgen, mit großer Wahrscheinlichkeit ist sie jedoch älter. Anlässlich der Verkündigung der Meiji-Verfassung wurde ein Schlagwort gesucht, das die Verbindung von Volk und Meiji Tennō stärker zum Ausdruck bringen sollte. „Banzai“, das Ergebnis einer Professorensitzung an der Kaiserlichen Universität Tōkyō, fand Beifall und diente fortan als Losung nationaler Stärke. Vgl. Makihara, Norio (1998): *Kyakubun to kokumin no aida: Kindai minshū no seiji ishiki*. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan, S. 160–6.

Nation zu Kriegszeiten. Es ist wohl nicht zu weit gegriffen, es als Aufruf zu verstehen, die eigene Individualität, das eigene „Gesicht“, zurückzustellen und zum Träger der allgemeinen Kriegseuphorie zu werden. Was für dem Betrachter heute satirisch erscheinen mag, ist hier im Sinne des Zeitgeistes ernst gemeint.

4.2.3 Farbholzschnitt, Printmedien und Fotografie

„Efforts were made by Japanese officialdom to tone down the domestic representations of the enemy to an appropriately civilised level.“³⁸⁸

Der Beginn „moderner“ Kriegsberichtserstattung bzw. -journalismus geht auf die Expedition Japans nach Taiwan (*Taiwan shuppei* 台湾出兵) im Jahre 1874 zurück. Während der Tokuwaga-Zeit war der Umlauf von Information zu aktuellen Geschehnissen durch das Bakufu verboten gewesen, Neuigkeiten wurden hauptsächlich mündlich weitergegeben. Als sich 1874 eine militärische Intervention Japans in Taiwan abzeichnete, wagte der Chefredakteur der Zeitung *Tōkyō nichinichi shinpō*, Kida Ginkō, einen Versuch: Er wollte Japan die Form des Journalismus bieten, die er im Zuge seiner Reise nach Amerika kennen- und schätzen gelernt hatte – ein Journalismus, nicht aus der Redaktionsräume heraus, sondern hautnah am Geschehen. Ginkō wurde der erste japanische Feld-Journalist und erlangte durch seine Farbholzschnitte und Ölgemälde von der Front große Beachtung.³⁸⁹ Abgesehen von dieser Ausnahmeerscheinung und einigen kleinen Berichten des 1877 folgenden Seinan-Krieges (*Seinan sensō* 西南戦争, auch „Satsuma-Rebellion“) blieben Japans Journalisten jedoch skeptisch gegenüber zu viel Reiseaktivität. Kriegsjournalismus blieb weitgehend unbekannt, bis der Krieg gegen China (1894/95) eine Neuausrichtung der Medien mit sich brachte.³⁹⁰

Die Zahl der japanischen Journalisten, die 1894 zur Berichterstattung von ihren Verlegern an die Front geschickt wurden, überraschte und überforderte selbst die zuständigen Stellen. Ihre Anzahl stellte das Militär vor große logistische Probleme, die Unterbringung und

³⁸⁸ Shimazu (2009): *Japanese Society at War*. S. 15.

³⁸⁹ Ryūchō, Sanchi (Hg.) (2005): *Meiji jidai-kan*. Tōkyō: Shōgakukan; DeLange, William (1998): *A History of Japanese Journalism*. Richmond: Japan Library.

³⁹⁰ DeLange, William (1998): *A History of Japanese Journalism*. Richmond: Japan Library, S. 109.

Organisation fraß vieles an Energie. DeLange zufolge zog der Sino-Japanische Krieg allein aus Japan an die 130 Korrespondenten von 60 Zeitungen an den Kriegsschauplatz Korea, den größten Anteil stellten die bedeutendsten Tageszeitungen der damaligen Zeit, *Tōkyō nichinichi shinbun* und *Ōsaka asahi shinbun*.³⁹¹ Entgegen der neuen Tendenz, möglichst nahe am Kriegsgeschehen sein zu wollen, fanden nur wenige Künstler ihren Weg an die Front. Nicht die eigenhändige Skizze, sondern Fotografien oder – um einiges häufiger – die eigene Vorstellungskraft diente als Vorbild. Die einzige Ausnahme war Kubota Beisen (1852–1906), Maler und Illustrator der *Kokumin shinbun* [Die Bürgerzeitung]. Kubota genügten die Berichte aus zweiter Hand nicht, er machte sich zusammen mit seinen beiden Söhnen ein eigenes Bild.³⁹² Zehn Jahre später, während des Russisch-Japanischen Kriegs, hatte sich die Situation gewandelt. Das Militär zeigte sich gut auf die Anwesenheit von Journalisten vorbereitet, japanische Presse war ausdrücklich erwünscht. Die Entscheidung, was jedoch gesehen und berichtet werden sollte, behielt sich die Regierung vor. Nur ein Monat nach Ausbruch des Kriegs erließ man Richtlinien, die die Kriegsberichterstattung in die gewünschten Bahnen lenken sollte. Zudem war man bestrebt, die Flut an interessierten Journalisten einzudämmen, indem man jeder Zeitung lediglich die Entsendung zweier Journalisten³⁹³ zum Kriegsschauplatz gestattete.³⁹⁴ Die Berichte der Medien entsprachen nicht immer der Realität. Der Vorstoß der japanischen Truppen und ihre militärische Erfolge wurden positiv gefärbt oder verfälscht dargestellt. So beklagte etwa die kriegskritische Zeitung *Heimin shinbun* [Volkszeitung] im März 1904, japanische Medien würden Informationen bewusst manipulieren, um auf diese Weise die Verkaufszahlen in die Höhe zu treiben.³⁹⁵

4.2.4 Die Printmedien

Pressehistoriker Japans wie James Huffman betonen die Bedeutung der Jahre 1904–05 für die Entwicklung einer medialen Öffentlichkeit während der Meiji-Zeit. Als einer der *Rich Points* (Kapitel 4.2.2) der Meiji-Zeit führten die Kriegsmonate zur Ausbildung einer dezidiert nationalistischen Presse und trieben das Interesse der Bevölkerung für neue und stets aktuelle

³⁹¹ DeLange (1998): *A History of Japanese Journalism*, S. 109.

³⁹² Meech-Pekarik (1986): *The world of the Meiji Print*. S. 201.

³⁹³ In kürzester Zeit wurde die staatliche Bestimmung jedoch dadurch *ad absurdum* geführt, dass große Zeitschriftenredaktionen die Namen kleiner Lokalblätter verwendeten, um so mehr Journalisten entsenden zu können.

³⁹⁴ DeLange (1998): *A History of Japanese Journalism*, S. 109.

³⁹⁵ Shimazu, Naoko (2009): *Japanese Society at War. Death, Memory and the Russo-Japanese War*. New York: Cambridge University Press, S. 23.

Printmedien in die Höhe.³⁹⁶ Zeitungen und Magazine erreichten mit dem Russisch-Japanischen Krieg bislang unvorstellbare Auflagezahlen. 1904 verzeichnete man 375 Zeitungen³⁹⁷ – wie viele davon auch satirische Illustrationen beinhalteten, lässt sich nur erahnen. Als gesichert gilt jedoch, dass die Anzahl der Zeitungsabonnements in der Zeit zwischen 1894/95 und 1904 allein in Tōkyō von 70.000 auf 200.000 angestiegen war.³⁹⁸

Hinsichtlich der Auflagezahlen der Printmedien (Zeitungen und Magazine subsummiert in der Kategorie „*shinbunshi zasshi*“) sind die Aufzeichnungen des zuständigen Ministeriums lediglich bis ins Jahr 1898 explizit. Die Listen geben genaue Angaben, fein nach Provinzen und Regionen³⁹⁹ geordnet, und verzeichnen schon ab der zweiten Ausgabe ebenso die Anzahl an Zensur und temporären Publikationsverboten des Ausgabejahres an. Statistiken des Innenministeriums (*Dai-Nihon teikoku Naimushō tōkei hōkoku*, „Statistischer Bericht des Kaiserlichen Innenministeriums“) aus der frühen Meiji-Zeit ordnen Zeitungen und Magazine in 22 verschiedene Kategorien, nämlich in „Gesetzes- und Regierungsdokumente“ (*kanrei*), „Normal“ (*futsū*), „Politik“ (*seiji*), „Militär“ (*heiji*), „Wirtschaft“ (*keizai*), „Juristik“ (*hōritsu*), „Aktuelle Belletristik“ (*jiji ronsetsu*), „Erziehung“ (*kyōiku*), „Literatur“ (*bunji*), „Handwerk“ (*gigei*), „Kunst“ (*gijutsu*), „Religion“ (*shūgyō*), „Medizin“ (*iji*), „Landwirtschaft“ (*nōji*), „Handel“ (*nōkyō*), „Anthologien“, „Aufsätze“ (*shosetsu*), „Fischereiwesen“ (*suisan*), „Forstwirtschaft“ (*sanrin*), „Werbung“ (*kōkan*) und – „Satire“ (*kokkei*). Leider wurde diese detaillierte Aufsplitterung der Publikationen in den folgenden Jahren aufgegeben, in den offiziellen Dokumenten finden sich nur noch neun der vorher zweiundzwanzig Kategorien. Die Satire als eigenes Genre verschwindet von der Bildfläche, humoristische Magazine gehen fortan in Überkategorien auf. Genaue Aussagen über die Anzahl und Auflagenstärke satirischer Blätter um 1904/05 werden damit so gut wie unmöglich. Rückschlüsse auf die Wertschätzung und Präsenz des satirischen Bildes lassen sich jedoch auch auf andere Weise treffen. Wie zahlreiche andere nicht-satirische Zeitungen inkludierte beispielsweise die Tageszeitung *Tōkyō Asahi shinbun* in ihren Ausgaben auch Karikaturen.

³⁹⁶ Huffman (1997): *Creating a Public*. S. 271–309.

³⁹⁷ Yamamoto, Fumio (1948): *Nihon shinbunshi* [Japanische Zeitungsgeschichte]. Ōsaka: Kokusai shuppan, S. 192.

³⁹⁸ Masumi, Junnosuke (1965): *Nihon seitōshi ron* [Geschichte der politischen Parteien Japans] Bd. 4, Tōkyō: Tōkyō daigaku shuppankai, S. 88.

³⁹⁹ Die Liste bedient sich anfangs parallel zu modernen Provinzbezeichnungen ebenso alter geografischer Namen wie Musashi oder Sagami.

Die folgende Grafik nach Lee⁴⁰⁰ zeigt deren Anzahl und Veränderung während des Krieges in den Monaten zwischen Januar 1904 und November 1905. Während des gesamten Zeitraumes wurden 37 Karikaturen veröffentlicht, 71 Prozent davon zum Kriegsgeschehen bzw. der politischen Situation in Ostasien. Die Zahlen belegen das vermehrte Einbeziehen satirischer Bilder zu Kriegsbeginn im Frühjahr 1904, dann jedoch eine klare Rückläufigkeit der Nutzung. Erst im September 1905 gibt es wiederum einen Ausschlag.

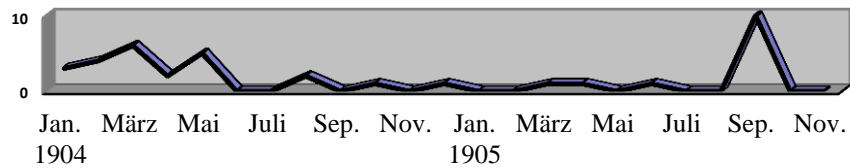


Abbildung 30: Anzahl der Karikaturen in der Zeitung Tōkyō Asahi shinbun (Jan. 1904–Nov. 1905). Quelle: Lee (2008): „Shinbun ronpyō manga no shakaiteki kitai ni kansuru ikkō sai“.

Der Grund hierfür liegt in der Eskalation der Situation in Japan nach Unterzeichnung des Friedensvertrags von Portsmouth (5. September). Das subjektive Gefühl des Scheiterns in der japanischen Verhandlungspolitik sowie die folgenden blutigen Hibiya-Unruhen in Tōkyō boten scheinbar bessere Voraussetzungen für satirische Kommentare als die Schlachten der vorigen Monate.

Der Farbholzschnitt

Neben dem (satirischen) Magazin war auch der (satirische) Farbholzschnitt ein nach wie vor populäres Medium (vgl. hierzu Kobayashi Kiyochikas Serie *Nippon banzai. Hyakusen hyakushō*, Kapitel 3.2.2 und 5.1). Der Zeitgenosse Tanizaki Jun'ichirō schildert seine Erinnerungen folgendermaßen:

„Der Shimizu-Laden, ein Holzschnittverkäufer an der Ecke bei Ningyō-chō, hatte große Mengen an Triptychen angelegt, die den Krieg darstellten. Man hängte sie am Eingang des Ladens auf. Die meisten davon waren von Mizuno Toshikata, Ogata Gekkō und Kobayashi Kiyochika. Es gab nicht einen [unter ihnen], den ich nicht haben wollte, ... wie ich war, aber ich kam kaum dazu, einen zu kaufen. Ich würde fast jeden Tag dorthingehen und vor dem Shimizu-Laden stehen, mit strahlenden Augen auf die Bilder starrend.“⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Lee, Kijin (2008): „Shinbun ronhyō manga no shakaiteki kitai ni kansuru ikkō sai. Nisshin Nichi-Ro sensō ki ni okeru shinbun manga no naiyō bunwari kara“ [Überlegungen zur sozialen Funktion des editorielle Cartoons. Auf der Basis einer Inhaltsanalyse der Zeitungskarikatur während des Sino-Japanischen und Russisch-Japanischen Krieges]. In: *Masu komyunikēshon kenkyū* 72 (Januar), S. 117–132, 126.

⁴⁰¹ Meech-Pekarik (1986): *The world of the Meiji Print*, S. 201.



Abbildung 31: „Marineadmiral Hirose Takeo“, Kobayashi Kiyochika, 1904. Sharf Collection, Museum of Fine Arts, Boston.

Der Russisch-Japanische Krieg bescherte dem Farbholzschnitt eine letzte Blüte. Künstler wie der von Tanizaki erwähnte Kobayashi Kiyochika, Yamada Hanpō oder Utagawa Kokunimasa schufen grellfarbige Kompositionen, die das Kriegsgeschehen für ein japanisches Publikum „ins rechte Licht“ rückten.⁴⁰² Neben den, zumeist mehrseitigen, Schlachtendarstellungen wurden während des Russisch-Japanischen Krieges zunehmend auch (japanische) Persönlichkeiten wie Soldaten oder Militärbefehlshaber zu Motiven für Drucke. Die Ikonografie dieser Blätter verherrlichte populäre Kriegshelden wie etwa den Marinekommandanten Hirose Takeo als einen „Gott des Krieges“ (Abbildung 31).⁴⁰³

Auf russischer Seite verfügte die Satire des 18. und 19. Jahrhunderts über exzellente Repräsentanten. Mit einer Orientierung an englischen (Hogarth, Rowlandson) und französischen Vorbildern (Daumier) wurden von Künstlern wie Iwan Iwanowitsch Terebenjew (1780–1815), Iwan Iwanow oder Wassili Fjodorowitsch Timm (1820–1895) die Möglichkeiten der Karikatur getestet. Nichtsdestotrotz, neben einer Handvoll Magazine waren es – ähnlich der Situation in Japan – vor allem die billig produzierten, unsignierten Holzschnitte minderer Qualität, die den Gutteil der satirischen Produktion während des Krieges ausmachte.⁴⁰⁴ In Russland waren die sogenannten *lubki* (Singular *lubok*), grellbunte Drucke mit zumeist humoristischem Inhalt, überaus populär. Ähnlich ihrem japanischen Äquivalent waren auch die *lubki* tief in der russischen Populärkultur und Tradition verwurzelt

⁴⁰² Eine empfehlenswerte Seite über Farbholzschnitte des Russisch-Japanischen Krieges entstand im Rahmen des Projekts MIT Visualizing Cultures am Massachusetts Institute of Technology unter der Leitung John Dowers. Siehe: Dower, John (2008): „Throwing off Asia III. Woodblock prints of the Russo-Japanese War (1904–05)“, *MIT Visualizing Cultures*. http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/throwing_off_asia_03/index.html (gefunden am 13.4.2011).

⁴⁰³ Für Genese und Ursache des Kultes um Hirose siehe Shimazu Naoko (2009): *Japanese Society at War. Death, Memory and the Russo-Japanese War*. Shimazu widmet sich in Kapitel 4 unter dem Titel „God of war“ Hiroses Verehrung in der japanischen Zivilbevölkerung 1904/05.

⁴⁰⁴ Bryant, Mark (2006): „The Floating World at War“. In: *History Today* 56/6, S. 58–59; 58.

und kombinierten satirische Bilder mit erläuternden Texten. Wie in Japan hatte das 19. Jahrhundert auch in Russland zunehmend Kontakt mit europäischen Karikaturen gebracht – Kontakt, der in Druckmedien jeglicher Art Resonanz fand.⁴⁰⁵

Auch in Japan war der Holzschnitt jahrhundertlang das vorrangige Medium gewesen. Das Ende des Krieges mit China 1895 ging jedoch mit dem Niedergang des Farbholzschnitts einher. Die plötzlich nachlassende Nachfrage stellte Künstler und Verleger vor existenzielle Schwierigkeiten. Viele der Männer, die die blutigen Schlachten in großformatigen Drucken oder satirischen Darstellungen abgebildet und kommentiert hatten, verloren nun ihr Lebensinkommen und suchten nach neuen Betätigungsfeldern. Der Fall des Farbholzschnitts läutete die Geburtsstunde eines neuen Mediums ein: jenes des *ponchi-e*-Magazins.⁴⁰⁶ Diese kleinen Comicbücher oder Magazine beinhalteten kurze Geschichten, die in 20 bis 30 Bildern erzählt wurden und nahezu ausschließlich der bloßen Unterhaltung dienten. *Ponchi-e* erschienen in verschiedenen Varianten und Ausformungen. Da ihr Inhalt jedoch zumeist vulgärer Natur war oder auf Nonsens-Humor und Slapstick basierte, können sie formal und thematisch kaum in Verbindung zu der früheren Hochblüte der Karikatur in Journalen wie der *Marumaru chinbun* gesehen werden.⁴⁰⁷ Dennoch existierten beide Medien parallel und boten teilweise denselben Künstlern eine Beschäftigungsmöglichkeit. So arbeitete Kobayashi Kiyochika als leitender Künstler der *Marumaru chinbun*, schuf jedoch ebenso (teilweise ebenfalls politisch-satirische) *ponchi*-Serien wie etwa die der *Kiyochika ponchi*. In den 1880er Jahren gingen japanische Zeitungen erstmals dazu über, professionelle Fotografen zu beschäftigen. Als Initialzündung wird die Beauftragung von Fotografen durch die Zeitung *Yomiuri shinbun* anlässlich des Ausbruchs des Vulkans Bandai in Nord-Honshū 1888 kolportiert.⁴⁰⁸ Letzte Berechtigung fand der Farbholzschnitt als Frontispiz-Illustration (*kuchi-e*). Als solche diente er dazu, des Käufers Aufmerksamkeit auf moderne Belletristik zu lenken – eine Funktion, der er durch grelle Farben, aber auch durch erlesene Qualität nachkam. Vom Ende des Russisch-Japanischen Krieges bis zum Ende der Meiji-Zeit wurden anspruchsvolle Erzählungen und Magazin-Editionen gerne mit Farbholzschnitten bereichert.⁴⁰⁹ Doch Nischen wie diese konnten nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Zeit des Farbholzschnittes vor allem als Massenmedium abgelaufen war. Während sich *ukiyo-e* als Kunstform hielt, gingen satirische Drucke in der Vielzahl der neuen Magazine auf. Als neuer Faktor trat um 1904 die

⁴⁰⁵ Bryant (2006): „The Floating World at War“. S. 58.

⁴⁰⁶ Shimizu, Isao (2001): „Red comic books. The Origins of modern Japanese Manga“. In: *Illustrating Asia: Comics, Humor Magazines, and Picture Books*. Lent, John (Hg.) Richmond: Curzon Press, S. 137–150, 137.

⁴⁰⁷ Shimizu (2001): „Red comic books“, S. 137.

⁴⁰⁸ Meech-Pekarik (1986): *The World of the Meiji Print*. S. 216.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, S. 214.

Fotografie verstärkt in Erscheinung: „Trendsetter“ wie Miyatake Gaikotsu griffen in ihren satirischen Bildern zunehmend zu fotografischen Versatzstücken, die Titelblätter füllten nun, statt Embleme, Fotografien schöner Frauen.

Die Postkarte

Eines der oder, wie Linhart betont⁴¹⁰, das bedeutendste visuelle Massenmedium gegen Ende des 19. Jahrhunderts war die Postkarte (*ehagaki*). In einer Zeit, in der sich die Verfügbarkeit und damit Signifikanz von Bildern deutlich von der heutigen Situation unterschied, spielte sie eine entscheidende Rolle. Die Macht der Postkarte lag sowohl in der Kreation wie auch Manipulation von Bildern und Vorstellungen, insbesondere in Hinblick nationaler Repräsentationen. Postkarten geben „wichtige Evidenz für dominante Stereotypen“ und „geben Meinungen über feindliche Nationen wieder“. ⁴¹¹ Die prominenten Darstellungsmodi internationaler Postkarten spiegeln politische Allianzen ihrer Zeit: Während in Großbritannien, das 1902 mit Japan ein Bündnis geschlossen hatte, Postkarten den Krieg mit Russland als gerechtfertigt darstellten und Japans Siege begrüßten, zeigten französische Postkarten die asiatische Nation als verschlagen und bedrohlich. ⁴¹²

Die Idee einer bildgeschmückten Karte zum Versenden war jedoch älter. 1869 war das Medium der Postkarte in Österreich erfunden worden und vier Jahre darauf trat Japan in die internationale Universal Postal Union ein. ⁴¹³ Die ersten, noch vollkommen schmucklosen, offiziellen Postkarten wurden hier schon sehr früh – im Jahr 1873 – gedruckt. Die Postkartenproduktion wurde, abgesehen von romantisierenden Postkarten einiger in Japan lebender Ausländer, hauptsächlich von Japanern betrieben und erreichte zur Zeit des Russisch-Japanischen Krieges eine absolute Hochblüte. Zahlreiche Magazine integrierten Postkarten als Anreiz in ihre Ausgaben oder veröffentlichten spezielle Postkarten-Sonderbeilagen. Eine der populärsten war *Ehagaki sekai* [Die Welt der Postkarte], eine monatliche Sonderbeilage zu Miyatake Gaikotsus *Kokkei shinbun* (siehe Kapitel 4.3.4). Nachdem sich nach 1905 das Sammeln und Tauschen von Postkarten vor allem unter

⁴¹⁰ Linhart (2005): „Niedliche Japaner“ oder gelbe Gefahr? S. 146.

⁴¹¹ Ibid.

⁴¹² Ibid.

⁴¹³ Pedlar, Neil (1990): *The Imported Pioneers. Westerners who helped build modern Japan*. Sandgate, Folkstone and Kent: Japan Library Ltd., S. 209.

Schülern zu einem beliebten Hobby entwickelt hatte, erschien sie von 1907 bis 1909 mit großem Erfolg.⁴¹⁴

Nichtsdestotrotz waren es ausländische Postkarten, die das internationale Bild von Japan nachhaltig prägten. Die Postkarte bediente in Europa vor allem auch das steigende Interesse an fernen Ländern. Fotografien exotischer Interieurs und archaisch anmutender Sitten wurden ebenso begeistert gesammelt wie – teils pornografische – Darstellungen von Europäerinnen, gekleidet und frisiert *à la Japonaise*. Nur wenige Hersteller legten Wert auf authentische Darstellung. Solche wie der 1905 für die in London ansässige Postkartenfirma *Delittle, Fenwick & Co. of York* arbeitende und Darstellungen auf Authentizität überprüfende japanische Künstler Yoshio Makino⁴¹⁵ blieben die Ausnahme.⁴¹⁶

Das Erscheinungsbild der Postkarte unterschied sich um 1904/05 bereits deutlich von dem der frühen Beispiele. Appellierten Letztere eher an den Intellekt, ging die Tendenz nun zu einer Dominanz des Visuell-Ästhetischen. Mit dem Ersten Weltkrieg erlangten Designs mit propagandistisch-satirischen Darstellungen bzw. Comics endgültig die Oberhand. Zunehmend erkannte man deren Potential sowohl zur Denunziation des Feindes als auch zur Mobilisierung der eigenen Truppen.⁴¹⁷ Abbildung 32 zeigt eine Postkarte von Georges Bigot, produziert und verlegt in den Kriegsjahren. Das Motiv ist klar satirisch, es spielt auf die politische Situation in Fernost an. Ein japanischer Soldat hat einen chinesischen Soldaten an dessen Zopf gepackt und nötigt ihn so, hinter ihm herzulaufen. Im Stechschritt marschiert der Japaner über eine am Boden liegende Gestalt in koreanischer Tracht hinweg. Im Hintergrund beobachtet Russland als bärtiger Mann mit Fellmütze die Lage. Der Krieg förderte nicht nur die rasante Verbreitung der Postkarte, er lieferte auch anderen Bereichen der Populärkultur neue Motive. Neben Bilderbögen und Stoffen mit „patriotischem“ Druckmuster entstanden Spielbretter und Kartenspiele, die satirisch pejorative Darstellungen der russischen Truppen zeigten.

⁴¹⁴ Museum of Modern Art, Saitama (Hg. 1993): *Nippon no fūshi. Subtle Criticism: Caricature and Satire in Japan*. The Museum of Modern Art, Saitama: Saitama. S. 56.

⁴¹⁵ Während seiner Zeit in London auch Yoshio Markino.

⁴¹⁶ Pedlar (1990): *The Imported Pioneers*, S. 212.

⁴¹⁷ Linhart (2005): „Niedliche Japaner“ oder gelbe Gefahr? S. 147.



Abbildung 32: Japan, mit China im Schlepptau, trampelt über Korea hinweg. Georges Bigot, Postkarte, 1904/05

Quelle: MIT Visualizing Cultures



Abbildung 33: Iroha-Spielkarten (*Iroha garuta*), doppelseitiger Fold-out, *Nipponchi* 5 (25. November 1904)

Ein Beispiel ist das 18 Spielkarten inkludierende, doppelseitige Fold-out in der Kriegssonderbeilage *Nipponchi* (Ausgabe vom 25. November 1904, Abbildung 33). Sein Titel „Iroha-Spielkarten“ ist ein Wortspiel, beruhend auf der gleichen Lesung der verschiedenen sino-japanischen Schriftzeichen (*kanji*). Während „iroha“ (いろは) die Bezeichnung des japanischen Alphabets ist, das die Spielkarten als Ordnungssystem in der rechten oberen Ecke tragen, kann es hier anders gelesen werden. Mit den Schriftzeichen für „Würde“ (*i* 威), „Russland“ (*ro* 露) und „kaputtmachen“ (*ha/yaburu* 破) zielt er auf die Demütigung des

Gegners ab. Auf der Rückseite jeder bebilderten Karte befindet sich ein erläuternder Spruch, der mit der jeweiligen Silbe des *iroha* beginnt.

Spiele wie diese sprachen vor allem weniger gebildete Leserschichten und Kinder an, da das Verständnis der komplizierten Schriftzeichen durch das Beifügen einer Lautschrift in *furigana*⁴¹⁸ stark erleichtert wurde. Die japanische Bildsatire, sei es auch qualitativ minderwertige, war damit Teil des Alltagslebens und als solcher ein geeignetes Werkzeug zur bewussten Manipulation der öffentlichen Meinung für propagandistische Zwecke.

⁴¹⁸ 振り仮名. Text in japanischer Silbenschrift (*hiragana*), der neben die sino-japanischen Schriftzeichen (*kanji*) gesetzt werden, um deren Lesung anzugeben.

4.3 Zwischen den Fronten. Satiremagazine um 1904/05

Das folgende Kapitel beleuchtet exemplarisch für das Format des Satiremagazins um 1904/05 drei auflagenstarke Zeitschriften in Japan. Ziel ist es, anhand einer detaillierten Besprechung die Bandbreite japanischer Periodika zur Zeit des Russisch-Japanischen Krieges zu beleuchten und Gemeinsamkeiten wie auch Unterschiede in formalem wie inhaltlichem Profil aufzuzeigen. Als Basis der Analyse dienen das nationalistisch geprägte Magazin *Nipponchi*, das oppositionelle Magazin *Kokkei shinbun* sowie der kommerziell äußerst erfolgreiche *Tōkyō pakku*. Nach einer kurzen formalen Beschreibung des Magazins diskutiert das Kapitel jeweils ausgewählte Einzelillustrationen und Titelblätter.

Als Ausgangspunkt dient die These, dass mit dem Russisch-Japanischen Krieg eine Neuorientierung im satirischen Verlagswesen einherging. Während sich nationalistische (und teilweise regierungsnah) Magazine wie *Nipponchi* 1904/05 auch in der Karikatur wieder traditionellen Bildthemen und Darstellungsmodi zuwandten, gingen Publikationen wie *Kokkei shinbun* und *Tōkyō pakku* formal neue Wege. Obgleich sich ihre politischen Wurzeln sowie die stilistische Ausrichtung stark unterschieden, unterstützen alle drei Magazine jedoch unisono die staatliche Kriegspropaganda.⁴¹⁹

4.3.1 Pressefreiheit und Zensur

Der folgende Abschnitt bietet einen kurzen Blick auf die Freiheit der Presse in Japan seit der Mitte des 19. Jahrhunderts sowie die Macht staatlicher Zensur um 1904/05. Wie in europäischen Ländern war auch in Japan der Weg zu einer zensurfreien Medienkultur lang und staatliche Kontrolle nach wie vor an der Tagesordnung. Nichtsdestotrotz, Brenda Jordan sieht gerade in der Modernisierung des Landes die Ursache des zunehmend hörbaren Protestes.⁴²⁰ Investigativer Journalismus wurde streng verboten, ebenso der Leitartikel, könnten sie doch eine Bedrohung für die noch unsicher im Sattel sitzende Regierung darstellen. Zudem benötigten Verleger eine staatliche Lizenz, die willkürliche Verbote

⁴¹⁹ Grundlage des folgenden Kapitels ist ein Aufsatz, der im Rahmen einer Konferenz des Exzellenzclusters „Asia and Europe in a Global Context. Shifting. Asymmetries in Cultural Flows“ 2009 in Heidelberg vorgestellt wurde. Hotwagner, Sonja (2013): „Punch’s Heirs Between the (Battle) Lines. Satirical Journalism in the Age of the Russo-Japanese War of 1904-05“. In: Harder, Hans und Mittler, Barbara (Hg.) (2003): *Asian Punches. A Transcultural Affair* (= Transcultural Research – Heidelberg Studies on Asia and Europe in a Global Context). Heidelberg: Springer Verlag.

⁴²⁰ Jordan, Brenda (2007): „Potentially Disruptive: Censorship and the Painter Kawanabe Kyōsai“. In: Nara, Hiroshi (Hg.): *Inexorable modernity*, S. 17–47.

begünstigte.⁴²¹ Den immer lauter werdenden Forderungen nach einer Lockerung der Pressegesetze begegnete man mit einem kaiserlichen Dekret 1875 sowie weiteren Reglementierungen, die aber im Gegenteil die Lage noch verschärften.⁴²² Die staatliche Einflussnahme zeigte jedoch nur unzureichend Wirkung: Kritische Kommentare zur Politik des Landes verpackten Journalisten fortan in satirische Beiträge. Ein Artikel, veröffentlicht 1876 in der regierungsnahen Zeitung *Japan Mail*, charakterisierte die Lage mit folgenden Worten:

„Einige sagen, das Pressegesetz sowie das Verleumdungsgesetz würden die freie Meinungsäußerung nicht behindern, und es wäre genug Spielraum innerhalb ihrer Grenzen. Ich denke, diese Gesetze ähneln eher Fallen an Straßenecken. Auch wenn diese erst zuschnappen, wenn sie berührt werden, hält man sich so weit von ihnen entfernt wie möglich. Man weiß, dass die Richter Sätze schwer oder leicht auslegen können, wenn es ihnen beliebt.“⁴²³

Als Antwort folgte im Juli desselben Jahres wiederum eine Verschärfung der Gesetzeslage, die dem Innenministerium erlaubte, Magazine zu verbieten, sollten sie „den Frieden des Landes verletzen“.⁴²⁴ Einen Höhepunkt erreichte die Pressezensur in den späten 1880er Jahren, als Verhaftungen von Journalisten und politisch unliebsamen Personen fast zur Tagesordnung gehörten. Der teilweise äußerst heftige Protest der in Japan lebenden und durch den Status der Extraterritorialität geschützten Ausländer (siehe Kapitel 3.1.3) brachte diesen 1887 lediglich das Verbot, landessprachliche Magazine zu besitzen oder herauszugeben.⁴²⁵ Und doch zeigten sich auch erste Abschwächungen. So war es durch die neue Gesetzeslage nicht mehr erlaubt, Verleger nur durch eine Verfügung mit Gefängnis oder Geldstrafe zu bestrafen, sondern erforderte einen Gerichtsbeschluss. Eine Sonderstellung kam dem Innen-, Kriegs- und Marineministerium zu. Ihnen war es erlaubt, jede Publikation mit sofortiger Wirkung zu unterbinden.⁴²⁶ Das Pressegesetz von 1887 blieb (abgesehen von kleinen Modifizierungen) bis weit in das 20. Jahrhundert wirksam, größere Änderungen wurden erst 1925 unternommen.⁴²⁷ Die Zensurpolitik der Meiji-Regierung während des Krieges war vorsichtshalber strikt.⁴²⁸ Man befürchtete, missliebige Informationen könnten die moralische Stabilität des Landes gefährden. Deshalb wurden Neuigkeiten „absolut geheim gehalten, um

⁴²¹ Wildes (1927): „Press Freedom“. S. 603.

⁴²² So schrieb das kaiserliche Dekret (erlassen am 28. Juni 1875) u. a. vor, dass Petitionsgesuche nur noch mit vorheriger Erlaubnis durch zuständige Behörden publiziert werden durften. Siehe auch Wildes (1927): „Press Freedom“. S. 604.

⁴²³ Nishimura Shigeki, *Japan Mail* am 1. April 1876. Zitiert in: Wildes (1927), „Press Freedom“. S. 606.

⁴²⁴ Wildes (1927): „Press Freedom“. S. 607.

⁴²⁵ Ibid., S. 608.

⁴²⁶ Ibid., S. 609.

⁴²⁷ Ibid., S. 611.

⁴²⁸ Tatsächlich wurden gleichzeitig mit dem Ausbruch des Krieges neue Reglementierungen der Pressefreiheit entworfen, diese kamen jedoch erst nach der Unterzeichnung des Friedensvertrages 1905 zur Gültigkeit. Ibid.

nicht den Kampfwillen der Bevölkerung zu unterhöhlen“, so berichtet der Journalist Tokutomi Sohō⁴²⁹. Während satirische Kritik an der politischen Lage auch in den Jahrzehnten zuvor im Interesse der Zensur stand, wurde sie nun mit noch größerer Besorgnis betrachtet. Man entschied sich, Dinge so geheim wie möglich zu halten, selbst auf die Gefahr hin, den Volkszorn zu erregen.⁴³⁰

In einem Vortrag betont Kikuchi Yuki die besondere Bedeutung des Krieges in kommerzieller Hinsicht. Ihr zufolge schufen vor allem die zeitgenössischen Medien eine „patriotische Blase“, die in Gestalt unterschiedlicher Waren kauf- und konsumierbar war.⁴³¹ Und Shimazu setzt fort:

„Moreover, the prominence of the cultural means of disseminating images of the war, and the seeming abundance and availability of such war images, made Japanese society appear highly patriotic.“⁴³²

Die folgenden Kapitel stellen drei Magazine der Zeit um 1904/05 exemplarisch vor. Sie werden dem Anspruch „highly patriotic“ voll gerecht und geben damit eine repräsentative Vorstellung der meisten Kriegsjournale ihrer Zeit.

4.3.2 „Patriotisch“ motivierte Selbstzensur in Japan

Nipponchi, *Kokkei shinbun* und *Tōkyō pakku* legitimieren den Krieg Japans und beschwören die zivile Einheit im eigenen Land. Angesichts des bereits angesprochen überwältigenden Überhangs an bellizistisch profilierten Medien drängt sich die Frage nach Existenz und Rolle politisch abweichender Journale auf. Eine Bestandsaufnahme japanischer Medien um 1904/05 belegt die rare, jedoch teilweise überaus konsequente, Präsenz pazifistischer Satiremagazine. Das folgende Kapitel geht anhand zweier Beispiele auf Pazifismus (*hisenron*) in der japanischen Bildsatire während des Russisch-Japanischen Krieges ein und wagt eine Evaluierung ihrer Bedeutung im zeitgenössischen Meinungsspektrum.

⁴²⁹ Tokutomi, Iichirō (1863–1957). Tokutomi wurde mit seinem Buch *Shōrai no Nihon* [Das Japan der Zukunft] berühmt. Die Zeitung *Kokumin no tomo* [Freund des Volkes], die er ab 1890 herausgab, wurde zu einer der einflussreichsten Stimmen für den japanischen Expansionismus. Tokutomi war außerdem Verleger von mehr als 350 Publikationen.

⁴³⁰ Tokutomi, Iichirō (1935): *Sohō jiden* [Autobiografie des Tokutomi Sohō]. Tōkyō: Chūō kōronsha. S. 396.

⁴³¹ Kikuchi, Yuko (2004): „Consuming Nationalism: Patriotic Objects of Desire during the Russo-Japanese War“. Unveröffentlichter Aufsatz im Rahmen der internationalen Konferenz „Re-imagining Culture in the Russo-Japanese War“ am 27. Mai 2004 am Birbeck College/University of London. Zitiert in: Shimazu (2009): *Japanese Society at War*. S. 22.

⁴³² Shimazu (2009): *Japanese society at war*. S. 22–23.

In ihrer Arbeit über die Rolle der humoristischen Cartoon-Magazine in Japan während des Pazifischen Krieges betont Okamoto deren ausdrücklich propagandistischen Standpunkt sowie die Rolle der visuellen Massenmedien zur Mobilisierung der Bevölkerung. Sie betont ferner, dass beispielsweise das satirische Magazin *Manga*, das zu Kriegszeiten erschien, nicht in staatlichem Besitz war, sondern privatwirtschaftlich betrieben wurde. Nichtsdestotrotz habe es freiwillig die staatlichen Ideologien (sowie das inhärent rassistische Gedankengut) unterstützt und verbreitet.⁴³³ Humoristisch-satirische Journale halfen während des Pazifischen Kriegs auch weitgehend ohne direkte Kontrolle und Zensur, Meinungen zu einem öffentlichen Konsens zu bündeln und zugunsten der politischen Ziele der Regierung zu lenken.⁴³⁴ Dies lässt sich auch für die Jahre 1904–05 sagen. Humor erwies sich als ebenso effektiv wie die üblichen Propagandatechniken und zeigte in Hinblick auf die visuelle Präsentation des Selbst und des Anderen dieselben Grundzüge, denen sich auch diese bediente. Die „Attacke“ der Satire richtete sich nur noch auf den amerikanischen Feind und verflachte komplett in ihrer kritischen Funktion gegenüber der eigenen Regierung.⁴³⁵ Derselben Meinung sind Ishiko Junzō⁴³⁶ und Ishiko Jun⁴³⁷ in ihrer historisch ausgerichteten Forschungsarbeit. Beide sehen das satirische Bild in Japan, präziser die Bildsatire, zur Zeit des Pazifischen Krieges als ein von seiner moralisch-sittlichen Funktion entkleidetes Werkzeug der staatlichen Propaganda. Und Lee spricht in einem Aufsatz zur japanischen Karikatur des Sino-Japanischen und Russisch-Japanischen Kriegs von einem „Werkzeug gesellschaftlicher Kontrolle“ (*shakai kontorōru no dōgu*).⁴³⁸

Es ist nicht einfach, die Rolle des satirischen Journalismus Japans 1904/05 zu bewerten. Zeitgenössische Staatsdokumente wie die Aufzeichnungen des Innenministeriums unterscheiden weder zwischen Zeitungen und Magazinen noch geben sie Auskunft über die Anzahl an satirischen Formaten. Ihre Statistiken listen lediglich Publikationen, die eine bestimmte Auflagezahl erreichen, die Masse an kleineren Magazinen, Heften und Einzelblättern bleibt im Ungewissen. 1904 nennen die Listen des japanischen

⁴³³ Okamoto, Rei (1999): *Pictorial Propaganda in Japanese Comic Art, 1941–1945: Images of the Self and the Other in a Newspaper Strip, Single-Panel Cartoons, and Cartoon Leaflets*, Dissertation an der Temple University, S. 127.

⁴³⁴ Shillony, Ben-Ami (1981): *Politics and culture in wartime Japan*. Oxford, England: Clarendon Press. Zitiert in Okamoto, S. 127.

⁴³⁵ Okamoto (1999): *Pictorial Propaganda in Japanese Comic Art*. S. 128.

⁴³⁶ Ishiko (1970): *Gendai manga no shisō*. Tōkyō: Taihei shuppansha.

⁴³⁷ Ishiko, Jun (1988): *Nihon mangashi* [Geschichte des japanischen Manga]. *Gendai kyōyō bunko* 1210. Tōkyō: Shakai shisōsha.

⁴³⁸ Lee, Kijin (2008): „*Shinbun ronhyō manga no shakaiteki kitai ni kansuru ikkō sai. Nisshin Nichi-Ro sensō ki ni okeru shinbun manga no naiyō bunwari kara*“ [Überlegungen zur sozialen Funktion des editorielle Cartoons. Auf der Basis einer Inhaltsanalyse der Zeitungskarikatur während des Sino-Japanischen und Russisch-Japanischen Krieges]. In: *Masu komyunikēshon kenkyū* 72 (Januar), S. 117–132, 120.

Innenministeriums (*Naimushō tōkei hōkoku*) circa 1.590 Zeitungen und Magazine⁴³⁹. Ein Blick auf die Fälle staatlicher Zensur überrascht: Lediglich siebenmal wurde der Verkauf einer Ausgabe gestoppt, sieben Ausgaben wurden konfisziert. Ein Magazin wurde temporär mit dem Verbot zu publizieren bestraft, kein einziges – weder satirisch noch nicht-satirisch – wurde verboten. Ähnlich war die Situation im zweiten Kriegsjahr 1905. Es stellt sich die Frage, inwiefern der Krieg und die damit einhergehende Forderung an den Journalisten, die „Heimatfront stark zu halten“, den in den Jahren zuvor bewiesenen Biss der Satire mildern konnte. Hinweise auf die Wahrnehmung der satirischen Publikation von Seiten der Regierung sind Zensurgesetze. In den politisch spannungsgeladenen 1870er Jahren reagierte sie auf die kritischen Karikaturen aus dem Umkreis der Bewegung für Freiheit und Volksrechte mit einer Verschärfung der Gesetze. Am 28. Juni 1875 wurde mit der repressiven „Zeitungs-Verordnung“ (*Shinbunshi jōrei*) eine Regulation für Zeitungen und Magazine erlassen, die sich allem Anschein nach unmittelbar gegen subversive Satire richtete.⁴⁴⁰ Ähnliches beobachtet man für die Zeit des Russisch-Japanischen Krieges. Kurz nach dem Beginn seines militärischen Einsatzes erließ das japanische Militär eine Reihe an Regeln (*jōgun kasha kokoroe*), die die Frontberichterstattung erheblich einschränkten. Ziel war es, japanische Verletzlichkeiten „absolut geheim zu halten, um den Kampfgeist der Menschen nicht zu untergraben“.⁴⁴¹ Im Gegensatz zu früheren Jahrzehnten, insbesondere den 1870er und 1880er Jahren, war eine Kontrolle des satirischen Journalismus durch die Meiji-Regierung kaum nötig.

4.3.3 *Nipponchi* (1904–05)

Das Magazin *Nipponchi* 日ボソ地 [„Japanisches Land“ oder *Japan-Punch*] erschien am 7. September 1904 als temporäre Sonderbeilage der Reihe *Fūzoku gahō* [Illustrierte Bräuche]. Es reiht sich damit in die Reihe an Journalen, Zeitungen und Einzelblättern ein, die, genährt durch die aufkommende Kriegsbegeisterung, in den ersten Kriegsmonaten den japanischen Markt überschwemmten. Motivisch und formal eng der Tradition verpflichtet, steht *Nipponchi*

⁴³⁹ Dies entspricht einer Verdoppelung der Veröffentlichungen gegenüber dem Jahr 1900.

⁴⁴⁰ Auf dem strengen Kontrollsystem der Edo-Zeit basierend war das Gesetz die erste umfassende Presseregulierung. Grundlegende Neuerungen waren unter anderem die gesetzliche Vorschrift für eventuelle Abstrafungsfälle in jeder Ausgabe sowohl den Namen des verantwortlichen Herausgebers als auch den des Druckers anzugeben. Außerdem wurde es Pflicht, den Namen des Autors eines Artikels anzugeben. Das neue Zeitungsgesetz zog unmittelbar nach seiner Verabschiedung eine Reihe schwerer Strafen für unliebbare Medien nach sich. Für eine umfassende Darstellung des Pressewesens der Meiji-Zeit siehe Huffman (1997): *Creating a Public*.

⁴⁴¹ Tokutomi Shōho, zitiert in: Huffman, James (1997): *Creating a Public. People and Press in Meiji Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press, S. 288.

stellvertretend für das nationalistisch geprägte, bellizistische Massenblatt und soll als solches an erster Stelle besprochen werden. Partiiell ist *Nipponchis* Titel des Supplements gleichlautend mit dem, den bereits 1874 Kanagaki Robun und Kawanabe Kyōsai für ihr kurzlebiges Magazin *E-shinbun nipponchi* gewählt hatten (siehe Kapitel 3.2.1). Obwohl das erste westlich inspirierte Satiremagazin nach nur drei Ausgaben seine Publikation einstellte, kann die Vermutung entstehen, *Nipponchi* hätte sich (mit einer tagespolitischen Umdeutung des Kompositum) auf den frühen Vorläufer bezogen.⁴⁴² Der zusammengesetzte Begriff *nipponchi* lässt sich auf verschiedene Arten verstehen: Zum einen als Verknüpfung der Worte „*Nippon*“ für Japan und „*chi*“ für Land oder Territorium. Vereinfacht kann dies mit „Japanisches Land“ übersetzt und damit, frei interpretiert, ein thematischer Bezug zu Japans imperialistischen Ansprüchen in Korea und der Mandschurei hergestellt werden (vgl. dazu Abbildung 34, ein Titelblatt von *Nipponchi*, das Japans Aufbruch in eine neue Zeit internationaler Bedeutung thematisiert).

Zum anderen kann der Begriff auch als Kombination des Zeichens „*nichi*“, stellvertretend für Japan, mit „*ponchi*“, dem japanischen Wort für „*Punch*“ oder allgemein „lustige Zeichnung“ gelesen werden. Letztere Interpretation schließt an die Verwendung des Begriffs „*ponchi*“ als Schlüsselbegriff zur Deklaration satirischer Publikationen in Japan seit Charles Wirgmans Magazin an. Stilistisch und thematisch lassen sich, dreißig Jahre nach Erscheinen des *Japan Punch* und *E-shinbun nipponchi*, in der Kriegspublikation *Nipponchi* kaum Anschlusspunkte finden. Herausgeber und leitender Journalist von *Nipponchi* war ein gut gestellter Beamter des Finanzministeriums (Ōkurashō) namens Yamashita Shigetami (1857–1942).⁴⁴³ Im Gegensatz zu erfahrenen Publizisten wie Miyatake Gaikotsu verfügte Yamashita weder über eine künstlerische Ausbildung noch über einschlägige Erfahrung im Bereich der politischen Karikatur.⁴⁴⁴ Die nebenberufliche Beschäftigung des Beamten für ein Magazin wie *Nipponchi* belegt die charakteristisch enge Verbindung zwischen Politik und Journalismus dieser Jahre. Das satirische Magazin als Gegenspieler und notorischer Kritiker der Meiji-Regierung, wie es sich in seiner Frühzeit der 70er und 80er Jahre in Japan manifestierte, entwickelte sich um 1900 zum satirischen Magazin als dessen Helfer. Bei der Auswahl der Redaktionsmitglieder wurde nichts dem Zufall überlassen. Der Verfasser zahlreicher

⁴⁴² *E-shinbun nipponchi* gilt als das erste „moderne japanische Manga-Magazin“ (Peter Duus). Nach den satirischen Publikationen Wirgmans und Bigots war *E-shinbun nipponchi* das erste von Japanern publizierte „comic paper“ (Selbstcharakterisierung auf dem Titelblatt). Ein empfehlenswerter Artikel stammt von Peter Duus. Siehe Duus, Peter (1999): „Japan's First Modern Manga Magazine“. In: *Impressions. The Journal of the Ukiyo-e Society of America* 21, S. 30–41.

⁴⁴³ Ueda, Masaaki et al. (2001): *Nihon jinmei daijiten* [Großes japanisches Personenlexikon]. Tōkyō: Kōdansha.

⁴⁴⁴ Mikhailova und Steele (Hg.) (2008): *Japan and Russia*, S. 164.

Kurzgeschichten und populärer Lieder, Otei Kinshō (1868–1954)⁴⁴⁵, wurde mit der Supervision des Magazins beauftragt, während sich der *Nihonga*-Maler⁴⁴⁶ Yamamoto Shōkoku (1870–1965) und Nakashima Shunkō die künstlerische Leitung teilten.

Thematisch wie stilistisch steht *Nipponchi* dem japanischen Farbholzschnitt nahe. Es parodiert populäre Bildthemen wie das des Schauspielerporträts (*yakusha-e*) oder das der Sieben Glücksgötter und wandelt sie propagandistisch ab. Es ist anzunehmen, dass der Rückgriff auf traditionelle Darstellungsmodi mit dem nationalistischen, konservativen Charakter des Blattes korreliert.⁴⁴⁷ Abbildung 35 und Abbildung 36 zeigen die formale Ähnlichkeit einer *Nipponchi*-Illustration (1904) mit einem fünfzig Jahre älteren Farbholzschnitt. Der Druck ist satirischer Natur und fällt in die Kategorie der sogenannten Wels-Bilder (*namazu-e*). Kurz nach dem großen Erdbeben 1855 erfreute sich dieses satirische Genre in verschiedensten Formen großer Beliebtheit. Das Vergleichsbeispiel stammt aus dem Kriegsblatt *Nipponchi*. Im November 1904 macht es Stimmung gegen das Zarenreich, indem es dessen Handeln als Verfehlung gegen Japan darstellt. Die Gemeinsamkeit der Bildsatiren liegt in deren Aufbau: Obwohl thematisch anders gelagert, greifen beide auf das Motiv eines großen Schriftzeichens zurück, in beiden Fällen ist dieses gerade in Bau. Die Blütezeit *Nipponchis* korreliert mit den Ereignissen der Jahre 1904/05. Neben der unterhaltungsfokussierten Kriegs-Sonderbeilage veröffentlichte das Muttermagazin *Fūzoku gahō* auch andere Beilagen, die mit zahlreichen Fotografien eher informativ-faktische Ansprüche bedienten. *Nipponchi*, ein dünnes Heftchen etwa im B5-Format, erschien zweimal im Monat. Neben den oft doppelseitigen oder als Fold-out gestalteten Darstellungen unterhielt es seine Leser auch literarisch mit humoristischen Texten und Kurzgedichten. Das grundlegende Thema war (gemäß seiner Natur als Kriegs-Sonderbeilage) stets die Überlegenheit der japanischen Truppen gegenüber einer lächerlichen, hilflosen russischen Armee. Mit der Unterzeichnung des Friedensvertrages in Portsmouth im September 1905 wurde Kriegsmedien wie *Nipponchi* der thematische Rahmen und in weiterer Folge die Existenzgrundlage entzogen.

⁴⁴⁵ Ibid.

⁴⁴⁶ Der Begriff *nihonga* (Bilder im japanischen Stil) entstand während der Meiji-Zeit in Abgrenzung zu *yōga* (Bilder im westlichen Stil). Er bezeichnet Malereien, die sich der traditionellen Stilmitteln japanischer Kunst bedienen und nur wenige bis keine westliche Techniken verwendet. Siehe Takeuchi Seihō.

⁴⁴⁷ Hotwagner (2013): „Punch’s heirs between the (battle) front.“



Abbildung 34: Titelblatt von Nipponchi 29 (24. Januar 1905)



Abbildung 35: „Bau-Tanz auf der Ebene“ (Taira no tatemai). Farbholzschnitt, 1855

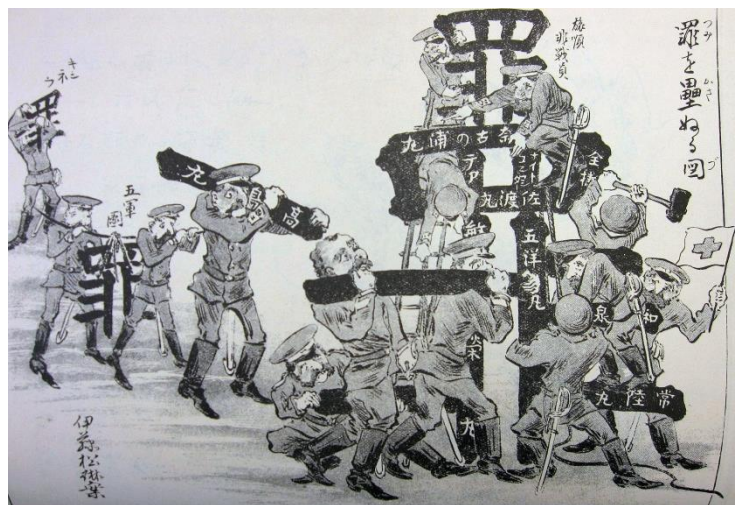


Abbildung 36: „Das Bild wiederholter Verfehlung“ (Tsumi o kasaneru zu). Nipponchi 4 (10. Nov. 1904)

4.3.4 *Kokkei shinbun* (1901–08)

Die Unterschiedlichkeit satirischer Magazine in Japan der Jahrhundertwende zeigt der Vergleich mit dem Magazin *Kokkei shinbun* [Die Jux-Zeitung]. Sie erschien anfangs monatlich, später zweimal monatlich in Ōsaka und entwickelte sich trotz ihres hohen ästhetischen und sprachlichem Anspruchs zu einem wahren Verkaufsschlager der Kriegs- und Nachkriegszeit. Der Verleger und charismatische Chefjournalist Miyatake Gaikotsu⁴⁴⁸ (1867–1955) war bereits vor seiner Tätigkeit für *Kokkei shinbun* amtsbekannt. Er hatte mit einer Karikatur in seinem Magazin *Tonchi kyōkai zasshi* [Das Witz-Club-Magazin] 1889 den Zorn der Meiji-Regierung heraufbeschworen und dies mit einer Haftstrafe von drei Jahren⁴⁴⁹ gebüßt. Mit der satirischen Darstellung hatte sich Miyatake auf dünnes Eis begeben: Sie parodierte die Verkündung der Verfassung durch den Meiji Tennō und wurde als Majestätsbeleidigung bestraft.⁴⁵⁰

Während der Kriegsmonate 1904/05 war Miyatakes neues Magazin jedoch auf Linie mit der Regierung. Seine satirischen Wort- und Bildbeiträge richteten sich nicht gegen Granden der Regierung, sondern gegen die russischen Truppen. Miyatakes (gespielte oder reale) Billigung des Krieges bedeutet jedoch nicht den Verzicht auf eine kritische Haltung gegenüber der japanischen Militärelite. Diese geht zuweilen sogar soweit, ranghohe Offiziere persönlich zu adressieren. Am 20. Juli 1904 publizierte die *Kokkei shinbun* beispielsweise einen offenen Beschwerdebrief an den Hausstand des Vizeadmirals Uemura. In direkten Worten wird Uemura hier als „unnützer Kerl“ diffamiert und seine militärische Kompetenz angezweifelt.⁴⁵¹ Der angstfrei kritische Umgang mit einflussreichem Militär stützt das Argument, dass *Kokkei shinbuns* oppositionelle Haltung gegenüber der Meiji-Regierung auch während des Krieges latent vorhanden war. Für Japans Interessen, den Kriegssieg, wurde diese jedoch zugunsten anti-russischer Propaganda zurückgestellt: Eine Analyse belegt, dass von „kultureller Gewalt“ (vgl. Kapitel 4.2.1) geprägte Bilder auch Miyatakes Zeitschrift zu hohen Auflagezahlen verhelfen.

Karikaturen der *Kokkei shinbun* weisen des Öfteren stilistische und motivische Ähnlichkeiten mit dem japanischen Farbholzschnitt (*ukiyo-e*) auf. Ein Beispiel sind die asymmetrischen,

⁴⁴⁸ Miyatake wurde 1867 als Miyatake Kameshirō in Sanuki (Präfektur Kanawaga) geboren. Ausgebildet in Kyōto war er federführend für eine Reihe an satirischen Magazinen, insbesondere in Ōsaka, und in dieser Tätigkeit überaus populär. Er starb 1955 im Alter von 89 Jahren in Tōkyō.

⁴⁴⁹ In seiner Funktion als Verleger der Karikatur war das Strafmaß mit drei Jahren Haft und 100 Yen Strafgeld für Gaikotsu am höchsten. Der verantwortliche Künstler Andachi Ginkō wurde mit einem Jahr Haft und 50 Yen Strafgeld, der ausführende Drucker mit 10 Monaten Haft und 30 Yen Strafgeld bedacht. In: Shimizu (Hg.) (1999): *Zusetsu. Manga no rekishi*. S. 24f.

⁴⁵⁰ Shimizu (Hg.) (1999): *Zusetsu. Manga no rekishi*. S. 31.

⁴⁵¹ „Yowa-sha hakugai no mukō”. In: *Kokkei shinbun* 7, 20. Juli 1904.

stark reduzierten Bildkompositionen, die etwa Parallelen im Werk Hokusais finden. Eine naheliegende Begründung ist, dass viele ehemalige Künstler in den aufstrebenden Sektor moderner Printmedien drängten und auch in der Redaktion des erfolgreichen Magazins ein neues Schaffensgebiet fanden.⁴⁵² Der personell bedingten Bewahrung gebräuchlicher Elemente in *Kokkei shinbun* stand Miyatakes Wille zur Neuerfindung des japanischen Satiremagazines gegenüber. Die Vorstellung des Verlegers von einer „modernen“ Publikation orientierte sich an westlichen Formaten. Vor Miyatake Gaikotsus Auge standen die politische Karikatur Englands, Frankreichs oder Amerikas.⁴⁵³ Beide Ansprüche – japanische Ästhetik und „moderner“ Journalismus – schlossen sich nicht zwangsläufig aus, sondern verbanden sich in der *Kokkei shinbun* zu einem harmonischen Ganzen. Pointiert zeichnen Illustrationen während des Russisch-Japanischen Krieges assoziativ das Bild eines stets unterlegenen Feindes. Im Gegensatz zu *Nipponchi* postuliert *Kokkei shinbun* eine neue, stark reduzierte Formensprache ohne Scheu vor monochromen Farbflächen. Abbildung 37 zeigt stellvertretend eine 1902 erschienene Illustration (20. Februar). Sie bezieht sich auf ein Unglück, das sich am 23. Januar desselben Jahres in den Hakkōda-Bergen⁴⁵⁴ (*Hakkōda sankei*) ereignet und 209 Männern der japanischen Armee das Leben gekostet hatte.⁴⁵⁵ Bei einer Übung, die die Soldaten auf die klimatischen Anforderungen einer Invasion in Sibirien und der Mandschurei vorbereiten sollte, hatte ein Schneesturm die Truppe überrascht und unter Schneemassen begraben.⁴⁵⁶

Insgesamt viermal brachte seine unverblümt kritische Satire Miyatake Gaikotsu in Haft. Doch selbst solch drastische Maßnahmen fruchteten nicht, Miyatake blieb auch nach seiner Freilassung stets ein Dorn im Auge der Regierung. Die Anzahl der verhängten (Geld-)Strafen und temporären Publikationsverbote bestimmter Ausgaben belaufen sich auf mindestens neunzehn registrierte Fälle.⁴⁵⁷ Den überraschenden finanziellen Erfolg der *Kokkei shinbun* rechnet Kichino Kōyū nicht allein Miyatakes Talent zu. Kichino argumentiert, dass eine neue Verkaufsstrategie die Auflagezahlen in die Höhe trieb. *Kokkei shinbun* wurde, neben den

⁴⁵² Shimizu, Isao (1998): *Ōsaka manga-shi. Mangabunka hasshin toshi no 300 nen* [Die Geschichte des Manga in Ōsaka. 300 Jahre an Entwicklung städtischer Mangakultur]. Ōsaka: Nyūton puresu, S. 77.

⁴⁵³ Shimizu (1998): *Ōsaka manga-shi*, S.77.

⁴⁵⁴ Vulkanische Bergkette in der Präfektur Aomori/Japan.

⁴⁵⁵ Saitama Kenritsu Kindai bijutsukan (1993): *Subtle criticism: caricature and satire in Japan – Nippon no fūshi*. [Saitama]: The Museum of Modern Art, Saitama, S. 55.

⁴⁵⁶ Hunt, Paul (1988): „27. Hakkōda Mountains“. In: *Hiking in Japan. An Adventurer's Guide to the Mountain Trails*. Tōkyō und New York: Kodansha International, 172–175. Zitiert in: Wikipedia „Hakkōda Mountains“, http://en.wikipedia.org/wiki/Hakk%C5%8Dda_Mountains (gefunden am 13.4.2011).

⁴⁵⁷ Akasegawa, Genpei (2004, erste Ausgabe 1991): *Gaikotsu to iu hito ga ita!* (Es war einmal ein Mann namens Gaikotsu]. Tōkyō: Chikuman shobō, S. 62–81.

üblichen Verkaufsstellen, auch an Ōsakas frequentierter Bahnstation Baiden verkauft⁴⁵⁸ und war damit ein gut geeignetes Heftchen zum „Kauf im Vorbeigehen“.

Ungeachtet dessen wurde die *Kokkei shinbun* in Meiji-Japan – ähnlich dem *Punch* in Großbritannien – zu einer Trademark. Neue Magazine nahmen verstärkt das Wort *kokkei* in ihren Titel auf, um so mit dem Erfolg des Vorbilds mitzuziehen. Neben der ursprünglichen *Kokkei shinbun* folgten bald die Magazine *Kokkei sekai* [Die lustige Welt, 1905], *Kokkei-kai* [Comedy-Club, 1907], *Tōkyō kokkei-kai* [Comedy-Club Tōkyō, 1909], *Tōkyō shin-kokkei* [Tōkyōs neuer Humor, 1909] und *Tōkyō chin-kokkei* [Tōkyōs verrückter Humor, 1909].

1908 begann die Zeitung *Ōsaka kokkei shinbun* dort, wo ihre Vorgängerin *Kokkei shinbun* aufgehört hatte. Nur ein Monat nachdem letztere ihr erzwungenes Publikationsende verlautet und mit einer speziellen „Selbstmord-Ausgabe“ gefeiert hatte, gründete Miyatake in Ōsaka mit der *Ōsaka kokkei shinbun* ein neues Blatt. Auch diesmal mit großem Erfolg.

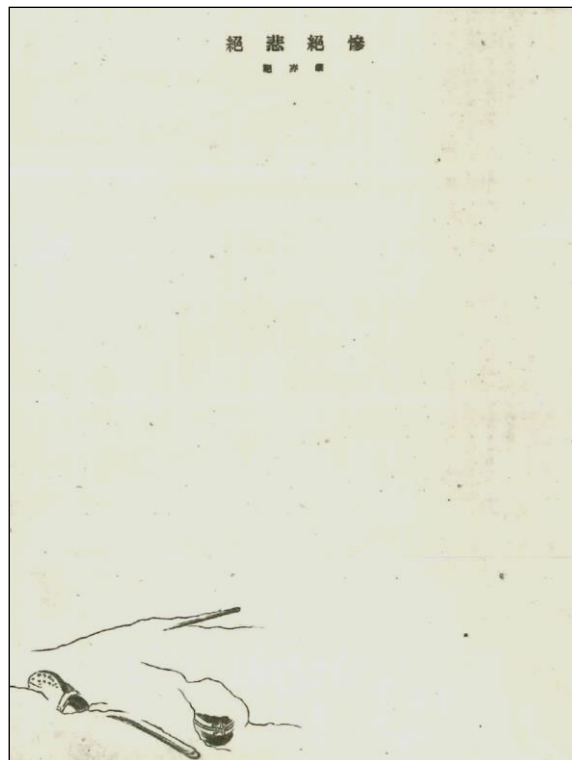


Abbildung 37: „Wie grausam, wie traurig“ (*Sanzetsu, hizetsu*). *Kokkei shinbun* 23 (20. Februar 1902)

⁴⁵⁸ Shimizu (1998): *Ōsaka manga-shi. Manga bunka hasshin toshi no 300 nen* [Die Geschichte des Manga in Ōsaka. 300 Jahre Manga-Kultur]. Tōkyō: Newton Press, S. 58.



Abbildung 38: Titelblatt der *Kokkei shinbun* 72 (7. Mai 1904)

Das Titel-Design der *Kokkei shinbun* besteht aus einem breiten Titelkopf in Schwarz-Weiß-Rot im oberen Drittel sowie einem gerahmten, annähernd quadratischen Bildfeld darunter. Obiges Titelblatt ist, seiner Entstehungszeit gemäß, dem Krieg gegen Russland gewidmet (Abbildung 38). Vor dem satt ockerfarbenen Hintergrund zeichnet sich ein Häufchen zylindrischer Objekte ab. Die Objekte sind stark deformiert und erst auf den zweiten Blick (und unter Zuhilfenahme der Überschrift) als Kerzen erkennbar. Der obere Bildrand wird von einer geschwungenen Form in Weiß eingenommen. Augenscheinlich handelt es sich bei ihr, dem Frackzipfel rechter Hand nach zu schließen, um ein menschliches Gesäß. Das Design vernachlässigt perspektivische Mittel zu Tiefenwirkung und Plastizität; die Formen sind in ihrer Wirkung mit Scherenschnitten zu vergleichen. Auch die Farbigkeit ist stark reduziert und beschränkt sich lediglich auf Schwarz-Weiß-Kontraste vor Ocker. Die Pointe erschließt sich erst durch den Text.⁴⁵⁹ Ein deftiges Wortspiel (*dajare*) verwendet homonyme Silben, um aus

⁴⁵⁹ Deutung nach: Saitama kenritsu kindai bijutsukan (1993): *Subtle criticism: caricature and satire in Japan – Nippon no fūshi*. [Saitama]: The Museum of Modern Art, Saitama, S. 53.

dem japanischen Wort für „Kerze“ (*rōsoku* 蠟燭) den abfälligen Ausdruck „russische Scheiße“ (*rokuso* 露糞) zu bilden. Der Titel des Covers lautet „Die Scheiße des russischen Soldaten“ und eben diese wird auch satirisch-bildlich dargestellt. Anstatt der zu erwartenden Exkreme produzierte das Gesäß ein Kerzen-Häufchen. Die Beischrift „*Nihon no zokuri kyō ki kuso de mo kurae*“ meint so viel wie „Zusammen mit dieser Beamten-Scheiße Japans können sie zum Teufel gehen!“. „Sie“ bezieht sich hier auf die russischen Truppen, gegen die auch *Kokkei shinbun* ihre Waffen wetzt. Gleichzeitig ist die Karikatur ein Seitenhieb auf die Zensurpolitik der Meiji-Regierung. Diese hatte den Chefredakteur und leitenden Kopf der Zeitschrift, Miyatake Gaikotsu, wegen angeblicher Beamtenbeleidigung zu einer dreimonatigen Haftstrafe verurteilt.⁴⁶⁰

4.3.5 *Tōkyō pakku* (1905–1912/15)⁴⁶¹

Ähnlich wie *Nipponchi* und *Kokkei shinbun* entstand auch das Magazin *Tōkyō pakku* aus dem allgemeinen Medienhunger zu Zeiten des Russisch-Japanischen Krieges. Die gegen Ende des Krieges in der Hauptstadt gegründete Zeitschrift profitierte von der gesteigerten Nachfrage an Bildern sowie den zunehmenden Möglichkeiten zur Diversifizierung innerhalb des satirischen Panoramas. Als Pionier des voll kolorierten Satiremagazins stützt sich der *Tōkyō pakku* erstmals nicht nur partiell auf amerikanische Vorbilder, sondern postuliert einen Neuanfang des satirischen Formates in Japan. Am 15. April 1905 gründete der sowohl auf künstlerischem wie auch auf publizistischem Gebiet erfahrene Kitazawa Rakuten (1876–1955) sein erstes Magazin. Der Titel *Tōkyō pakku* ist eine Referenz an den amerikanischen *Puck*, den Kitazawa zum Vorbild für das eigene Format nahm. In der Tat lässt die visuelle und thematische Konzeption des *Tōkyō pakku* Gemeinsamkeiten mit dem *Puck* nicht von der Hand weisen. Maßgeblich charakteristisch machte das neue Format insbesondere die Größe des Heftes⁴⁶² sowie die durchgehend farbigen Karikaturen. Letztere werden mancherorts durch Rahmen in narrative Bildfolgen unterteilt und bilden mit etwas flacherer Pointe einen Gegenpol zu Kitazawa Rakutens politischen Doppelseiten. Die Grundlage für die spätere Orientierung an Vorbildern wie dem amerikanischen *New York Puck* bot Rakutens⁴⁶³ erste Arbeitsstelle. Der talentierte Jugendliche suchte in der Ausländersiedlung Yokohamas Arbeit und fand sie in der

⁴⁶⁰ Saitama kenritsu kindai bijutsukan (1993): *Subtle criticism*. S. 53.

⁴⁶¹ Rakuten verließ im Mai 1912 die Redaktion des *Tōkyō pakku*, das Magazin wurde ohne ihn bis 1915 weitergeführt. Eine Neuauflage erlebte der *Tōkyō pakku* von 1928 bis 1941.

⁴⁶² Die Größe des *Tōkyō pakku* entspricht dem Format B4 (25, 7 x 36, 4 cm) und ist damit nahezu identisch mit der des amerikanischen *Pucks* (25, 5 x 33 cm).

⁴⁶³ Ab 1903 verwendete Kitazawa anstelle seines wahren Vornamens Yasuji den Künstlernamen Rakuten.

Redaktion des amerikanischen Magazin *The Illustrated Monthly Box of Curios* (Abbildung 39).⁴⁶⁴ Das Blatt war 1892 von dem Leiter der „Japan and American Trading Company“, E.V. Thorn, gegründet worden⁴⁶⁵ und beschäftigte eine Reihe an ausländischen Künstlern. In der Redaktion der *Box of Curios* wurde der neunzehnjährige Kitazawa Assistent des australischen Karikaturisten Frank Nankivell (1869–1959), der selbst eine große Sammlung *Puck*-Magazine besaß. Anhand dieser führte Nankivell den Schützling bis zu seiner Weiterreise nach New York in den Stil amerikanischer Satiremagazine ein. Guten Gewissens konnte er Rakuten bald darauf seinen Posten in Yokohama überlassen und in die Vereinigten Staaten ziehen, wo er in der Redaktion des „originalen“ *Puck* eine Anstellung fand. Fukuzawa Yukichi erkannte das Talent des jungen Rakuten. Er gewann ihn für seine eigene Zeitung, die *Jiji shinpō* [Zeitung von Heute], wo Rakuten ab 1902 die sonntägliche Cartoon-Seite *Jiji manga* [Manga von Heute] gestaltete.⁴⁶⁶ Der enge Kontakt mit westlichen Satiremagazinen überzeugte Rakuten von der Notwendigkeit eines neuen Cartoon-Formates für den japanischen Markt. Etablierte Magazine, die sich mehr oder weniger stark am *Punch*-Magazin orientierten, hielt er für nicht mehr zeitgemäß: Die kleinformatigen Hefte in Schwarz-Weiß konnten seiner Meinung nach nicht mit den bunten Hochglanzmagazinen des Westens konkurrieren.⁴⁶⁷

Ferner verwendete Rakuten für seine Arbeiten nicht mehr die Bezeichnung *ponchi-e*, sondern führte den Begriff *Manga* ein, um den stilistischen Neuanfang zu unterstreichen (vgl. Kapitel 2.2.4).

Die Schwerpunktsetzung des Satiremagazines verlagerte sich um 1900 weg von der gleichberechtigten Koexistenz von Bild und Text (siehe *Marumaru chinbun*) hin zu einer Betonung des Visuellen. Kitazawa verheimlichte keineswegs seine Orientierung am amerikanischen Vorbild der „Yellow pages“ (während seiner Zeit bei *Jiji shinpō* kennengelernt) und dem *Puck* (durch Frank Nankivell vermittelt), sondern warb mit dem neuen Stil. Der Titel seiner Publikation, *Tōkyō pakku*, war ein klares und bewusst getroffenes Statement. Laut Shimizu bestand Kitazawa auf seinen Titel, selbst gegen den Willen seines Finanziers Nakamura Yajirō.⁴⁶⁸ Dieser hatte für das neue Magazin den eher konventionellen, japanischen Titel *Tanuki* (Waschbär) vorgeschlagen – ein Titel, der Kitazawas Vorstellung

⁴⁶⁴ Das Magazin erschien von 1892 (1890?) bis 1917 mit wechselnden Herausgebern. In: Hoare (1994): *Japan's Treaty Ports and Foreign Settlements*. S. 162. Ein Exemplar (Ausgabe 2) befindet sich im Historischen Archiv Yokohama (Yokohama Kaikō shiryōkan).

⁴⁶⁵ Hoare (1994): *Japan's Treaty Ports and Foreign Settlements*. S. 162.

⁴⁶⁶ Shimizu (1991): *Manga no rekishi*. S. 110.

⁴⁶⁷ Okamoto, Rei (1999): *Pictorial Propaganda in Japanese Comic Art, 1941–1945: Images of the Self and the Other in a Newspaper Strip, Single-Panel Cartoons, and Cartoon Leaflets* Dissertation an der Temple University.

⁴⁶⁸ Shimizu (2005): *Nihon kindai manga no tanjō*. S. 64.

eines vollkommen neuen satirischen Formates nicht entsprach. Herauszustreichen ist um 1905 der Anspruch einer satirischen Zeitschrift auf Internationalität. Mit Verkaufsstellen in Taiwan, Korea und China kann Rakutens *Tōkyō pakku* zweifellos in der Rolle eines transkulturellen Mittlers gesehen werden, der in benachbarten Ländern reichlich Resonanz fand. Nachdem Rakuten sich an amerikanischen Beispielen orientiert hatte, wurden seine Karikaturen hier nun seinerseits zum Vorbild. Im Gegensatz zu bislang besprochenen Magazinen wie *Nipponchi* zielte Rakutens Magazin von Anfang an nicht nur auf den lokalen japanischen Markt, sondern auch auf andere potentielle Abnehmer. Bereits die ersten Ausgaben seines *Pucks* führten neben den japanischen auch (reduzierte) englische, später chinesische Textzeilen.⁴⁶⁹ Als Verleger und Künstler beschränkt Rakuten damit alte Wege: Schon das Flaggschiff des satirischen Journalismus in Japan, die *Marumaru chinbun*, hatte ihren Karikaturen englische Erläuterungen beigelegt. Die Idee fußte zu gutem Teil in der (Wunsch-) Vorstellung einer verwestlichten, Englisch sprechenden Leserschaft, andererseits in dem Bestreben, dieses selbst zu lehren. Fast 30 Jahre später war aus Utopie Praxis geworden: Im Hinblick auf die sich bietenden Exportchancen tat Rakuten gut daran, seine Zeitschrift multilingual zu gestalten. Am Erfolg des *Tōkyō pakku* tat selbst der vergleichsweise hohe Preis von 12 *sen* pro Ausgabe⁴⁷⁰ keinen Abbruch. Rakutens Präferenz des *Puck*-Magazins war nicht zufällig.

Als das einflussreichste und auflagenstärkste Satiremagazin Amerikas versprach der 1871 in St. Louis gegründete *Puck* ein nahezu ebenso erfolgreiches Format zu sein wie einige Jahrzehnte zuvor der britische *Punch*.⁴⁷¹ Seine 32 Seiten füllten illustrierte, humoristische Anekdoten sowie doppelseitige Karikaturen – leicht heraus trennbar – im Bug. Charakteristisch waren insbesondere die satirischen Bilder am Titelblatt sowie der Rückseite jedes Heftes, die sich größtenteils mit politischen Themen beschäftigten. Ihrer technischen wie kreativen Innovation verdankte das amerikanische Blatt seinen Erfolg: Der *Puck* war eines der ersten Wochenmagazine, das die Farblithografie verwendeten. Der Titel war ein Hinweis darauf, was den Leser zu erwarten hatte: Der Begriff „puckish“ lässt sich vage mit „boshaft“ oder „kindisch“ übersetzen, zudem ist der tapsige Puck ein Charakter aus Shakespeares Stück „Der Sommernachtstraum“. Die Orientierung nach Amerika fruchtete, Rakutens Magazin wurde zum Überraschungserfolg.

⁴⁶⁹ Shimizu, Isao (2007): *Nenpyō Nihon mangashi*. Kyōto: Rinsen shoten, S. 86.

⁴⁷⁰ Ein Heft der (sparsam in Schwarz-weiß gedruckten) *Marumaru chinbun* kostete mit 5 *sen* lediglich die Hälfte.

⁴⁷¹ 1871 gründete der Exil-Österreicher Joseph Ferdinand Keppler in St. Louis die (anfangs deutschsprachige) Zeitschrift *Puck*. Zuvor hatte der fähige Karikaturist Illustrationen zu einer Vielzahl an satirischen Magazinen wie etwa die Wochenzeitschrift *Frank Leslie's Illustrated*, *Yankee Notions* or *Budget of Fun* beigelegt. Diese Erfahrung kam Keppler bei dem zweiten Anlauf seines eigenen Magazines zugute. Vgl. *The Art of Ill will*, S.9.

Abbildung 40 zeigt Rakutens Titelblatt für die erste Ausgabe des *Tōkyō pakku*. Unter dem ornamental verzierten Titelkopf mit japanischem und englischem Schriftzug bietet es unter dem Titel „Der Nabel-beißende russische Zar“ (*Rotei zeisai no kui*) eine Parodie Zar Nikolaus II. Als Einzelfigur steht Nikolaus im Zentrum der Darstellung. Er trägt eine rote Uniformjacke und Stiefel, auf seinem Kopf die Zarenkrone. Ein breiter, gepolsterter Thronstuhl mit Fußschemel zeigt, dass die Szene in einem Innenraum spielt. Der Zar ist in einer unnatürlichen Körperhaltung dargestellt. Stehend stützt er sich rücklings auf seinem Thron ab, um sich selbst in den bloßgelegten Bauch beißen. Den Hintergrund bildet eine große Landkarte, die die Umrisse Russlands, Chinas und Japans andeutet. Trotz des, in der voluminösen Gestalt und der typischen Schattierung erkennbaren, amerikanischen Einflusses ist Kitazawas Bildsatire ohne spezifisch japanisches Kulturwissen nicht entschlüsselbar.

Die Redewendung „sich selbst in den Nabel beißen“ (*hozo o kamu*) ist ein Ausdruck für tiefe Reue⁴⁷² – und eben diese schreibt die Karikatur dem russischen Zar zu. Indem sie eine gängige Phrase bildlich darstellt, übermittelt sie nicht nur eine politische Botschaft, sondern gibt den gegnerischen Machthaber zugleich der Lächerlichkeit preis. Aus Reue über seine bitter bezahlten Ambitionen (Ausbau der Eisenbahn, Holzkonzessionen u. a.) in der Mandschurei ist Nikolaus II. schier von Sinnen. Nach der Eroberung Port Arthurs durch japanische Truppen (1. Januar) und dem endgültigen Scheitern der russischen Kampagne in der Mandschurei (10. März) lässt Rakuten den Zaren seine (angebliche) Provokation bereuen. Mit dem *Tōkyō pakku* lässt sich eine Verschiebung des Leserinteresses beobachten. In den *Punch*-orientierten Magazinen der ersten Generation mit ihrer Koexistenz von Textabsätzen und Cartoons in einfachem Schwarz-Weiß war die Grenze zwischen satirischem Magazin und Zeitung noch unklar. Im Kontrast dazu war der Text in Rakutens *Tōkyō pakku* nur noch Beigabe, die Betonung lag nun klar auf dem Bild. Während sich diese Tendenz auch im zeitgleichen *Nipponchi* erkennen lässt, zeigen sich elementare Unterschiede in der thematischen Ausrichtung. Mit Kitazawa Rakuten weitet sich der Horizont der Meiji-Karikatur. Der Krieg gegen Russland ist im *Tōkyō pakku* nicht länger ein Konflikt zweier Parteien, sondern ein Schauspiel mit internationalen Dimensionen.

⁴⁷² Siehe Shōgaku Tosho (Hg.) (1998): *Kotowaza daijiten*. Tōkyō: Shogakkan.

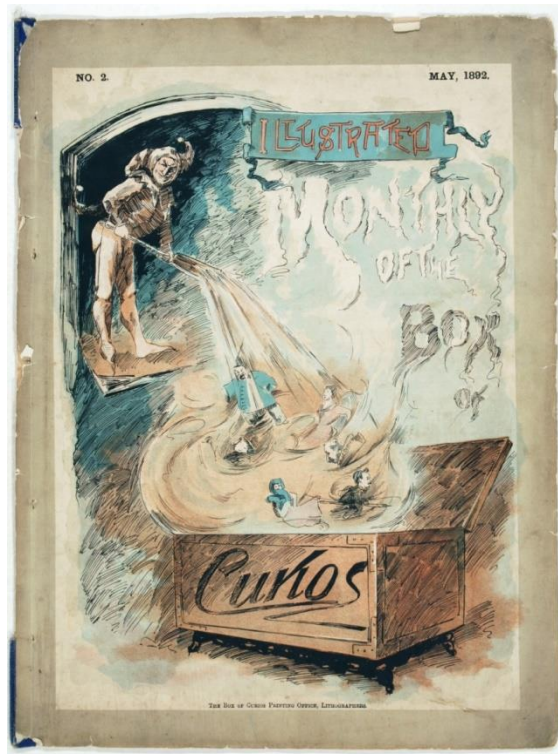


Abbildung 39: Titelblatt der *The Illustrated Monthly Box of Curios* 2 (Mai 1882). Historisches Archiv Yokohama (Yokohama Kaikō Shiryōkan)

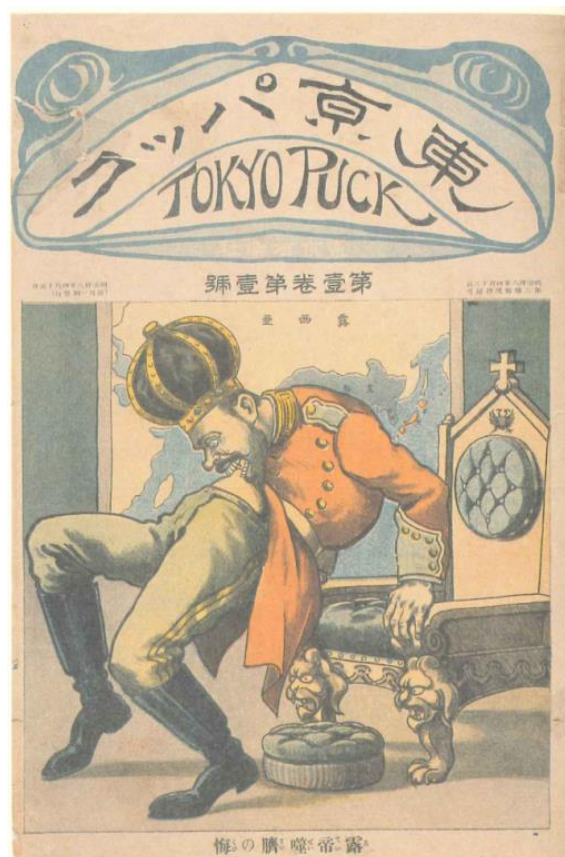


Abbildung 40: Titelblatt des *Tōkyō pakku* I/1 (15. April 1905)

In den Jahren 1904 und 1905 hatte sich das satirische Repertoire auf die Konfrontation des braven japanischen Soldaten mit dem schwächlichen russischen Gegenspieler reduziert. Gegen Kriegsende erhielt dank Rakuten, in Anlehnung an amerikanische Vorbilder, zunehmend Nationalallegorien wie John Bull oder Uncle Sam Eingang in die japanische Bildsatire. Rasch wurde Rakutens⁴⁷³ *Tōkyō pakku* Vorbild zahlreicher Neupublikationen.



Abbildung 41: „Flut der Cartoon-Magazine. Die Nachmacher kommen. (*Manga-zasshi no ranshutsu. Nitari kittari mono*). *Kokkei shinbun* (15. Dezember 1906)

Nach der „Marke“ der ersten Generation, der europäisch geprägten *Marumaru chinbun*, erlangte nun ein amerikanisch inspiriertes Satiremagazin Kultstatus. Wie in den 1870er und 1880er Jahren humoristische Publikationen sich über ein „*ponchi*“ (*Punch*) oder „*chinbun*“⁴⁷⁴ im Titel am Markt zu positionieren suchten, waren in Anlehnung an den *Tōkyō pakku*-Magazine *en vogue*. Erfolgreich zeigten sich damit vor allem die inhaltlich wie formal sehr ähnlichen Farbmagazine *Ōsaka pakku* [Der Ōsaka-Puck] und *Jōtō pakku* [Der erstklassige Puck]. Eine Karikatur der *Kokkei shinbun* (15. Dezember, Abbildung 41) macht sich 1906 über die Flut an nachahmenden Magazinen lustig. Sie zeigt das satirische Angebot am Ladentisch, das – im Fahrwasser des *Tōkyō pakku* – nur noch *pakku*-Imitate umfasst. Zu den zahlreichen Nachahmern in Japan gesellten sich auch Publikationen in anderen asiatischen

⁴⁷³ Ab Ausgabe 3/1 „amerikanisierte“ Rakuten selbst seinen Namen und nannte sich am Cover fortan „Racten“.

⁴⁷⁴ „Chinbun“ ist ein Wortspiel mit dem japanischen Wort für „Zeitung“, *shinbun*. Das Schriftzeichen „shin“ (新) für „neu“ wird hier gegen „chin“ (珍) für „seltsam, komisch“ eingetauscht. Es dient als Hinweis auf den satirischen Charakter der Zeitschrift. Siehe: *Marumaru chinbun*.

Ländern. Wie Wu I-Wei zeigt, inspirierte der *Tōkyō pakku* beispielsweise chinesische Verleger zu einer eigenen Version, dem *Shanghai Puck*, der ab 1918 in Shanghai publiziert wurde.⁴⁷⁵

Die Transformation des satirischen Magazins in ein Propagandawerkzeug 1904/05 war begleitet von einer stilistischen Veränderung und dem Niedergang des etablierten *Punch*-inspirierten Magazins. Die Magazine *Nipponchi*, *Kokkei shinbun* und *Tōkyō pakku* sind Beispiele der formalen und thematischen Neuorientierung des japanischen Verlagswesens.

⁴⁷⁵ Wu, I-Wei: *Reading Asymmetry and Flow. Satirical Pictures in Shanghai Pictorials and Cartoon Magazines* (Arbeitstitel). Unveröffentlichte Dissertation an der Universität Heidelberg.

5 Karikatur und nationale Identitätsfindung in Japan um 1900

5.1 Japans Selbstwahrnehmung vor 1904/05

„Humor was of course nothing new but in the late 19th and early 20th centuries it had a new aim – empire.“⁴⁷⁶

Mit der schrittweisen Öffnung des Landes, der Hinwendung zu einer internationalen Weltsicht sowie der neuen Regierungsform keimte auch in Japan ein Konzept, das in Europa für politische Unruhe sorgte: der Nationalismus. Über die Definitionen von Nationalismus und Nation ist in der Vergangenheit vieles an theoretischen Überlegungen formuliert worden, sie an dieser Stelle eingehend zu besprechen erscheint nicht zweckmäßig. Hervorgehoben sei jedoch die Ansicht Greenfelds, die in der souveränen Nation die Basis eines kollektiven Zusammenhalts sowie den Ursprung individueller Einzelidentitäten sieht. Nationalismus ist für Greenfeld nicht die Sicht auf ein bestimmtes Objekt, sondern das „wie“ der Betrachtungsweise.⁴⁷⁷

Es war insbesondere auch das „wie“, das sich im Falle Japans veränderte und die Bevölkerung vor neue Herausforderungen stellte.⁴⁷⁸ Die Abschaffung des Feudalsystems schuf Raum für ein homogeneres Volk unter japanischer Flagge, jedoch: Das nationale Bewusstsein musste erst erarbeitet und aus Menschen *kokumin*, Bürger, gemacht werden. Denn: „[t]he Japanese...were no instant patriots either, nor was the process [of converting Japanese into kokumin] as irrevocably thorough as it may sometimes seem.“⁴⁷⁹ Eine maßgebliche Rolle weist Utz dem Konzept einer „brauchbaren Vergangenheit“ zu. Zur Legitimation einer Nation sei es nötig, sich auf „Elemente der Vergangenheit“ wie eine Religion oder – wie im Falle Japans – auf eine ununterbrochene Herrschaftsdynastie zu berufen.⁴⁸⁰ Während des Russisch-Japanischen Krieges standen sich zwei Nationen

⁴⁷⁶ Kushner, Barak (2009): „Is that really funny? – Humor and Identity in Japan and China“. Verfügbar bei *About Japan. A Teacher's Resource*.
http://aboutjapan.japansociety.org/content.cfm/is_that_really_funny_humor_and_identity_in_japan_and_china
(gefunden am 3.8.2012).

⁴⁷⁷ Greenfeld, Liah (1992): *Nationalism. Five Roads to Modernity*. New Haven: Harvard University Press; S. 4–14.

⁴⁷⁸ Siehe z.B. Pyle, Kenneth B. (1971): „Introduction: Some Recent Approaches to Japanese Nationalism“. In: *Journal of Japanese Studies* 1, S. 5–16, 6.

⁴⁷⁹ Gluck, Carol (1985): *Japan's Modern Myths: Ideology in the Late Meiji Period*. Princeton: Princeton University Press, S. 39.

⁴⁸⁰ Utz, Raphael (2007): „Die Orientreise Nikolaus II. Und die Rolle des Fernen Ostens im russischen Nationalismus“. In: *Der Russisch-Japanische Krieg. Anbruch einer neuen Zeit?* S. 113–147, 116.

gegenüber, die erst kürzlich die Ideen des Nationalismus für sich entdeckt hatten und sich am Modell Westeuropas orientierten.⁴⁸¹ Nicht nur der rapide Modernisierungsprozess seit 1868 sondern auch die Zusammenführung und Eingliederung ethnischer, sprachlicher und kulturell homogener Volksgruppen in den neuen Nationalstaat stellte Japan vor eine große Herausforderung.⁴⁸²

Das Konzept der japanischen Nation als Familie, ihre Verbindung zum Göttlichen sowie der (angebliche) Besitz einmaliger moralischer Werte sollten den Stolz auf die eigene Nationalität schüren. Symbole und Parolen des japanischen Staates durften, ja konnten, nicht mit anderen Staaten geteilt werden und auch das Verhältnis zwischen Staat und Volk wurde als einzigartig und unvergleichbar verstanden.⁴⁸³ Die Konstruktion einer bestimmten Hierarchie der Nationen war Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts weder neu noch ein spezifisch japanisches Phänomen. Ähnliche Modelle lassen sich unter anderem als fundamentales Element der konfuzianischen Weltansicht in China finden. In ihm wurde eine Grenzlinie gezogen zwischen China als „der Zivilisation“ und den anderen Ländern der Erde, wobei sich die hierarchische Auflistung von tributpflichtigen Ländern bis zu den vermeintlich „barbarischen Nationen“ fortsetzte.⁴⁸⁴

Die Meiji-Restauration 1868 war jedoch vielmehr eine Reaktion auf äußere Einflüsse denn eine Revolution „von innen“. ⁴⁸⁵ Unter ständiger Bedrohung durch den westlichen Kolonialismus sah sich Japan genötigt, so schnell wie möglich zu den Großmächten aufzuschließen, um nicht zum Objekt, sondern zum Subjekt internationaler Machtspiele zu werden. Zu Beginn der Meiji-Zeit waren westliche Kultur, Industrie und Politik zum Ideal erkoren worden, es war Europa, an dem sich Japan orientierte, um sein Ziel, die Anerkennung als „zivilisiertes“ Land, zu erreichen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts vollzog sich eine rapide Veränderung.

Mehr und mehr zeigten sich die Erfolge der konsequenten Modernisierung politischer und wirtschaftlicher Struktur des Landes und es gelang Japan, in die Reihe der Weltmächte aufzurücken. Zur Verwunderung, wohl auch zum Entsetzen des Westens, besiegte es das Großreich China und gab sich erstmals auf Augenhöhe mit den früheren Vorbildern. Kurz

⁴⁸¹ Utz, Raphael (2007): „Die Orientreise Nikolaus II.“. S. 117.

⁴⁸² Kreiner, Josef (2005): „Der Ort des Russisch-Japanischen Krieges in der japanischen Geschichte“. In: Josef Kreiner (Hg) *Der Russisch-Japanische Krieg* (1904/05). Göttingen: Bonn University Press.

⁴⁸³ Hunter, Janet (1989): *The Emergence of Modern Japan. An Introductory History since 1853*. London und New York: Longman Group, S. 172.

⁴⁸⁴ Ibid., S.173.

⁴⁸⁵ Duus, Peter (1971): „Nagai Ryutaro and the ‚White Peril‘. 1905–1944. In: *The Journal of Asian Studies* 31/1 (November), S. 41–48, 42.

nach dem Ende des Sino-Japanischen Krieges nahmen am 17. Juni 1895 die Friedensverhandlungen bei Shimonoseki vorerst ein für Japan äußerst günstiges Ende. Die Karikatur in Ausgabe 1014 der *Marumaru chinbun* (Abbildung 42) verleiht dem Triumph sowie dem neuen nationalen Selbstbewusstsein Ausdruck. Im übertragenen Sinn fordert Japan hier „den Westen“ zum Kampf – in diesem Fall zu einer Janken⁴⁸⁶-Runde.

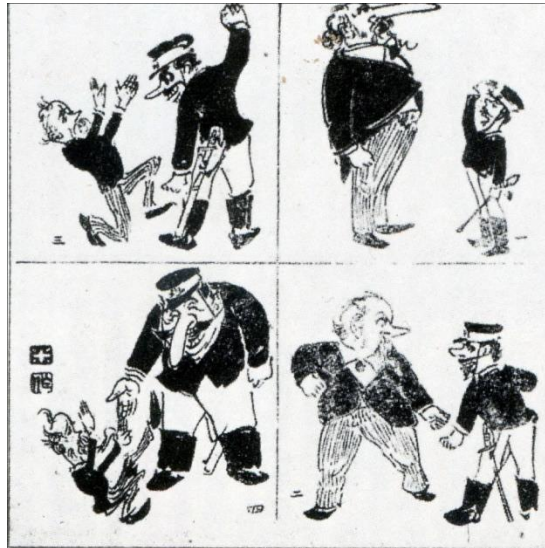


Abbildung 42: *Janken, Marumaru chinbun* 1014 (18. Mai 1895)

Der Cartoon ist in vier quadratische Bildfelder geteilt, die von oben rechts nach links unten verlaufend chronologisch verlaufen. Dargestellt sind zwei Männer, einer, augenscheinlich Europäer oder Amerikaner, in eleganter westlicher Kleidung links sowie einer rechts in japanischer Militäruniform mit Kappe. In einen schwarzen Frack gekleidet, mit gestreiften Hosen und hellem Schnauzbart scheint es sich bei dem Europäer um einen Mann der gehobenen Schicht zu handeln, im Gegensatz zu seinem japanischen Gegenüber fehlt bei ihm die Verbindung zum Militärischem. Proper in dunkel-weiße Uniform gekleidet und den Säbel umgegürtet ist hingegen der Japaner. In Panel 1 stehen der Europäer und der Japaner einander gegenüber. Die Männer sind nicht auf gleicher Augenhöhe, der Europäer ist riesig und scheint fast den Rahmen der Darstellung zu sprengen. Sein Blick ist demonstrativ über den kleineren Japaner hinweg gerichtet. Er scheint ihn gar nicht wahrzunehmen. Mit dem dicken Wanst und der stark übertrieben langen Nase verkörpert der Europäer das japanische Klischee und hebt sich stark von dem drahtigen japanischen Soldaten ab, der vor ihm salutiert. Das Panel darunter zeigt dieselben Männer in leicht veränderter Situation. Nun haben sich die Größenverhältnisse weitgehend angeglichen, der Europäer ist nur noch geringfügig größer. In

⁴⁸⁶ Japanische Entsprechung des Stein-Schere-Papier-Spieles. Das Motiv des Janken-Duells findet sich häufig zur Zeit des Russisch-Japanischen Krieges, siehe z.B. auch *Nipponchi* 6, 1. Dezember 1904, 23.

Schrittstellung und mit ausholenden Gesten stehen sich die Männer gegenüber, die geschlossenen Fäuste lassen annehmen, dass sie gegeneinander beim Janken antreten. Janken ist die japanische Version des Spieles „Schere, Stein, Papier“ und wird mit fast denselben Spielregeln gespielt.⁴⁸⁷ Im dritten Panel, links oben, hat sich das Spiel zur Bedrohung entwickelt. Der japanische Soldat holt mit der rechten Faust zum Schlag aus, während sein europäischer Gegenspieler bereits in die Knie gegangen ist. Mimik und Größe haben sich wiederum verändert: Nun ist es der Japaner, der dominiert. Der ausholende Soldat symbolisiert die Aufrüstungspolitik des Landes, welche durch den Sieg über China und – nicht zuletzt – durch die damit verbundenen hohen Entschädigungszahlungen neuen Auftrieb bekommen hatte. Das vierte und letzte Panel zeigt das Ende des Kräftemessens. Der japanische Soldat erscheint links unten riesengroß und massig mit einem breiten Grinsen im Gesicht. Der Europäer ist zu Boden gegangen. Sein Körper ist ausgemergelt und schwach, noch im Fallen schaut er zu seinem Gegner hoch, der ihm die Hand entgegenstreckt. Möglich ist, hierin die Handhaltung für „Papier“ zu lesen, mit der der Japaner im Spiel den Sieg errungen hat. Ein Detail ist die überlange Nase. In Panel 1 sieht man sie noch am westlichen Kontrahenten, in Panel 4 am japanischen. Große Nasen gelten bis heute in Japan als markantestes Merkmal von (nicht-asiatischen) Ausländern, sprich: Abendländer und Amerikaner. Frei interpretiert wird der Japaner in der Karikatur „westlicher“ als der andere selbst. Das „Wachsen“ der Nase steht in Japan zudem sinnbildlich für gesteigertes Selbstbewusstsein (*hana ga takaku naru*).

Der japanische Optimismus musste jedoch bald einen schweren Schlag hinnehmen. Das Ergebnis der Friedensverhandlungen von Shimonoseki weckte Beunruhigung unter den europäischen Großmächten, bedeutete es doch einen beträchtlichen territorialen Zuwachs für Japan. Sowohl Taiwan als auch die Pescadoreen (*Hōkotō*) und die Halbinsel Liaodong (*Ryōtō hantō*) sollten laut Abkommen an Japan fallen. Frankreich, Deutschland und Russland wollten dieses Ergebnis jedoch nicht hinnehmen. Im Rahmen der sogenannten Drei-Mächte-Intervention (*sangoku kanshō* 三国干涉) zwangen sie Japan zur Rückgabe der eben erst erworbenen Gebiete.⁴⁸⁸

Die Einflussnahme des Westens wurde auf Seiten des Kriegsgewinners Japan als äußerst schmachvoll wahrgenommen. Man fühlte sich um die wohlverdiente Beute betrogen und

⁴⁸⁷ *Janken* ist ein Handspiel, das mit dem Ausruf „Jan-ken-pon“ gespielt wird und mit den Regeln des europäischen „Schere-Stein-Papier“ weitgehend identisch ist. Das simple Spiel wurde Mitte des 19. Jahrhunderts in Japan populär und ist hier bis heute weit verbreitet.

⁴⁸⁸ Die Herausgabe der Gebiete sollte durch eine Erhöhung der chinesischen Entschädigungszahlungen auf 230 Millionen Tael ausgeglichen werden.

reagierte erbost über die politische Arroganz der drei europäischen Großmächte. Das Gefühl, ausgebootet worden zu sein, blieb mehr oder weniger unterschwellig bis zum Ausbruch des Russisch-Japanischen Krieges präsent. Arakawa Shōji und Shimazu Naoko sehen im Russisch-Japanischen Krieg die Initialzündung zur Festigung einer nationalen Identität in der japanischen Bevölkerung.⁴⁸⁹ Das bis dahin vornehmlich ortsbezogene Identitätsbewusstsein musste erst an den abstrakten Begriff der Nation gewöhnt und aus der ständebezogenen Gesellschaft voriger Jahrhunderte ein Volk der Japaner gemacht werden.⁴⁹⁰ Dieser Prozess einer Nationenbildung war (im Gegensatz zum Nationalismus in Europa) in erster Linie durch Einflüsse von außen geprägt. Japan sah sich angesichts der ab 1868 über das Land hereinbrechenden Flut westlicher Kultur und Technik in Zugzwang.

⁴⁸⁹ Arakawa, Shōji (2001): *Guntai to chiiki: Shirizu nihon kindai kara no toi* 6, Tōkyō: Aoki shoten, S. 353–4 (Fußnote 1) und Shimazu, Naoko (2006): „Reading the diaries of Japanese conscripts. Forging national consciousness during the Russo-Japanese war“. In: *Nationalism in Japan*. London and New York: Routledge, S. 41.

⁴⁹⁰ Shimazu (2006): „Reading the diaries of Japanese conscripts“, S. 41.

5.2 Bildsujets der japanischen Kriegskarikatur 1904–05

Nach der exemplarischen Vorstellung prominenter Satiremagazine in Kapitel 4.3 nähert sich das folgende Kapitel der japanischen Kriegssatire von motivisch-thematischer Seite. Anhand von Bildbeispielen aus den oben genannten Magazinen sowie Blättern aus Kiyochikas Holzschnittserie *Nippon banzai. Hyakusen hyakushō* greift es die am häufigsten verwendeten Bildthemen auf und kontextualisiert sie historisch.

Der drohende Krieg mit Russland bot Kiyochika Gelegenheit, seine Serie „*Lang lebe Japan! Hundertmal gewählt, hundertmal gelacht*“ wieder aufzunehmen. Diese war zehn Jahre zuvor während des Sino-Japanischen Krieges äußerst erfolgreich und einträglich gewesen, bot das aktuelle Kriegsgeschehen doch die Möglichkeit, die Blätter sowohl als (mehr oder minder qualifizierte) Informationsträger als auch als billiges Mittel zur Erheiterung zu verkaufen. Der finanziell angeschlagene, alternde Künstler sah im März 1904 die Gelegenheit, seine Kooperation mit dem Texter und ehemaligen *gesaku*-Autor Koppi Dōjin wieder aufzunehmen und das erprobte Modell auf den neuen Gegner zuzuschneiden. Einen Konkurrenten fand er in Kunimasa IV⁴⁹¹, der 1904 unter dem Titel „*Lachgeschichten zu Russlands Niederlage im Eroberungsfeldzug*“ (*Rokoku seibatsu senshō shōwa* 露国征伐戦勝笑話) eine Serie sehr ähnlicher Blätter herausgab und ebenfalls mit Koppi Dōjin zusammenarbeitete.⁴⁹² Einschätzungen der satirischen Drucke Kiyochikas von kunsthistorischer Seite fallen unterschiedlich aus. Von Seiten der japanischen Forschung ist eine klare Präferenz seiner nicht-satirischen Drucke zu erkennen, Besprechungen des satirischen Œuvres bleiben seicht. Ähnliches zeigt sich auch auf europäischer Seite. Nathan Chaïkin gesteht dem Künstler zwar ein, zu Recht als der letzte wichtige *ukiyo-e*-Künstler Japans zu gelten, die humoristischen Kriegsdrucke bezeichnet er jedoch als „schlechte Karikaturen, verletzend für unseren Geschmack“.⁴⁹³ Dem Urteil widerspricht Gunter Diesinger. In seinem Band zu den Beständen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg spricht er sich für eine Neubewertung der Farbholzschnitte aus. Diesinger sieht in Kiyochikas satirischen Drucken Qualitäten wie etwa die multiplen Interpretationsmöglichkeiten, die zu honorieren seien.⁴⁹⁴

⁴⁹¹ Auch: Baidō Kunimasa oder Utagawa Kunisada III; 1848–1920

⁴⁹² Stilistische und thematische Ähnlichkeit zwischen Kiyochika und Kunimasa zeigt sich des Weiteren bei den Postkarten, die die Künstler anlässlich des Russisch-Japanischen Kriegs entwarfen.

⁴⁹³ Chaïkin, Nathan (1983): *The Sino-Japanese War (1894–95)*. Venthōne/Schweiz: Chaïkin Nathan, S. 36.

⁴⁹⁴ Diesinger, Gunter (1986): *Japanische Farbholzschnitte 2. Bildhefte des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, S. 13.

Die 1890er Jahre bringen eine zunehmende Politisierung des Landes, die nicht zuletzt durch die steigende Anzahl an politisch unzufriedenen Arbeitern bedingt wird. Die Lage verschärft sich durch die Rückkehr einer Reihe an Intellektuellen, die im Rahmen ihres Studiums in Amerika mit dem Sozialismus in Kontakt gekommen waren. Eine der bedeutendsten Persönlichkeiten war der junge Theoretiker Katayama Sen (1859–1933), der 1897 die erste Arbeitergewerkschaft Japans (*Rōdō kumiai*) gründete. Kiyochika, der sich sehr für die Forderungen der Arbeiterbewegung interessierte und zeit seines Lebens einen kritischen Stand gegenüber der Meiji-Regierung einnahm, fand in Katayama einen langjährigen Freund und Gesinnungsgenossen. Für das journalistische Sprachrohr der Gewerkschaft, das Magazin *Rōdō sekai* [Welt des Arbeiters], lassen sich so auch einige Karikaturen Kiyochikas nachweisen.⁴⁹⁵ Trotz Kiyochikas imposanten und kriegsverherrlichenden Schlachtendarstellungen, die bis heute maßgeblich das Bild der Meiji-zeitlichen Kunst prägen, war der Künstler kein Liebling der Regierung. Als ehemaliger Gefolgsmann des Bakufu und Veteran der Schlacht von Toba-Fushimi (*Toba Fushimi no tataikai* 鳥羽伏見戦⁴⁹⁶) blieb Kobayashi Kiyochika sein Leben lang kritisch gegenüber der Politik seiner Zeit. Ogleich er in den Drucken der beiden *Nippon banzai. Hyakusen hyakushō*-Serien die Herrschaft Japans verherrlichte und China und Russland der Lächerlichkeit preisgab, lassen manche Blätter auch ironische Anklänge erkennen. Nicht immer blieb die Opposition so subtil. Die zur Zeiten des Fukushima-Aufstandes 1882–84 entstandene Druckserie des Künstlers wurde teilweise von der Polizei konfisziert, von insgesamt sechs Blättern wurden drei verboten.⁴⁹⁶ Vor diesem Hintergrund ist die Serie zum Russisch-Japanischen Krieg doppelte Beachtung wert. Die genaue Anzahl der Blätter bleibt unklar, ihre Zahl überstieg jedoch mit Sicherheit 60 Blatt. Henry Smith konnte 63 zur Serie gehörende Drucke in der Tōkyō Metropolitan Central Library und der Donald Keene Collection der New York Public Library nachweisen.⁴⁹⁷ Weitere Exemplare befinden sich in der Städtischen Bibliothek in Noda, der Library of Congress in Washington sowie diversen Privatsammlungen.

Koppi Dōjin ist mit großer Wahrscheinlichkeit das Pseudonym Nishimori Takekis, eines auf satirische Texte spezialisierten Autors der späten Meiji-Zeit (ca. 1880 – 1905).⁴⁹⁸ Nishimori

⁴⁹⁵ Machida shiritsu hakubutsukan (1978): *Meiji manga. Fūshiga ten. Kobayashi Kiyochika. Bigō. Asai Chū. Kawanabe Kyōsai. Kitazawa Rakuten. Miyatake Gaikotsu tokubetsu ten* [Ausstellung Meiji-zeitlicher Manga und Karikaturen. Sonderausstellung zu Kobayashi Kiyochika, Bigot, Asai Chū, Kawanabe Kyōsai, Kitazawa Rakuten, Miyatake Gaikotsu.]. Machida: Machida shiritsu hakubutsukan, S. 25.

⁴⁹⁶ Haga, Tōru und Shimizu, Isao (1985): *Jiyū minken undō no manga* [Karikaturen zur Bewegung für Freiheit und Volksrechte]. *Kindai Manga* [Das moderne Manga] 4. Tōkyō: Chikuma shobō, S. 83.

⁴⁹⁷ Smith, Henry (1988): *Kiyochika. Artist of Meiji Japan*. Santa Barbara: Museum of Modern Art, S. 112.

⁴⁹⁸ Nishida, Taketoshi und Miyatake, Gaikotsu (1985): *Meiji shinbun zasshi kankei-sha ryakuden* [Kurzbiografien von Personen aus der Zeitungs- und Magazinwelt der Meiji-Zeit]. Tōkyō: Misuzu shobō.

wurde 1861 in Matsuyama, Präfektur Ehime⁴⁹⁹, geboren und starb 1913 im Alter von nur 53 Jahren. Ab November 1892 schrieb er für die Zeitung *Yamato shinbun* [Zeitung der Region Yamato] und es erschienen mehrere satirische Erzählungen⁵⁰⁰. 1894 entstand aus der Kooperation des Künstlers Kiyochika mit dem Texter Koppi⁵⁰¹ Dōjin die erste Serie der satirischen Farbholzschnitte *Nippon banzai. Hyakusen hyakushō*. Nishimori Takeki war in den Meiji-20er Jahren (ca. 1887–97) eine geschätzte Persönlichkeit, sein Name findet sich trotz seiner jungen Jahre in *Tōkyō sakka annai* [Verzeichnis der Autoren Tōkyōs] und der Mitgliederliste der Sharaku-kai, der Vereinigung der Sharaku-Dichter, der auch der Texter des Magazins *Nipponchi*, Gōtei Kinchō, angehörte (vgl. Kapitel 4.3.3).⁵⁰² Der Auftritt von „Koppi Dōjin“ und das Erscheinen von Texten unter seinem Namen hingegen umfasst nur eine kurze Zeitspanne. In der späten Meiji-Zeit erfuhr die Profession des *gesaku*-Autors jedoch eine deutlich spürbare Abwertung. Repressalien von Seiten der Regierung, die in Misskredit gebrachten Allerleihefte sowie schwindende Aufgabefelder im journalistischen Bereich verdrängten die populäre Unterhaltungsliteratur der Tokugawa-Zeit gegen Ende des 19. Jahrhunderts zusehends.⁵⁰³

Kiyochikas Drucke sind, wie viele andere satirische Drucke, eine Kombination aus Text und Bild. Keines der beiden ist bis in letzter Konsequenz schlüssig ohne das andere, der komische Effekt tritt erst in gegenseitiger Wechselwirkung ein. So braucht es Leistung durch den Empfänger, an die satirische Pointe zu gelangen – sie muss erst „erarbeitet“ werden. Diese Verknüpfung verschiedener „Wahrnehmungsangebote“ bietet jedoch auch Vorteile, sie macht es möglich, Inhalte umfassender aufzunehmen und lässt andererseits Platz für geistige Zugaben des Lesers/Betrachters. Den Wirkmechanismus des visuell-narrativen Comics erklärt Schnackertz wie folgt:

„Ein Nacheinander von Wahrnehmungsangeboten fungiert als Auslöser für die Einbildungskraft, das in der Anschauung der Einzelbilder Erfasste in eine imaginative Verbindung zu bringen.“ Das Herstellen einer Metaebene liegt auf der Seite des Empfängers, er dekodiert den im Regelfall geläufigen Code aus visuellen Kürzeln und Textverweisen.“⁵⁰⁴

⁴⁹⁹ Präfektur auf Shikoku.

⁵⁰⁰ Für eine Auflistung der bekannten Werke siehe Hibbet, Howard (Hg.) (2003): *Warai to sōzō* [Lachen und Phantasie/Vorstellung] 3. Tōkyō: Bensei shuppan, S. 239–252.

⁵⁰¹ Vereinzelt findet sich in westlichen Medien auch die Lesung „Honekawa“.

⁵⁰² Hibbet, Howard (Hg.) (2003): *Warai to sōzō* [Lachen und Phantasie/Vorstellungskraft] 3, Tōkyō: Bensei shuppan, S. 247.

⁵⁰³ Köhn, Stephan (2005): *Traditionen visuellen Erzählens in Japan. Eine paradigmatische Untersuchung der Entwicklungslinien vom Faltschirmbild zum narrativen Manga*. Köhn, Stephan und Martina Schönbein (Hg.) Kulturwissenschaftliche Japanstudien 2. Wiesbaden: Harrassowitz, S. 193.

⁵⁰⁴ Grünewald, Dietrich (1982): *Comics, Kitsch oder Kunst? Die Bildgeschichte in Analyse und Unterricht – Ein Handbuch zur Comic-Didaktik*. Weinheim und Basel: Beltz, S. 40.

Ähnliches lässt sich auch bei Kiyochikas Blättern erkennen. Zwar wird die literarische Erzählung in den meisten der Blätter durch Kartuschen vom Bild abgegrenzt, nichtsdestotrotz steht sie jedoch eng mit diesem in Verbindung. Interessant ist das Aufgreifen ein und desselben Motivs in verschiedensten literarischen, visuellen und darstellenden Medien. Linhart spricht in seinem Artikel über die *kawaraban*⁵⁰⁵ von einer „Auswalzung“ ein und desselben Themas. Zur Zeit des Russisch-Japanischen Krieges verfügte man bereits über ein gewisses Repertoire an Themen, die sich zehn Jahre zuvor als ökonomisch zugkräftig und beliebt erwiesen hatten. Zeigte sich an einer Stelle Erfolg, so verbreitete sich das Motiv blitzschnell in Farbholzschnitten (*ukiyo-e*), Printmedien, Liedern (z. B. dem volkstümlichen Schlager *enka*) oder Theaterstücken (*rakugaki* usw.).⁵⁰⁶

Im Folgenden werden sechs Blätter der Serie *Nippon banzai. Hyakusen hyakushō* und ergänzend weitere satirische Illustrationen im Detail besprochen und stellvertretend den folgenden ausgewählten Bildtypen zugeordnet:

- 1) David gegen Goliath
- 2) Ein Apologet der Zivilisation
- 3) Nachricht von der Front
- 4) Der lachhafte Zar
- 5) Die Macht der aufgehenden Sonne
- 6) Ein Heer von Dummköpfen
- 7) Die zoomorphe Bildsatire
- 8) Der Westen auf der Zuschauertribüne
- 9) Mythologische und allegorische Themen

⁵⁰⁵Linhart, Sepp (1995): „Kawaraban. Die ersten japanischen Zeitungen“. In: Linhart, Sepp und Formanek, Susanne (Hg.) *Buch und Bild als gesellschaftliche Kommunikationsmittel in Japan einst und jetzt*. Wien: LITERAS, S. 139–166. Weitere Literatur zu den *kawaraban*: Ono, Hideo (1988): *Kawaraban monogatari. Edo jidai masukomi no rekishi* [Von den Kawaraban. Zur Geschichte der Massenmedien in der Edo-Zeit], Tōkyō: Yūsankaku shuppan (=Yūsankaku Books 23) oder Groemer, Gerald (1994): „Singing the News: Yomiuri in Japan during the Edo and Meiji Periods“. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 54 /1, S. 233–261.

⁵⁰⁶Linhart (1995): „Kawaraban. Die ersten japanischen Zeitungen“. Wien: LITERAS, S. 164.

Die entsprechenden Abbildungen finden sich unmittelbar im Fließtext. Daneben sind die Drucke Kobayashi Kiyochikas über die Datenbank „Ukiyo-e Karikaturen 1842–1905“ des Instituts für Ostasienwissenschaften der Universität Wien online verfügbar.⁵⁰⁷

Sehr hilfreich für die Erörterung des Bildmaterials von 1904/05 war Dowers Arbeit über visuelle Propaganda während des Pazifischen Krieges. In seiner Analyse des Bildmaterials aus propagandistischen und satirischen Darstellungen, politischen Plakaten und Titelblättern identifizierte Dower dreizehn verschiedene Kategorien der Abbildung „des Feindes“. ⁵⁰⁸ Beginnend mit „Der Feind als Aggressor“, „Der Feind als Ungeheuer oder Insekt“ oder „Der Feind als unmenschlicher Barbar“ lassen sich die meisten der genannten Bildthemen bereits in der Propaganda des Russisch-Japanischen Krieges finden. In Hinblick auf Japans Selbstdarstellung während des Pazifischen Krieges bemerkt Dower, Japan habe einen Hang, sich selbst mit „hochidealisierten, nicht menschlichen Symbolen“ zu identifizieren. Als Beispiele führt er die, die sinnbildliche Dunkelheit vertreibende, strahlende Sonne sowie das Schwert (oder Bajonett) der Gerechtigkeit an. ⁵⁰⁹ Die vorliegende Arbeit greift Dowers Beobachtung auf und identifiziert auch im Bildmaterial aus den Jahren 1904/05 Spuren ihrer Gültigkeit.

⁵⁰⁷ Institut für Ostasienwissenschaften der Universität Wien – Japanologie (2007): Ukiyo-e Karikaturen 1842–1905. http://kenkyuu.eas.univie.ac.at/karikaturen/ger/db_use.htm (gefunden am 3.8.2012). Die entsprechenden Katalog- bzw. Datenbanknummern sind in vorliegender Arbeit angegeben.

⁵⁰⁸ Dower (1986): *War Without Mercy*. S. 257.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, S. 134.

5.2.1 David gegen Goliath

Blatt 1 - Die völlige Unterwerfung der Kolosse (Datenbanknr. 11023-23)



Abbildung 43: „Die völlige Unterwerfung der Kolosse“ (*Ō-otoko no heitsukubari*), Kobayashi Kiyochika, *Nippon banzai. Hyakusen hyakushō* [2. Serie] (20. Juni 1904).

Das Bewusstsein kultureller Diversität, das durch die transkulturellen Wurzeln dieser Arbeit stets im Vordergrund steht, kann nicht auch über das Universelle in der Sprache der Karikatur hinwegtäuschen. Satirische Chiffren, Attribute und Zeichen mögen zwar bis zu einem gewissen Grad lokal und temporär unterschiedlich gelesen werden, bestimmte Bildthemen sind jedoch eine beständige *lingua franca*. Gegensatzpaare wie groß und klein, hell und dunkel als Metaphern nennt Gombrich „universelle oder natürliche Metaphern“.⁵¹⁰ Universelle Metaphern sind naheliegende Ausdrucksformen, die zu allen Zeiten zum Bildrepertoire des Karikaturisten gehören und sich auf eine unendliche Anzahl an Anlässen anwenden lassen. Bedeutung und Macht in Größenverhältnissen darzustellen ist ein Gemeinplatz der Kunstgeschichte. Bereits ägyptische Grabreliefs zeigen Untertanen des Pharaos in stark verkleinerter Form, während der Herrscher selbst übergroß erscheint. Auch die Karikatur spielt gerne mit dem Bedeutungsträger Größe und verwendet ihn in großem Variantenreichtum. Eine Untersuchung des Bildmaterials 1904/05 erscheint außerordentlich lohnenswert in Hinblick auf Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung des japanischen Staates.

大男（おほおとこ）の兵突張（へいつくばり）

浅草（あさくさ）の観世音（くわんぜおん）ハ一寸（すん）八分（ぶ）でも、一丈餘（ぢやうよ）もある大仁（おほに）/王（わう）を門番（もんばん）に使（つか）い、山椒（さんしよ）ハ小粒（こつぶ）でも、其（その）ヒリリと辛（から）い/処（ところ）ハ、一尺有余（しやくゆうよ）の大糸瓜（おほへちま）に優（まさ）るやうなもので、/日本（にほん）と露国（ろこく）とを比較（くらべ）て見（ミ）れば、彼奴（きやつ）ハ仁王（にわう）か、/イヤ仁王（にわう）としても勿体（もつたい）過ぎる、先（ま）づ糸瓜野（へちまや）/郎（らう）と云（いつ）て相当（さうとう）だ、その糸瓜野郎（へちまやらう）めが不（ふ）/埒千番（らちせんばん）にも、我（わ）が日本男児（にほんだんじ）を見損（みそこ）なつて、小国（せうこく）だの小男（こおとこ）だのと輕蔑（みくびつ）て居（ゐ）たが、イザ/力競（ちからくら）べとなると、彼奴（きやつ）めハ丸（まる）で芋虫（いもむし）同様（どうやう）の口口（くく）だ、それゆえ、日本兵（にほんへい）の姿（すがた）さへ見（ミ）れば、一も二（いちにもに）/もなく平突張（へいつくばつ）て降参（こうさん）する、或日（あるひ）の事（こと）、日本（にほん）/の将校（しやうこう）が例（れい）の通（とふ）り勇卒（ゆうそつ）数名（すうめい）を率（ひき）いて、整（せい）/々堂々（せいどうどう）敵地（てきち）へ向（むか）はんとする折柄（おりがら）、大勢（おほぜい）の露（ろ）/兵（へい）が突然（とつぜん）顯（あら）はれ出（いで）たので、我（わが）勇兵（ゆうへい）ハ直（すぐ）に銃（ぢう）/劍（けん）をおッ兎（と）り「ソレ露兵（ろへい）

⁵¹⁰ Gombrich, Ernst Hans (1953): *Die Geschichte der Kunst*. Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg.

を田覚差(でんがくざし)にしろ、と身構(みがま)へすると、露兵(ろへい)八肝(きも)を潰(つぶ)して、軍器(ぐんぎ)一切(さい)を其(そ)/処(こ)へ投(な)げ出(だ)し「此(この)通(とほ)り両手(りやうて)を突(つい)て平(ひら)に謝(あや)/罪(まり)ますから、どうぞ田覚差(でんがくざし)の儀(ぎ)ハお免(ゆる)しを願(ねが)ひます、といひながらクシクシ泣出(なきだ)した

Ō-otoko no heitsukubari

Asakusa no Kanzeon wa issun hachibu de mo, ichijō yo mo aru o-Niō o monban ni tsukai, sansho wa kotsubu de mo, sono hiriri to karai / tokoro wa, issaku yūyo no ō-hechima ni masaru yō na mono de, / Nihon to Rokoku to o kurabete mireba, kyatsu wa Niō ka, / Iya Niō toshite mo mottai sugiru, mazu hechima-ya/rō to itte sōtō da. Sono hechima-yarō me ga fu/rachi-senban ni mo, waga Nihon danji o misokona/tte, shōgoku da no ko-otoko da no to mikubitte ita ga, iza/ chikarakurabe to naru to, kyatsu me wa maru de imomushi dōyō no koro/koro da, sore yue, Nihon-hei no sugata sae mireba, ichi mo ni / mo naku heitsukubatte kōsan suru. Aru hi no koto, Nihon/ no shōkō ga rei no tōri yūsotsu sūmei o hikiite, sei/seidōdō tekichi e mukawan to suru origara, ōzei no ro/-hei ga totsuzen arawareideta no de, waga yūhei wa sugu ni jū/ken o o' tori 「Sore ro-hei o dengaku-zashi ni shiro, to migamae suru to, ro-hei wa kimo o tsubushite, gunki issai o so/ko e nagedashi 「Kono tōri ryōte o tsuite hira ni aya/marimasu kara, dōzo dengaku-zashi no gi wa o-yurushi o negai/masu, to iinagara kushikushi nakidashita

Beitext in Übersetzung:

Die völlige Unterwerfung der Kolosse⁵¹¹

Obwohl die Kannon von Asakusa selbst nicht größer als 3 Zentimeter (1 *sun*, 8 *bu*) ist, [hat sie die Macht] zwei große Niō, die mehr als 3 Meter (1 *chō*) messen, als ihre Torwächter zu beschäftigen. Ein einzelnes Pfefferkorn ist ein winziges Ding, aber seine Schärfe übertrifft die eines großen Kürbisses mit mehr als 30 cm (1 *shaku*) Größe.

⁵¹¹ Oder: „Riesen, die sich bei einer Kapitulation gleich zu Boden werfen“

Dem Titel „*Ō-otoko no heitsukubari*“ (大男の兵突張り) ist im Deutschen nur schwer gerecht zu werden. Das ähnlich klingende Verb *haitsukubaru* (這いつくばる) bedeutet „sich auf den Knien werfen/sich ergeben“ und eine solche Kapitulation zeigt auch die Darstellung. Die Schreibweise *Koppi Dōjins* (兵突張り) weicht jedoch hiervon ab. Denkt man das erste Schriftzeichen durch „*hei* 平“ ersetzt, erhält sie die Bedeutung, „sich flach auf den Boden strecken“. Der Autor evoziert damit Assoziationen mit dem *Kotau* (jap. *kōtō*), einer Geste der völligen Unterwerfung, bei der sich die Person mit dem Gesicht nach unten auf den Boden legt. Augenscheinlich soll der Titel die Kapitulation der russischen Soldaten als äußerst demütigenden Akt betonen. Das stattdessen verwendete Schriftzeichen „*hei*“ für „Soldat“ kann als Hinweis auf eine militärische Kapitulation erklärt werden.

Wenn man Japan und Russland vergleicht, ist letzteres nicht auch wie einer dieser Niō? Nein, es [Russland] ist nicht einmal so gut! Es wäre passender, die Russen Nichtsnutze/Kürbisköpfe zu nennen! Diese Nichtsnutze haben in ihrer unerträglichen Arroganz gerne auf unsere japanischen Jungen herabgeblickt und sie als nichtswürdige Zwerge aus einem winzigen Land unterschätzt. Aber in dem Moment, in dem es an eine reale Kraftprobe geht, kugeln diese Kerle durcheinander, ganz so wie die fetten Raupen, die man an Kartoffelranken sieht.⁵¹² Deshalb werfen sie sich sofort zu Boden und ergeben sich, wann immer sie nur einen kurzen Blick auf einen japanischen Soldaten erhaschen!

Eines Tages war ein japanischer Offizier, der eine kleine Gruppe braver Infanteristen anführte, wie üblich auf dem Weg, das vom Feind gehaltene Territorium zu betreten. Gerade da tauchte eine große Truppe russischer Soldaten auf. Im Nu schulterten unsere braven Soldaten ihre Bajonette. Als sie mit „Auf geht´s! Spießt die russischen Soldaten auf!“⁵¹³ zur Attacke übergingen, verloren die Russen die Nerven und warfen all ihre Waffen kreuz und quer zu Boden. „Seht her!“, riefen sie, „Wir werfen uns auf unsere Hände und Kniee um euch um Vergebung zu bitten. So bitte: Führt eure Arbeit, uns aufzuspießen, nicht zu Ende!“. Und mit diesen Worten brachen sie in eine wahre Tränenflut aus.

Das Blatt „Die völlige Unterwerfung der Kolosse“ (Abbildung 43) zeigt das Ende einer fiktiven Konfrontation von russischen (links) und japanischen Truppen. Fünf uniformierte Russen knien, nebeneinander aufgereiht, in der linken unteren Ecke des Bildfeldes. Die bärtigen Männer sind übergroß dargestellt und füllen fast die gesamte linke Hälfte der Darstellung. Rechts erscheinen drei japanische Infanteristen in der charakteristischen dunkelblauen Uniform. Einer von ihnen richtet sein Bajonett drohend auf die sich ergebenden Russen, während die beiden anderen Männer die Gefangenen ruhig taxieren. Am Boden zwischen den beiden Truppen liegen Waffen, darunter Bajonette und Säbel. Der Ort ist unbestimmt.

⁵¹² Der deutsche Text weicht hier von einer wörtlichen Übersetzung ab. Koppi Dōjin vergleicht die russischen Soldaten hier mit *imomushi*, einer Insektenart. Der Grund liegt darin, dass Russland und seine Bewohner mit Kartoffeln in Verbindung gebracht wurden. Russen wurden auch pejorativ auch als „Kartoffeleesser“ titulierte.

⁵¹³ Im originalen Wortlaut heißt es hier: „Spießt sie auf wie *dengaku*!“. *Dengakuyaki* ist eine besondere Zubereitungsart von Speisen. Dabei werden Zutaten auf einem Spieß mit Miso-Paste vorbereitet und über Feuer gegrillt. *Dengaku* bezieht sich hier wahrscheinlich auf *dengaku tōfu*, ein Gericht, bei der Tofu am Spieß gegrillt wird.

Mit Vorsicht könnte die prominente Figur in der weißen Sommeruniform eines Admirals auf der russischen Seite als Zar Nikolaus II. gedeutet werden. Diese These wird gestützt durch die Existenz von Fotografien, die den Zaren in der eher inoffiziellen Uniform zeigen (Abbildung 44). Der Topos der russischen Offiziere, die beim Anblick japanischer Truppen sofort die Waffen strecken, findet sich häufig in japanischen Kriegskarikaturen 1904/05. Sie erzählen Mustergeschichten, deren Aufgabe es ist, die Überlegenheit der eigenen Streitkräfte ganz konkret zu zeigen.

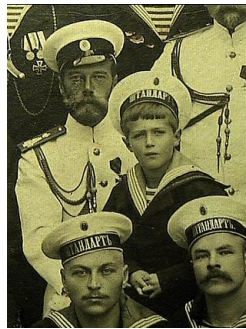


Abbildung 44: Zar Nikolaus (links) in weißer Marineuniform, Fotografie von 1911. Quelle: Familienarchiv von Ivan Badyin. Auf: RomanovRussia.com (gefunden am 23.9.2011).

An den Anfang des Begleittextes setzt Koppi Dōjin in diesem Blatt einen Vergleich zwischen Japan und Russland, der als Prolog eines unbekanntem Erzählers konzipiert ist. In der Gegenüberstellung bedient sich der Autor zweier bekannter Figuren aus dem buddhistischen Kontext, der Bodhisattva Kannon (*Kannon bosatsu*) und deren Wächter, der Niōs. Mit der „Kannon von Asakusa“ wird bewusst Bezug auf den schintoistischen Schrein von Asakusa im Bezirk Taitō genommen, ein bis heute bedeutendes religiöses Zentrum Tōkyōs. Der vom Shōgun Tokugawa Iemitsu 1649 in Auftrag gegebene Bau ist Teil des, während des großen Kantō-Erdbebens sowie den Luftangriffen des Zweiten Weltkriegs größtenteils zerstörten und danach wiederaufgebauten, Gebäudekomplexes des *Sensō-ji*, auf dessen Gründungsgeschichte sich auch der Schrein zurückführen lässt. Der Legende nach fanden zwei Brüder, die Fischer Hinokuma Hamanari und Takenari, im 5. Monat des Jahres 628 eine Statue der Bodhisattva Kannon in ihrem Netz. Trotz mehrmaliger Versuche, den Fund wieder dem Sumida-Fluss zurückzugeben, trieb die Göttin immer wieder zurück an die Oberfläche. Ein reicher Landherr hörte von dem Wunder und kam sofort herbei, lauthals buddhistische Gebete sprechend. Bewegt folgten die Brüder seinem Beispiel und verschrieben sich fortan dem Buddhismus. Zu dritt gründeten die Männer einen Tempel, den heutigen *Sensō-ji*.

Kannon (觀音, chinesisch *Guanyin* 觀音) ist die ikonographisch häufig weiblich dargestellte Manifestation des *Bodhisattva Avalokiteshvara* अवलोकितेश्वर, des Bodhisattva des Mitgeföhls und

der Güte. Als solche unsterblich und machtvoll bedarf sie zwar keines Schutzes, die Begleitung durch mächtige Wächterfiguren, den Niō⁵¹⁴, gehört jedoch zu dem ikonografischen Repertoire. Riesig, muskulös und furchterregend anzusehen, stehen sie zumeist am Eingang eines Tempels für die apotropäische Macht des Buddhismus.

Koppi Dōjin spielt in seinen Texten mit vertrauten Bildern. Während er das kleine Japan mit der göttlichen, eindeutig positiv konnotierten Kannon gleichsetzt, legen die Größe und rohe Wildheit Russlands einen Vergleich mit den *Niōs* nahe. Doch selbst dieser Vergleich scheint dem Erzähler zu milde, dienen die Niōs doch trotz aller einfältigen Kraftschau einer ehrenwerten Herrin. Nein – Russland ist zwar, wie sie, gigantisch in seiner Größe, doch im Gegenteil zu ihnen hohl und dumm wie ein Kürbis. Das Spiel mit Größenverhältnissen ist eine der häufigsten Techniken in Karikaturen. Die Hyperbel, also das Verzerren von Dimension und Relation, spiegelt eine subjektive Wahrnehmung des Künstlers und transportiert gleichzeitig Aussagen und Appelle. Gombrich erklärt die enge Verbindung von Hyperbel und Karikatur mit der individuellen und „inneren“ Wahrnehmung von Dimensionen des Zeichners und nennt als Beispiel einen schmerzenden Zahn. Auch dieser würde trotz geringer Größe beim Zahnarzt letztlich als riesig wahrgenommen werden. Ausschlaggebend sei die subjektive Rezeption einer Sache, die diese entweder riesengroß und auch kleiner als real erscheinen ließe. So sei es auch verständlich, dass der „Karikaturist oder der Expressionist, der sich auf seinen inneren Sinn verlässt, zur Veränderung der Maßstäbe neigt.“⁵¹⁵

Darstellungen Russlands als überdimensional und gigantisch entspringen nicht nur der subjektiven Wahrnehmung japanischer Künstler, sie tragen seiner flächenmäßigen Größe gegenüber Japan Rechnung. Diese wird in der japanischen (und auch europäischen) Karikatur um 1904/05 in vielen Beispielen ins Gegenteil verwandelt – Russland erscheint zwar als Riese, gerade seine Größe macht es jedoch schwerfällig und leicht verwundbar für Angriffe. So auch in einer Karikatur aus der *Marumaru chinbun* (Abbildung 45): Sie zeigt einen riesenhaften Russen, der von zwei um einiges kleineren Japanern malträtiert wird. Dargestellt sind drei Männer. Ein bärtiger Mann in russischer Uniform füllt die linke Bildhälfte, die starke Untersicht seiner Stiefelsohle suggeriert, dass er auf dem blanken Grund sitzt. Das Gesicht des Soldaten ist nicht erkennbar, da es durch seine vor das Gesicht geschlagenen Hände verdeckt wird. Ihm zur Rechten stehen zwei Männer in dunkler Uniform mit weißen Gamaschen. Einer von ihnen ist im Begriff, die seitliche Brust des Russen mit

⁵¹⁴ Die Niō gehören zu der Gruppe ehemals indischer Gottheiten, die die Lehre Buddhas (Dharma) beschützen (sanskrit: *deva*). In Japan werden sie auch als „Könige“ (*ō*) bezeichnet und als Statuen mit martialisch gestählten Körpern dargestellt. Sie finden sich als Wächter am Tempelgang.

⁵¹⁵ Gombrich, Ernst *et al.* (1977): *Kunst, Wahrnehmung und Wirklichkeit*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, S. 51.

seinem Bajonett auszuhöhlen und dabei ein schwarzes Loch freizugeben. Sein Gefährte steht hinter ihm und beobachtet ihn. Thematisiert wird auch hier die Überlegenheit des kleinen Landes Japan gegenüber dem zarischen Großreich Russland. Obwohl zwergenhaft klein, bereiten die beiden Japaner dem Riesen augenscheinlich große Schmerzen – ein Sinnbild der schweren Verluste, die Russland im Rahmen des Krieges hinnehmen musste.



Abbildung 45: „Die hundert Künste der Leere/Langeweile des japanischen Soldaten“ (*Nihon-hei tsurezure no hyakugei*), Karikatur aus *Marumaru chinbun* 1514 (19. Dezember 1904)



Abbildung 46: „The modern fight of David and Goliath“, Kanokogi Takeshirō, Karikatur aus *Hibijutsu gahō* 3 (1. Juli 1904)

Das Motiv des Abhobelns bzw. Abschabens ist häufig in japanischen Kriegskarikaturen und bereits 1894/95 zu Zeiten des Sino-Japanischen Krieges anzutreffen. Es ist als Züchtigung zu verstehen. Das gerechte Japan bestraft die Arroganz Russlands („dicke Haut“) Russlands⁵¹⁶ und legt dabei dessen wahres Wesen frei: In der Karikatur ist das Zarenreich eine hohle Hülle. Im übertragenen Sinne wird hier auf die eigentliche Schwäche des Landes angespielt. Veraltete Strukturen und die sich zuspitzende innenpolitischen Lage, die ein baldiges Ende der russischen Monarchie in Aussicht stellte, machte das Großreich angreifbar für satirischen Spott von außen. Auch Kiyochikas Blatt schlägt in diese Kerbe. Koppi Dōjins Text stellt Russlands größtmäßige Überlegenheit nicht in Frage. Nichtsdestotrotz beschwört er jedoch einen Sieg Japans. Russland, so der Text, sei „hohl wie ein Kürbis“ – groß, aber nichts dahinter. Literarisch wird mit humoristischen Effekten gearbeitet. Häufig werden sogenannte Onomatopoetika⁵¹⁷ (*onomatope*) verwendet. Diese sind teilweise der natürlichen Sprache entlehnte Lautmalereien⁵¹⁸, die eine synästhetische Kulisse für die dargestellten Handlungen schaffen und damit „erfahrbarer“ machen. Die schriftlich wiedergegebenen Onomatopöien werden in der Forschung auch als „akustische Metaphern“ (*on'yu*) bezeichnet.⁵¹⁹ Der Text prangert die (angebliche) Arroganz des russischen Zarenreichs gegenüber Japan an und beschwört die Zeit der Richtigstellung. Eine beliebige Episode soll die neue Hierarchie belegen, eine neue Ordnung in der die japanische Streitkraft nicht länger vom großen Nachbar belächelt, sondern im Gegenteil gefürchtet wird.

Der Kampf des David gegen Goliath, so interpretierte im Juli 1904 eine Karikatur des Magazins *Jiji hibijutsu gahō* (Abbildung 46) den Krieg Japans gegen Russland. Da sich die Publikation vornehmlich an das gebildete und mit westlicher Kultur vertraute Publikum Kyōtos wandte (siehe Kapitel 7.1.2), konnte der Karikaturist Kanokogi darauf vertrauen, dass das alttestamentarische Bildthema⁵²⁰ richtig gelesen wurde. Vor rotem Bildgrund stehen sich zwei Figuren gegenüber: Links Japan als kleine, jedoch wehrhafte Gestalt, rechts Russland als teils menschlicher, teils zoomorpher Riese. Letzterem ist der Säbel bereits aus der Hand

⁵¹⁶ Allzu große Arroganz (*men no kawa ga atsui*, wörtl.: „dicke Haut im Gesicht haben“) sagen japanische Karikaturen 1894/95 China wie auch 1904/05 Russland nach. China in seiner Rolle als kulturelles, religiöses und politisches Zentrum Asiens wie auch Russland in der Rolle einer imperialistischen europäischen Großmacht werden als unverschämt und arrogant wahrgenommen.

⁵¹⁷ Der Begriff Onomatopoetika subsummiert eine Fülle an Handlungen und Zustände charakterisierenden, lautmalerischen Wörtern im Japanischen. Eine hilfreiche Einführung findet sich bei Ono, Shūichi (Hg.) (1984): *Nichi-Ei gion-gitaigo katsuyō jiten. A Practical Guide to Japanese- English Onomatopoeia and Mimesis*. Tōkyō: Hokuseidō.

⁵¹⁸ Wienhöfer, Friederike (1979): *Untersuchungen zur semiotischen Ästhetik des Comic Strip. Unter besonderer Berücksichtigung von Onomatopoesie [sic] und Typografie*. Dissertation, Dortmund, S. 69.

⁵¹⁹ Natsume, Fusanosuke (1995): „Gion kara ‘on’yu’ e” [Von *gion* zu *on’yu*]. In: Inoue, Manabu (Hg.): *Manga no yomikata* [Die Leseart des Manga]. Tōkyō: Takrajimasha, S. 126–137.

⁵²⁰ Vgl. Altes Testament, 1. Buch Samuel, Kapitel 17.

geglitten. Taumelnd greift er sich an die Stirn, während David/Japan bereits nachsetzt. Die Szene spielt vor den Augen eines internationalen Publikums⁵²¹: Im oberen Bildteil beobachten stereotype Nationalfiguren den ungleichen Kampf. Auf das Motiv der Zuschauer wird in weiterer Folge zurückzukommen sein (siehe Kapitel 5.2.8). Wie der zuvor besprochene Farbholzschnitt Kiyochikas lässt auch das Zurückgreifen auf die Geschichte des Hirtenjungen David in dieser Karikatur Rückschlüsse auf den Aspekt des Strafenden in der japanischen Selbstrezeption um 1904 zu. David, der die lästerlich arroganten Reden des Philisters Goliath nur mit einer Steinschleuder rächt, repräsentiert die Entschlossenheit Japans, trotz seiner geringeren Fläche sowie der vermeintlich ungleichen Truppenstärke⁵²², den Kriegsgegner Russland in die Knie zu zwingen. Tatsächlich wurde der Russisch-Japanische Krieg sowohl in Japan als auch im Westen als Kampf zweier höchst ungleicher Gegner wahrgenommen.

Kommentare beider Seiten schrieben unisono Siege der japanischen Truppen nicht technischer oder strategischer Überlegenheit, sondern deren angeblich besseren Moral und Tapferkeit zu. Der Begriff des „Japanischen Geistes“ (*yamato damashii*) – Sinnbild soldatischen Muts und selbstloser Aufopferung für das eigene Land – erlangte durch die autobiografischen Erzählungen des Leutnants Sakurai Tadayoshi⁵²³ bereits kurz nach Kriegsende internationale Verbreitung und kreierte, zusammen mit dem 1899 in englischer Sprache veröffentlichten Werk *Bushido: The Soul of Japan*⁵²⁴ Nitobe Inazōs, ein neues Stereotyp. „Der Weg des Kriegers“ (*bushidō*) wurde dem europäischen Publikum als Verhaltenskodex der japanischen Kriegerklasse der Samurai vorgestellt, in dem Werte wie Loyalität und Ehre zum Grundmaß allen Handelns genommen wurden. Berichte über Soldaten, die 1904/05 mit den Worten „Lang lebe der Kaiser!“ den „Heldentod“ starben, fügten sich hier glatt ins Bild.⁵²⁵

⁵²¹ Zum Motiv des Publikums in Karikaturen des Russisch-Japanischen Krieges siehe Kapitel 5.2.8.

⁵²² Auf japanischer Seite wurde die zahlenmäßige Überlegenheit der am Kriegsgeschehen beteiligten russischen Truppen stark aufgebauscht. Tatsächlich war das Mannverhältnis ungefähr ausgeglichen, da nur ein Bruchteil der russischen Truppen nach Asien transferiert worden war. Der Rest verblieb in Europa. Vgl. Wilson, Sandra (1999): „The Russo-Japanese War and Japan: Politics, Nationalism and Historical Memory.“ In: *The Russo-Japanese War in Cultural Perspective, 1904–05*. Wells, David und Sandra Wilson (Hg.). New York: St. Martin's Press, S. 160–194, 182.

⁵²³ Es ist gesichert, dass der amerikanische Präsident Roosevelt die Memoiren Sakurais gelesen hatte und bewundernd an seine Freunde weitergab. Wilson, Sandra (1999): „The Russo-Japanese War and Japan: Politics, Nationalism and Historical Memory.“ In: *The Russo-Japanese War in Cultural Perspective, 1904–05*. Wells, David und Sandra Wilson (Hg.). New York: St. Martin's Press, S. 160–194, 183.

⁵²⁴ Nitobe, Inazō (1905): *Bushido: the soul of Japan*. New York: G. P. Putnam' Sons.

⁵²⁵ Dass solche Berichte oft auch erfunden wurden, behandelt Ōe, Shinobu (1987): *Nichi-Ro sensō to Nihon guntai* [Der Russisch-Japanische Krieg und das japanische Militär], S. 156–157.

5.2.2 Ein Apologet der Zivilisation

Blatt 2 - Die Herkules-Kraft unserer starken Armee (Katalognr. 11023-13)



Abbildung 47: „Die Herkules-Kraft unserer starken Armee“ (*Kyōhei no senninriki*), Kobayashi Kiyochika, *Nippon banzai. Hyakusen hyakushō* [2. Serie] (14. Mai 1904).

Der Eindruck japanischer Superiorität wird auch im folgenden Bildthema vermittelt. Kiyochikas Karikatur inszeniert Japan als Führer und Beschützer seiner asiatischen „Geschwister“, China und Korea.

強兵(きやうへい)の戦任力(せんになりき)

支那人「露西亜兵(ろしあへい)たいさん居(い)る九連城(きうれんじやう)鳳凰城(ほうわうじやう)み/んな露西亜兵(ろしあへい)あなた打(う)つ宜(よろ)しい、私(わた)し局外中(きよくがいちう)/立(りつ)見(み)て居(ゐ)る、あなた大勝利(だいしやうり)、私(わた)し帝国万歳(ていこくばんざい)唱(とな)/へる 朝鮮人「日本(にほん)強(つよ)い露西亜(ろしあ)負(ま)ける私(わた)し怖(こわ)いあなた/の後(うし)ろ附(つい)て見(ミ)て居(ゐ)る、あなた勝(か)つよろしい、私(わた)し日(に)つ/本万歳(ほんばんざい)唱(とな)へる 日本兵士「何(なに)を云(いつ)て居(ゐ)るんだ、露西亜(ろしあ)の/弱虫(よわむし)が二千や三千居(ゐ)たからつて、血微裏(ちびう)血微裏/の済崩(なしくづ)しぢやア手数(てかず)ばかり掛(かか)つて却(かへ)て面倒(めんだぶ)/臭(くさ)いから、成(なる)たけ沢山(たくさん)寄(よ)り集(あつま)つた処(ところ)を、一所(しよ)/娯多(ごた)にヅドンと遣(や)ッ附(つけ)る積(つも)りなんだが、併(しか)し/モウ大抵(たいてい)宣(い)い頃(ころ)だらうから、徐徐(そろそろ)出掛(でかけ)て見(ミ)やう、と例(れい)の如(ごと)く多年(たねん)鍛(きた)へ上(あげ)た、銃剣(ぢうけん)を、一/命(めい)と共(とも)に鴻毛(こうもう)よりも軽々(かるがる)しく提(ひつ)ぎ)げて行(いつ)て/見(ミ)ると、彼(あ)の蛆虫(うちむし)のやうに露兵(ろへい)が、何万(なんまん)となく迂餘(うよ)迂餘して居(い)るので、日本兵士(にほんへい)し)ハ此所(ここ)/ぞと銃剣(ぢうけん)に力(ちから)をこめ、九連城(きうれんじやう)も鳳凰城(ほうわうじやう)も一度(いちど)/にスポンと打抜(うちぬい)て、ウントコ・面所(ひよつとこしよ)と吊(つる)し/揚(あ)げた、スルと支那人(しなじん)も朝鮮人(てうせんじん)も肝(きも)を潰(つぶ)して/「あなた大将(たいしやう)強(つよ)い私(わた)し韓清(かんしん)驚(おどろ)いた

Kyōhei no senninriki

Shinajin 「Roshia-hei takusan iru Kyūrenjō Hōōjō mi/nna Roshia-hei, anata utsu yoroshii, watashi kyokugai-chū/ritsu mite iru, anata dai-shōri, watashi Teikoku banzai tona/eru *Chōsenjin* 「Nihon-hei tsuyoi, Roshia makeru, watashi kowai. Anata / no ushiro tsuite mite iru, anata katsu yoroshii, watashi Ni/ppon banzai tonaeru *Nihon heishi* 「Nani o itte irun da, Roshia no / yowamushi ga nisen ya sanzen ita karatte, chibyuchibiyu / no nashikuzushi jā tekazu bakari kakatte kaette mendō/kusai kara narutake takusan yoriatsumatta tokoro o issho/gota ni zudon to yattsukeru tsumori nan da ga, shikashi/ mō taitei ii koro darō kara, jojo ni dekakete mi/yō, to rei no gotoku tanen kitaeageta jūken o,

ichi/mei to tomo ni kōmō yori mo karugarushiku hissagete itte/ miru to, ano ujimushi no yō ni ro-hei ga nanman to / naku uyoyō shite iru no de Nihon-heishi wa koko/ zo to jūken ni chikara o kome, Kyūrenjō mo Hōjō mo ichido/ ni supōn to uchinuite, untoko hyottokosho to tsurushi / ageta, suru to shinajin mo chōsenjin mo kimo o tsubushite / 『Anata taishō tsuyoi watashi kanshin odorōita

Beitext in Übersetzung:

Die Macht des Pflichtbewusstseins einer starken Armee auf den Schlachtfeld

Oder: **Die Herkules-Kraft unserer starken Armee**⁵²⁶

Der Chinese: „Russische Soldaten haben sich zurückgezogen in das Fort von Jiuliancheng und in die Phönixfestung. Alle russischen Soldaten, mach nur, erschieß sie. Ich [bin] unparteiisch, ich seh zu. Du, ein großer Sieg! Ich, ich rufe: „Lang lebe Japan!“⁵²⁷

Der Koreaner: „Japan, stark! Russland wird verlieren. Ich, Angst! Ich bleibe hinter dir und seh zu. Gut, wenn du siegst. Ich, ich rufe: „Lang lebe Japan!“

Der japanische Soldat: „Was redet ihr [für Unsinn, wenn ihr sagt, ihr hättet Angst]? Nur weil da ein zwei- oder dreitausend russische Feiglinge sind? Umhergehen und sie zusammentreiben, jedes Mal nur ein paar, ist so viel Arbeit, dass sich am Ende die Mühe nicht lohnt. Mein Plan ist zu warten, bis so viele [Russen] wie möglich versammelt sind und sie dann alle mit einem Schlag zu nehmen, wumm! Tatsächlich, es sieht so aus, als wäre dieser Moment gerade gekommen. Ich werde mich wohl allmählich auf machen.“

Und während er das sagt, zieht er in gewohnter Weise los, ohne noch einen Gedanken mehr an sein Leben zu verschwenden als an das Gewicht seines geschulterten Bajonetts, das ihm nach Jahren des Trainings leichter wiegt als eine Feder. Unzählige tausend Russen kullern da [in den beiden Festungen] durcheinander wie Maden [in einer Leiche], und so denkt der japanische Soldat: „Nun los!“. Er nimmt hinter dem Bajonett alle Kraft zusammen, Pooow! Er durchstößt Jiuliancheng und die Phönixfeste mit einem Schlag. Als Nächstes, mit

⁵²⁶ Der Titel des Blattes lässt sich in zweifacher Weise lesen. Überschrift 1 gibt eine Übersetzung, die sich auf die verwendeten Schriftzeichen (*kanji*) stützt. Überschrift 2 stützt sich auf die homonyme Phrase „*senmin riki*“ (千人力; „herkulische Kraft“, „Kraft von tausend Männern“), die hier ebenfalls mitschwingt, allerdings auf andere Weise geschrieben wird.

⁵²⁷ Der Chinese und der Koreaner sprechen in dem Beitext fehlerhaft bzw. gebrochen Japanisch. Die Übersetzung versucht hier, dem gerecht zu werden.

Ächzen und Stöhnen, hebt er beides in die Luft. Da werden der Chinese und der Koreaner von Furcht ergriffen. „Du großer General, sehr stark! Wir Chinesen und Koreaner, beeindruckt und überrascht!“

Das zweite Blatt aus Kiyochikas Farbholzschnittserie (Abbildung 47) entstand im Mai 1904. Es zeigt einen Japaner als haushoch überlegenen Gegner der russischen Truppen in der Mandschurei und Schutzmacht anderer asiatischer Länder. Im Vordergrund der Darstellung steht ein japanischer Soldat in dunklen Militäruniform. Mit dem Lauf seines Bajonetts durchstößt er fast ohne Kraftanstrengung die Miniaturen zweier Festungsbauten, die mit „Fort von Jiuliangcheng“ und „Phönixfestung“ beschriftet sind. Hinter dem Japaner befinden sich ein Chinese mit Zopf⁵²⁸ und ein Koreaner in Schwarz mit typischem Hut⁵²⁹, beide etwas verkleinert dargestellt. Der Chinese ist erschrocken auf die Knie gefallen, der Koreaner hält sich schutzsuchend hinter dem fremden Soldaten. Die im Text ebenfalls angesprochenen Burgen und ihre (russischen) Verteidiger ähneln in Kiyochikas Darstellung einem Spielzeug. Die beiden Bauwerke sind bis an die Zinnen mit winzigen Figuren gefüllt, die – von dem Stoß des japanischen Bajonetts erschüttert – ins Bodenlose kullern.

Der Druck bezieht sich auf die aktuelle Kriegsentwicklung. Am 1. Mai 1904 nahmen japanische Truppen die wichtige Festung Jiuliancheng (*Kyūrenjō* 九連城) und die Phönixfestung (*Hōōjō* 鳳凰城) am Grenzfluss zur Mandschurei, dem Yalu, ein. Das Gebiet war bedeutungsschwer, hier waren vor 10 Jahren erfolgreich auch die chinesischen Truppen der Qing-Dynastie geschlagen worden. Die militärischen Auseinandersetzungen 1904 gestalteten sich aus japanischer Sicht ebenso erfolgreich und der Vormarsch der Landtruppen setzte sich auf eurasischem Festland fort. Korea wurde besetzt und im Jahr 1905 zum japanischen Protektorat erklärt.

Die textlich wiedergegebene Unterhaltung der asiatischen Nationen bietet die Möglichkeit, Korea und China auch auf sprachlicher Ebene zu miskreditieren. Die Rede ihrer beiden Repräsentanten ist bewusst auf niedrigem Niveau gehalten, beide Männer sprechen nur gebrochenes Japanisch. Der Ausdruck „*kanshin suru*“ (感心する) bedeutet soviel wie

⁵²⁸ Der chinesische Zopf (*biànzi*) war bis zur Revolution 1911 die typische Haartracht im China der Qing-Dynastie. Japanische Karikaturen verwenden den Zopf einerseits zur Charakterisierung, andererseits jedoch auch als Objekt für Spott.

⁵²⁹ Die traditionelle koreanische Kopfbedeckung *gat* ist an ihrer charakteristisch zylindrischen Form sowie der breiten Krempe erkennbar. Entstanden während der Joseon-Dynastie (1392–1897), durfte der Hut im 19. Jahrhundert nur von verheirateten Männern der Mittelschicht getragen werden. In japanischen Karikaturen der Meiji-Zeit wird der *gat*-Hut generell für die Darstellung von Koreanern verwendet.

„beeindruckt sein“, er spiegelt große Bewunderung. Hier wurde das Wort wiederum zu satirischen Zwecken verfremdet. Koppi Dōjin setzt den ursprünglich aus den Schriftzeichen „Gefühl“ (*kan* 感) und „Herz“ (*shin* 心) gebildeten Begriff aus den gleichlautenden Zeichen für „Korea“ (*kan* 韓) und „China“ (*shin* 清) zusammen.

Die politische Aussage ist klar: Beide asiatische Länder sind beeindruckt von Japans Siegen über Russland und sehen es als ihre Schutzmacht an. Bedeutungsperspektivisch wird dies durch den Größenunterschied zwischen dem Japaner und seinen Begleitern unterstrichen. Hinter ihm verschwinden China und Korea wie Kinder. Koppi Dōjins Dialog betont seinerseits die Passivität der beiden Nationen. Der Krieg mit Japan 1894/95 sowie die Reparationszahlungen hatten China finanziell vollkommen ausgeblutet. In der Karikatur zeigt es Kiyochika deshalb kniend und ehrfürchtig zu Japan aufblickend. Im Gespräch beteuert der Chinese seine Neutralität und Unfähigkeit zur Mithilfe. Gleichwohl bringt er seine Billigung zum Ausdruck. Korea, das zwar Kriegsschauplatz, nicht jedoch direkt am Konflikt beteiligt war, wartet ängstlich das Ende der Kämpfe ab. Es ist nur ein Spielball im Ringen um die Vorherrschaft in Asien und versteckt sich hinter Japans starker Performance. In seinem Aufsatz „Japan Großmacht, Korea Kolonie“ erörtert Wolfgang Seifert die japanische Sichtweise auf Korea. Diese verstand die koreanische Halbinsel in erster Linie als strategisch bedeutende Passage gen China, nicht jedoch als selbstbestimmte Nation.⁵³⁰ Bereits während des Sino-Japanischen Krieges 1894/95 war das Bild „des Koreaners“ in Japan wenig positiv. Japan sah sich als der Kämpfer eines gerechten Krieges (*gisen*): gegen China, jedoch für die Rechte eines hilflosen, rückständigen Korea. In der Kriegspropaganda galten Koreaner und Chinesen als Menschen zweiter Klasse, dumm und verbohr. Ihr angeblicher Mangel an Ordnung und Sauberkeit wurde als symptomatisch für den zivilisatorischen Rückstand gegenüber Japan wahrgenommen.⁵³¹ Der satirische Farbholzschnitt von 1904 lässt keinen Zweifel daran, dass der Krieg Japans gegen Russland auch die Interessen der beiden anderen asiatischen Nationen vertritt. In seinem Text jubeln China und Korea Japan zu und beschwören seinen Sieg.

⁵³⁰ Seifert, Wolfgang (2007): „Japan Großmacht, Kolonie Korea – völkerrechtliche Entwicklungen vor und nach dem Vertrag von Portsmouth 1905“. In: Sprotte u.a. (Hg.): *Der Russisch-Japanische Krieg 1904/05*. S. 55–83, 56.

⁵³¹ Für eine ausführliche Arbeit zu diesem Thema siehe Shimazu, Naoko (2009): *Japanese Society at War. Death, Memory and the Russo-Japanese War*. New York: Cambridge University Press, S. 81.

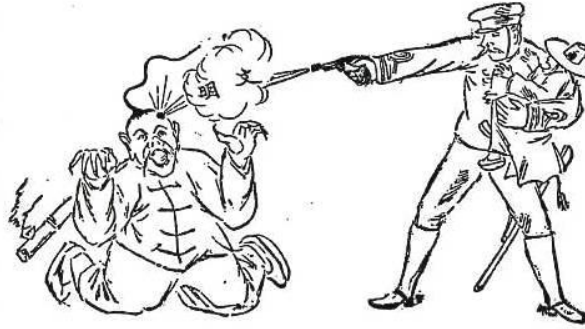


Abbildung 48: „Japan feuert mit den Kugeln der Zivilisation“ (*Bunmei no kyū o utsu Nihon*), *Jiji shinpō* 4042 (8. August 1894)

1894/95 hatte die Situation noch anders ausgesehen. Abbildung 48 zeigt eine japanische Karikatur vom 8. August 1894. Sie erschien in Ausgabe 4042 der Zeitung *Jiji shinpō* [Aktuelle Neuigkeiten]. Der Titel „Japan feuert mit den Kugeln der Zivilisation“ (*Bunmei no kyū o utsu Nihon*) ist programmatisch: Ein japanischer Soldat schießt aus kurzer Distanz auf die Figur eines Chinesen, die Munition durchschlägt dessen Kopf. Schriftzeichen im Pulverqualm titeln „Zivilisation/Fortschritt“ und dieser ist es letztendlich, der der chinesischen Großmacht hier das Leben kostet. China in Gestalt eines traditionell gekleideten Mannes mit Zopf verkörpert das „alte“, rückständige Asien, das mit seiner Schwerfälligkeit und Lethargie (ein Hinweis ist die Opiumpfeife, die dem Mann gerade entglitten ist) der Modernisierung des Kontinents im Wege steht. Auch Korea ist auf der Karikatur abgebildet. Es findet sich, dargestellt in der Größe eines Kindes, wohlbehalten auf dem Arm des beschützenden Soldaten.

Die Darstellung erschien in einem der bedeutendsten Blätter der Meiji-Zeit, Fukuzawa Yukichis (1835–1901)⁵³² *Jiji shinpō*. Fukuzawa, ein namhafter Intellektueller und eifriger Verfechter westlicher Kultur⁵³³, hatte sein Blatt 1882 gegründet, um, wie er angibt, das Land mit einer unabhängigen, kritischen Stimme und Information „zu leiten“. ⁵³⁴ In den einführenden Vorbemerkungen erklärt der Gründer und Chefredakteur von *Jiji shinpō* auch die Genese des Magazintitels. Er inkludiere den Anspruch der Zeitung, die aktuelle Zivilisation Japans und die von ihr gesetzten Maßnahmen und Punkte aufzuzeichnen. *Jiji*

⁵³² Für die nähere Befassung mit Fukuzawa Yukichi empfiehlt sich seine 1971 in deutscher Übersetzung erschienene Autobiografie. Fukuzawa, Yukichi (1971): *Fukuzawa Yukichi. Eine autobiografische Lebensschilderung*. Übersetzt von Gerhard Linsbichler. Tōkyō: Japanisch-Deutsche Gesellschaft.

⁵³³ Fukuzawa hatte sich in den Jahren 1860 und 1862 in den Vereinigten Staaten und Europa aufgehalten und war damit einer der ersten Japaner, die sich durch Auslandsaufenthalte selbst ein Bild des Westens machen konnten.

⁵³⁴ *Jiji shinpō*, Ausgabe vom 3. Januar 1881.

shinpō würde über sie berichten.⁵³⁵ Fukuzawa war von der Notwendigkeit einer modernen Presse in Japan überzeugt. Unter dem Eindruck europäischer Medien sah er im Journalismus (insbesondere auch dem satirischen) ein Merkmal politisch und ökonomisch fortschrittlicher Länder. Um westlichen Ansprüchen gerecht zu werden, sandte Fukuzawa seinen Cousin Imaizumi Ippyō (1865–1904) in die Vereinigten Staaten, wo er sich journalistisch bilden sollte. Erst danach stellte er ihn 1885 als Mitarbeiter in der Redaktion der *Jiji shinpō* ein.⁵³⁶ Fortschritt und Zivilisation waren Schlüsselbegriffe der Meiji-Zeit. Allorts präsent fanden sie nicht nur in elitären Kreisen Resonanz, sondern setzten sich bald auch in den Köpfen der Bevölkerung.⁵³⁷ Japan sollte es bestimmt sein, dem Rest Asiens die Vorzüge der zivilisierten, industrialisierten und verwestlichten Welt zu bringen – nötigenfalls auch mit Gewalt (siehe Abbildung 48). Tatsächlich sah das Bild jedoch anders aus: Bei Japans Kolonien handelte es sich bereits vor der Übernahme um wirtschaftlich gut entwickelte Gebiete.⁵³⁸

Ein Titelblatt des auflagenstarken⁵³⁹ *Tōkyō pakku* Kitazawa Rakutens aus dem Jahr 1906 (Abbildung 49) widmet sich ebenfalls Japans angenommener Aufgabe. In der Darstellung erklimmen drei Figuren einen Berghang. Ein japanischer Soldat hat seinen beleibten chinesischen Begleiter an der Hand gefasst und zerrt ihn hinter sich her. Zudem trägt er eine kleine Figur auf dem Rücken, die einen typisch koreanischen Hut trägt. Während sich die drei so dem Gipfel nähern, lauern oben bereits die westlichen Mächte in Gestalt wilder Tiere. Wiederum stilisiert die Karikatur Japan zum starken Führer Asiens: Es zieht und trägt China und Korea mit sich auf das Niveau der europäischen und amerikanischen Nationen. Dass diese den (menschlichen) Neuankömmlingen gefährlich werden könnten, suggeriert ihre Darstellung als wilde Tiere. Die Inszenierung Japans als Führer Chinas ist aus der in Kapitel 4.2.4 abgebildeten Postkarte Bigots (Abbildung 32) aus den Jahren 1904/05 bereits bekannt. Kobayashi Kiyochikas Druck von 1904 (Abbildung 47) sowie Kitazawa Rakutens Titelseite des *Tōkyō pakku* von 1906 (Abbildung 49) zeigt die asiatischen Nationen gegen einen gemeinsamen Feind, Europa bzw. Russland, vereint. Doch der Cartoon aus *Jiji shinpō* belegt, dass die Rollen von Opfer und Schutzmacht, von Feind und Freund erst vor kurzer Zeit neu verteilt worden waren.

⁵³⁵ Ibid.

⁵³⁶ Han (2006): „Empire of Comic Visions“. 293.

⁵³⁷ Duus, Peter (1989): „Introduction: Japan’s Informal Empire“. In: Duus, Peter, Ramon H. Myers und Peattie Mark R. (Hgg.): *The Japanese Informal Empire in China, 1895–1937*. Princeton: Princeton University Press, S. 11–29.

⁵³⁸ Huffman, James (2010): *Japan and Imperialism, 1853–1945* (= Key Issues in Asian Studies 7). Ann Arbor: Association for Asian Studies. S. 3.

⁵³⁹ Zu Spitzenzeiten erreichte das Magazin monatlich bis zu 80.000 Auflagen. Zum Vergleich: die bis dato erfolgreichste Satirezeitschrift *Marumaru chinbun* verbuchte lediglich bis zu 15.000 Auflagen. In: Shimizu (2005): *Nihon kindai manga no tanjō*. S. 63.

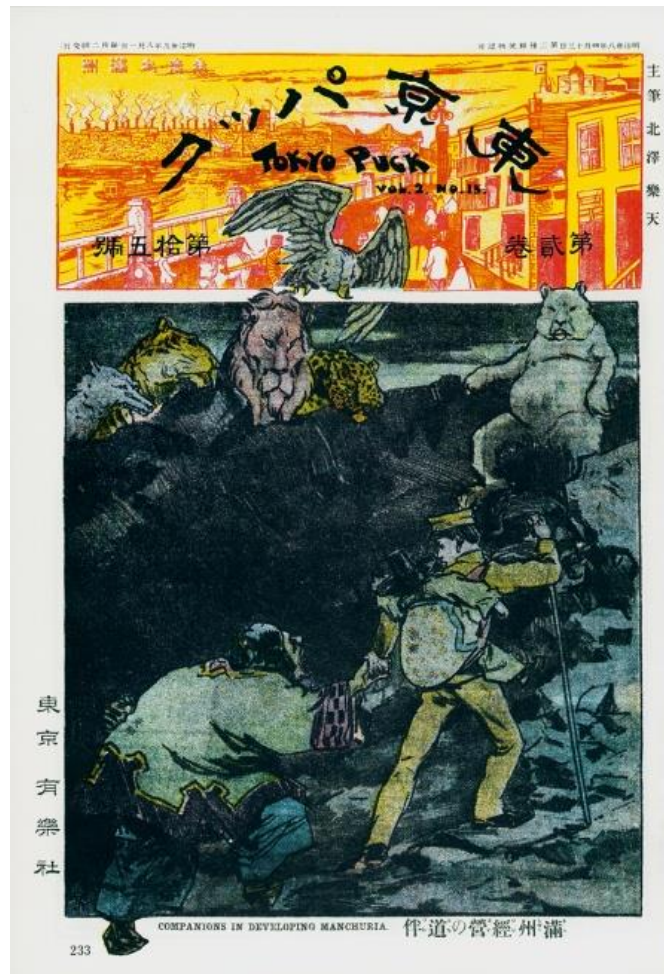


Abbildung 49: „Kameraden in der Entwicklung der Mandschurei“, Kitazawa Rakuten, Titelblatt des *Tōkyō paku* II/15 (15. Juni 1906)



Abbildung 50: Chinesische Karikatur (21. März 1904). Quelle: Müller (2007): „Chinesische Perspektiven auf den Russisch-Japanischen Krieg“. S. 237

Im Rahmen eines Aufsatzes zum Russisch-Japanischen Krieg aus chinesischer Perspektive zeigt Gotelind Müller eine ebenfalls zu Kriegszeiten publizierte chinesische Karikatur (Abbildung 50).⁵⁴⁰ Auch hier wird mit der Rollenverteilung innerhalb der asiatischen Mächte bzw. Russlands gespielt, allerdings aus veränderter Perspektive. Die Zeichnung zeigt vier Männer: Einen japanischen Soldaten im Zentrum, zwei Chinesen sowie einen Russen, jeder von ihnen mit chinesischen Schriftzeichen beschriftet. Der Mann auf der rechten Seite symbolisiert das chinesische Volk, er hält eine Geldmünze in der Hand, um sie nach dem Kampf Japan zu übergeben. Im Gegensatz dazu hält der zweite Chinese, gekennzeichnet als die Regierung, ein Fähnchen als Zeichen seiner Neutralität – was ihn jedoch nicht davon abhält, dem Russen neben ihm eine Landkarte als Hilfe zuzustecken. Das ist wohl auch nötig, der Russe ist vor dem drohend erhobenen Arm des Japaners in die Knie gegangen und wendet sich zur Flucht. Die satirische Darstellung aus China zeigt eine gänzlich andere Sicht der Dinge als Kiyochikas Blatt. Zwar ist auch hier der Kampf auf Japan und Russland beschränkt, während die chinesische Regierung als neutraler Beobachter daneben steht. Doch hinter der Fassade sind die Sympathien anders verteilt, wie sich an der geheimen Hilfestellung für Russland erkennen lässt. Japan ist hier zwar ebenfalls der „starke Arm“ Asiens, nicht jedoch – wie selbst gerne behauptet – die beschützende Macht, sondern vielmehr ein Aggressor.

Nichtsdestotrotz verbesserte sich durch den Krieg mit Russland das Bild Japans in China. Nach der mit Entsetzen hingenommenen Niederlage 1894/95 im Sino-Japanischen Krieg gaben immer mehr Chinesen der eigenen Qing-Regierung die Schuld am Niedergang ihres Landes und zollten Japan Respekt für sein erfolgreiches Aufschließen an die Westmächte. Selbst im politischem Unvermögen der Mächtigen und in internen Querelen gefangen, bewunderte man insbesondere die kolportiert große Solidarität der japanischen Zivilbevölkerung und Aufopferung für die Truppen.⁵⁴¹ Der Sieg über die europäische Großmacht Russland brachte Japan widerwillige Bewunderung ein, sowohl in China als auch in Europa selbst, und bestärkte damit reziprok seinen Weg zu einer aggressiveren Politik auf internationaler Ebene.

⁵⁴⁰ Müller, Gotelind (2007): „Chinesische Perspektiven auf den Russisch-Japanischen Krieg“, In: Sprotte u.a. (Hg.): *Der Russisch-Japanische Krieg 1904/05*. S. 203–239, 211.

⁵⁴¹ Müller (2007): „Chinesische Perspektiven auf den Russisch-Japanischen Krieg“. S. 211.

5.2.3 Nachricht von der Front

Blatt 3 - Extrablattverkauf in Russland (Katalognr. 11023-12)



Abbildung 51: „Extrablattverkauf in Russland“ (Rokoku no gōgai-uri), Kobayashi Kiyochika, Nippon banzai. Hyakusen hyakushō [2. Serie] (9. Mai 1904)

露国(ろこく)の号外(がうぐわい)売(うり)

所(ところ)替(か)れば品(しな)替(か)ると八能(よ)く云(いつ)たもので、日本(にほん)で新(しん/聞(ぶん))の号外(がうぐわい)を売(う)るの八大勝利(だいしやうり)の号外(がうぐわい)号外と云(い)ふ/のを、露国(ろこく)の方(ほう)で八、大負(おほまけ)の号外(がうぐわい)号外と云(い)ふ、是(これ)八/値段(ねだん)を負(ま)けるのかと思(おも)ふと、全(まった)く戦争(せんそう)に負(ま)/けた号外(がうぐわい)だ 神士「オヤオヤ又(また)大負(おほまけ)か、オイ号外(がうぐわい)/を一枚(まい)呉(く)れ、何程(いくら)だ 号外売「ハイ露苦戦(ろくせん)で御座(ござ)/います 神士「ナニ露苦戦(ろくせん)で八まだ買被(かいかぶ)りだ、死戦(しせん)/に負(ま)けて置(お)けと、一枚(まい)買(かつ)て之(こ)を読下(よみくだ)せば、

四月十三日旅順口(りよじゆんこう)に於(おい)て我(わ)が露国艦数隻(ろこくかんすせき)八/日本艦隊(にほんかんたい)の為(た)めに最(もつと)も猛烈(もうれつ)なる大攻撃(だいこうげき)を受(う)け/駆逐艦(くちかん)二隻(せき)八撃沈(げきちん)せられ提督(ていとく)マカロフ中将(ちうじやう)の/座乗(ざじやう)せしペトロバウロスクも日本沈設水雷(にほんちんせつすいらい)に/掛(か)って沈没(ちんぼつ)し提督(ていとく)及(およ)び乗組員(のりくみいん)七百有余(ゆうよ)/名(めい)八皆(みな)悉(ことごと)く海中(かいちう)に溺死(できし)せり 婦人「オヤオヤ大変(たいへん)ですねへ何(なん)だつて露国(ろこく)/八其様(そんな)に弱(よ)いのでせう 神士「イヤさう云(いつ)た/ものでもない、露国(ろこく)だつて随分(ずいぶん)強(つよ)い処(ところ)も/ある 婦人「へ工何(なに)が強(つよ)いのでせう 神士「夫(それ)八・我(やせが)/慢(まん)と負惜(まけをし)み

Rokoku no gōgai-uri

Tokoro kawareba shina kawaru to wa yoku itta mono de, Nihon de shin/bun no gōgai o uru no wa dai-shōri no gōgai gōgai to iu / no o, Rokoku no hō de wa, ō-make no gōgai gōgai to iu, kore wa / nedan o makeru no ka to omō to, mattaku sensō ni ma/keta gōgai da Shinshi 「Oya oya mata ōmake ka, oi gōgai/ o ichimai kure, ikura da Gōgaiuri 「Hai. Rokusen de gozai/masu Shinshi 「Nani rokusen de wa mada kaikaburi da, shisen /ni makete oke to, ichimai katte kore o yomikudaseba

Shigatsu jūsannichi Ryojun-kō ni oite wa ga Rokoku-kan sūseki wa / Nihon-kantai no tame ni mottomo mōretsu naru dai-kōgeki o uke / kuchikan ni-seki wa gekichin serare teitoku Makarofu-chūjō no / zajō seshi Petorobaurosuku mo Nihon-chinsetsu-suirai ni / kakatte chinbotsu shi teitoku oyobi norikumiin nanahyaku-yo/mei wa mina kotogotoku kaichū ni dekishi seri. Fujin 「Oya oya

*taihen desu nē. Nan da' tte Rokoku/ wa sonna ni yowai no deshō Shinshi ʼIya sō itta / mono
demo nai, Rokoku da' tte zuibun tsuyoi tokoro mo / aru Fujin ʼĒ nani ga tsuyoi no deshō
Shinshi ʼSore wa yasega/man to makeoshimi*

Beitext in Übersetzung:

Extrablattverkauf in Russland

Oder: **Ein russischer Extrablatt-Verkäufer**

Verschiedene Plätze, verschiedene Waren⁵⁴², so sagt man oft. In Japan werden deshalb Zeitungs-Sonderausgaben mit „Sonderausgabe! Sonderausgabe! Ein großer Sieg!“ verkauft, in Russland ruft man jedoch „Sonderausgabe! Sonderausgabe! Eine schwere Niederlage!“. Man könnte denken, damit würden [hier auch] die Preise fallen, aber nichts dergleichen: Es ist eine Sonderausgabe über eine verlorene Schlacht.

Herr: [Übersetzung 1] „Oh weh, oh Graus...schon wieder eine schwere Niederlage! He, gib mir eine dieser Sonderausgaben! Wie schlimm steht es?“ – [Übersetzung 2] „Nanu, was ist das...schon wieder ein großer Preissturz? He, gib mir eine dieser Sonderausgaben! Wieviel [Geld] macht es?“

Extrablattverkäufer: [Übersetzung 1] „Hier bitteschön. Eine harte Schlacht für Russland!⁵⁴³“ – [Übersetzung 2] „Hier bitteschön. Das macht 6 sen.“

Herr: [Übersetzung 1] „Was? [Zu sagen, es wäre] eine harte Schlacht für Russland ist noch untertrieben! Wir werden am Schlachtfeld getötet/verlieren an der Kippe zwischen Leben und Tod⁵⁴⁴!“ – [Übersetzung 2] „Was? Selbst 6 sen sind da überteuert! Mach 4 sen daraus!“

Damit kauft er eine Ausgabe und liest laut. „Am 13. April kamen bei Port Arthur mehrere unserer russischen Schlachtschiffe in einen, wegen der japanischen Truppen höchst heftig werdenden, Großangriff. Zwei Torpedoschiffe wurden versenkt. Admiral Makarow sowie der das Kommando übernehmende Vizeadmiral der Petropavlovsk wurden durch japanische Wassertorpedos versenkt. Der

⁵⁴² Auch: „Qualitäten“, „Bräuche“.

⁵⁴³ „Rokusen“ bedeutet wörtlich „sechs sen“, die abweichend verwendeten Schriftzeichen „ro 露“ (hier: Russland), „ku 苦“ (Leid) und „sen 戦“ (Schlacht, Krieg) lassen jedoch Spielraum für eine weitere Deutung.

⁵⁴⁴ „Shisen“ – „vier sen“ – ist hier mit den Schriftzeichen „shi 死“ (sterben) und „sen 戦“ (Schlacht, Krieg) geschrieben.

Kommandant und über 700 Matrosen ertranken allesamt im Ozean, ohne Überlebende.“

Dame: „Oh weh, oh weh, wie schrecklich! Kann es sein, dass Russland wirklich so schwach ist?“

Herr: „Mitnichten, so darf man das nicht sagen. Es gibt [immer noch] eine Sache, in der Russland ziemlich stark ist!“

Dame: „Ja? Was sollte wohl stark sein?“

Herr: „[Die Fähigkeit] Zu erdulden und Niederlagen nicht zuzugeben!“

Kobayashi Kiyochika verlagert hier den Schauplatz in feindliches Gebiet: Er inszeniert eine Straßenszene im russischen Stadtgebiet (Abbildung 51). Zentral ins Bild gesetzt eilt ein bärtiger Mann im rotkarierten Anzug auf Skiern vorwärts. Er trägt unter dem Arm ein dickes Bündel Zeitungen und läutet mit der anderen Hand eifrig eine kleine Glocke, in sein weißes Stirnband hat er sich zwei kleine russische Fahnen gesteckt. Dem Schriftzug aus seinem Mund gemäß verkündet er die neuesten Nachrichten des Kriegsverlaufs, hier die Hiobsbotschaft russischer Verluste vor Port Arthur. Zwei weitere, fein gekleidete Gestalten lauschen dieser im rechten oberen Eck der Darstellung. Eine Dame mit Muff und ein in einen pelzverbrämten Mantel gekleideter Herr mit Zylinder stehen im Hintergrund und blicken dem eilenden Zeitungsverkäufer bestürzt nach.

Koppi Dōjins Text gibt den Dialog der drei Protagonisten wieder. Neben den zahlreichen Wortspielen und der Abschlusspointe ist es auch die skurrile Erscheinung des russischen Boten, die einen komischen Effekt erzielt. Mit vor Aufregung und Kälte geröteten Wangen, den zerfledderten Miniaturfahnen auf dem Kopf und dem dandyhaften Aufzug bietet er ein recht lächerliches Bild. Der Druck nimmt Bezug zur Belagerung der Festung von Port Arthur durch die japanische Marine. In der Nacht vom 13. auf den 14. April 1904 startete diese einen Versuch, den Zugang zum Fort durch das bewusste Versenken einiger Dampfer zu blockieren. Das Manöver erwies sich aufgrund des zu tiefen Grundes als wirkungslos. Zwei Tage zuvor, am 12. April, waren zwei russische Schlachtschiffe, die Petropavlovsk und die Pobeda, bei dem Versuch, aus der japanischen Blockade auszubrechen, auf Minen gelaufen. Die Petropavlovsk sank, während ihre Begleiterin schwer beschädigt entkommen konnte.

Über die Frage, woher und inwieweit der Japaner Kiyochika selbst über die aktuelle Lage im Bilde war, lassen sich lediglich Vermutungen anstellen. Tatsächlich besuchte er im Tōkyōter

Stadtteil Asakusa Vorstellungen des dortigen Lichtspieltheaters (*denkikan*) und sah sich hier Filme über den Kriegsverlauf an.⁵⁴⁵ Japanische Medien berichteten umfassend, gab es doch große Erfolge zu verbuchen – über die Anzahl der Gefallenen jedoch schwiegen sie. Der Text auf obigem Druck setzt Kiyochikas Informationen ins passende Licht. Hier sind es nicht Minen, sondern das japanische Kreuzfeuer, das den Russen zusetzt, und künstlerische Freiheit lässt beide Schiffe auf den Grund des Meeres sinken. Nicht übertrieben ist jedoch der Verlust, den Russland mit der Versenkung der Petropavlovsk hinnehmen musste. Vizeadmiral Stepan Ossipowitsch Makarow⁵⁴⁶, einer der wichtigsten Militärführer, befand sich an Bord des Schiffes. Sein Leichnam wurde nie gefunden und die russischen Truppen verloren eine bedeutende Identifikationsfigur.



Abbildung 52: „Jungen verbreiten die neuesten Nachrichten“. Postkarte, 1904–05. Quelle: *MIT Visualizing Cultures*.

Japanische Darstellungen der Kriegsjahre stellen Russen stets in gleicher Weise dar. Typisch sind in erster Linie die rote Haarfarbe sowie der lockige Vollbart. Dazu kommen vielerorts blaue Augen, rosige Wangen und die Körpergröße. Die große und/oder stark gebogene Nase ist ein frühes Charakteristikum bei der Darstellung von Europäern, das ursprünglich auf jede Nationalität angewandt wurde. Unterschiede finden sich auch im gesellschaftlichen Rang der Dargestellten: Im Fall der japanischen Postkarte sind es, der Kleidung nach zu schließen, Männer und Jungen der unteren Gesellschaftsklasse, die die wenig prestigeträchtige Arbeit des Zeitungsboten ausüben. Anders in der Darstellung der russischen Straßenszene: Der einzelne Bote macht hier ein ausgesprochen modisches Bild. Er trägt einen karierten Anzug

⁵⁴⁵ Ishiko (1979): *Nihon mangashi*. S. 127.

⁵⁴⁶ 1848–1904. Fähiger Stategie und während des Russisch-Japanischen Krieges Oberbefehlshaber der russischen Pazifikflotte.

mit Hemd und Krawatte, zudem Lederstiefel. Womöglich ist hierin ein zusätzlicher Faktor zur Potenzierung der herabsetzenden Satire zu sehen. Kiyochika lässt einen russischen Dandy die typische Arbeit von Jugendlichen und Tagelöhnern machen und demütigt damit die Gegenseite.

Wie in Kapitel 4.2.3 besprochen, dürstete sowohl die russische als auch die japanische Bevölkerung zu Kriegszeiten nach den neuesten Informationen. Neben den schriftlichen Berichten und Kommentaren spielten Bilder als rasch konsumierbares Medium eine wichtige Rolle. Auch die Karikatur kann unter solchen Umständen als leistungsstarkes Informationsmittel dienen, wie Lutz Rössner betont:

„So kann eine vielseitige Konfrontation mit verschiedenen, insbesondere auch in ihrer Aussage gegensätzlichen Karikaturen das Informiertsein fördern, das Wissen erhöhen und somit die Findung eines selbstbestimmten Urteils, Standorts erleichtern. (...) Im Hinblick auf eine vielseitige Information bzw. insbesondere auf die Findung eines selbstbestimmten Urteils gegenüber gesellschaftlich-politischen Problemen, Standorten und Personen (Repräsentanten) hat die Karikatur einen weiteren wichtigen Vorzug: Sie verhindert blinde Autoritätsgläubigkeit.“⁵⁴⁷

Die Karikatur, ein Mittel zur Demokratie und Informationsfreiheit? Mitnichten. Rössner schränkt selbst ein, indem er den Schriftsteller Ludwig Marcuse zitiert. Dieser stellte elf Jahre zuvor nüchtern fest: „Der Glaube an das Gedruckte ist seit Gutenberg einer der mächtigsten Aberglauben der Welt.“⁵⁴⁸ Abseits der direkten Aussage des Textes geben Wortspiele dem Druck eine zusätzliche Bedeutungsebene. Das Wort *sen*, die Einheit der japanischen Währung, wird durch das Homonym *sen* für „Krieg“ ersetzt und bietet damit die Möglichkeit zur satirischen Spitze. So setzt sich das „6 *sen*“ in der Antwort des Zeitungsboten aus den Schriftzeichen für „Russland“ 六, „Leiden“ 苦 und „Krieg“ 戦 zusammen, die darauffolgenden „4 *sen*“ aus denen für „Tod“ 死 und „Krieg“ 戦. Wortspiele wie diese implizieren eine intensive Auseinandersetzung mit dem Druck, Kiyochikas Blätter sind in ihrer Gesamtheit nicht durch bloßes Vorlesen oder eine gesonderte Betrachtung von Bild und Text erfassbar. Die satirische Komponente findet im letzten Absatz ihre Pointe. Das Gespräch des eleganten Paares thematisiert den (auf japanischer Seite wahrgenommenen) russischen Gesichtsverlust im Zuge zahlreicher militärischer Niederlagen. Ein weiteres Beispiel, diesmal aus *Nipponchi* (Abbildung 53), kultiviert ebenfalls das Bild eines uninformierten oder bewusst tauben Zarenreiches Russland.

⁵⁴⁷ Rössner, Lutz (1971): *Karikaturen zu Politik und Zeitgeschichte*. Frankfurt: Politische Lektüren, S. 43.

⁵⁴⁸ Marcuse, Ludwig (1960): *Mein 20. Jahrhundert*. München: List, S. 89. Zitiert nach Rössner (1971): *Karikaturen zu Politik und Zeitgeschichte*. S. 43.

五月十五六日頃(ごろ)の見取(みと)り図(づ)

露国(ろこく)の呆申塚(ほうしんづか)

見(み)ザール「哈爾賓(はるぴん)も浦塩(うらじお)も/確(たしか)なものだ。もう
(ま)けはせぬぞ。/クロバトもリネウッチも強(つよ)いつよい/聞(こか)ザール「バル
チック/艦隊(かんたい)は何(ど)うして居(ゐ)るか。/もう浦塩(うらじお)へ(つ)
きさう/なものたがまだ報知(しらせ)は/ないか/言(いハ)ザール「講和(こうわ)など
は嫌(きら)ひだ/露国(ろこく)はもう負(ま)けぬ負けぬ/艦隊(かんたい)が勝(か)
つに違(ちが)ひない

Gogatsu jūgo-roku nichi goro no mitori zu

Rokoku no hōshinzuka

Mi-zāru 「Harupin mo Urajio / mo tashika na mono da. Mō make wa senuzo. / Kurobato mo Rineuchi
mo tsuyoi tsuyoi. / Kika-zāru 「Baruchikku / kantai wa dō shite iru ka. / Mō Urashio e tsukisō / na
mono daga mada shirase wa nai ka / Ina-zāru 「Kōwa nado wa kirai da / Rokoku wa mō makenu /
Kantai ga katsu ni chigai nai

Beitext in Übersetzung:

Skizze zum 15.-16. Mai in alter Zeit

Russlands Hügel der Schutzaffen

Der Affe, der nichts Böses sieht (*mizaru*): „Sowohl Harbin als auch Wladiwostok sind sicher. Noch einmal verlieren wir nicht. Sowohl Kuropatkin⁵⁴⁹ als auch Roschestwenski⁵⁵⁰ sind stark, sehr stark!

Der Affe, der nichts Böses hört (*kikazaru*): „Wie es wohl um die Baltische Flotte steht? Sie müsste schon Wladiwostok erreicht haben. Gibt es noch keine Nachricht?“

Der Affe, der nichts Böses sagt (*iwazaru*): „So etwas wie Frieden ist mir verhasst. Russland wird nicht mehr verlieren. Die Flotte wird ohne Zweifel gewinnen!“

⁵⁴⁹ Alexei Nikolajewitsch Kuropatkin (1848–1925) war General und von 1898 bis 1905 russischer Kriegsminister.

⁵⁵⁰ Sinowi Petrowitsch Roschestwenski (1848–1909) war Admiral der russischen Marine und Kommandeur des Zweiten Pazifischen Schwadrons in der Schlacht von Tsushima.



Abbildung 53: „Ruslands Hügel der Schutzaffen“ (*Rokoku no hōshinzuka*), *Nipponchi* 18 (18. Juni 1905)



Abbildung 54: „Drei weise Affen“. Holzschnitzerei, Nikkō Tōshō-gu

Nipponchis satirische Darstellung kombiniert aktuelles Kriegsgeschehen mit dem traditionellen Thema der „Drei [weisen] Affen“ (*sanzaru* oder *sanbiki no saru*)⁵⁵¹. Die Tiere verbildlichen das Motto „Kein Übel sehen, kein Übel hören, kein Übel sprechen“ (*mizaru kikazaru iwazaru no shugi*): Ein Affe bedeckt seine Augen (*mizaru*), ein weiterer seine Ohren

⁵⁵¹ Das Motiv der „Drei weisen Affen“ war seit der Kamakura-Periode weit verbreitet. In: Ohnuki-Tierney, Emiko (1987): *The monkey as mirror. Symbolic Transformations in Japanese History and Ritual*. Princeton: Princeton University Press, S. 69.

(*kikazaru*), der letzte seinen Mund (*iwazaru*).⁵⁵² Das bekannteste Beispiel der *sanzaru* ist eine Holzschnitzerei aus dem 17. Jahrhundert am *Tōshō-gu* Schrein in Nikkō (Abbildung 54). Die Endung *-zaru* wird im klassischen Japanisch als Verneinungsform verwendet, das Wort „*saru*“ bedeutet gleichzeitig jedoch auch Affe. Auch das japanische Wort für Zar (*tsā* ツアー) ähnelt der Endung *-zaru*, zumal letzteres hier mit Längung „*sāru*“ geschrieben ist. Es ist deshalb naheliegend, dass die drei nahezu identischen bärtigen Männer allesamt den Zaren, Nikolaus II, darstellen. *Mizaru kikazaru iwazaru* enthält damit bereits indirekt den Hinweis auf den russischen Zaren in der Rolle der drei Affen.

In ihrer Monografie zum Affen in der japanischen Tradition betont Ohnuki-Tierney seine Bedeutungstransformation im späten Mittelalter. War der Affe früher sehr positiv als ein Mittler zwischen der Sphäre des Göttlichen und der Sphäre des Menschen gesehen worden, diente er nun als Sinnbild für menschliche Dummheit und Naivität (siehe auch *Ōtsu-e*).⁵⁵³ Diese Veränderung manifestiert sich deutlich im Thema der „Drei weisen Affen“. Ohnuki-Tierney sieht in dem Motiv vorrangig eine satirische Selbstdarstellung der Bevölkerung, die sich durch das Bakufu unterdrückt und ausgebeutet sah.⁵⁵⁴ Sie betont jedoch, dass sich das Verständnis bzw. die Aussage des Motivs je nach sozialer Herkunft und Bildung für das damalige Publikum unterschieden hätte.⁵⁵⁵ Die Phrase „nichts [Böses] zu sehen, nichts [Böses] zu hören und nichts [Böses] zu sagen“ stammt aus der japanischen Übersetzung eines chinesischen Werkes, das die intensive Wahrnehmung der Welt mit allen drei Sinnen (*santai*) zum Thema hat.⁵⁵⁶ In der Tokugawa-Periode wurde diese Bedeutung umgedreht – in anderer Weise geschrieben bedeuteten die drei „tai“ nun „aufgeben, sich seinem Schicksal ergeben“. Das Thema der „Drei weisen Affen“ diente nun als Aufruf, sich dem herrschenden Regime zu unterwerfen und gegenüber Ungerechtigkeit und Willkür Augen, Ohren und Mund zu verschließen.⁵⁵⁷ Darüber hinaus diente das Motiv der buddhistischen Tendai-Sekte zur Illustration des Prinzips der „Drei Wahrheiten“.⁵⁵⁸

Abbildung 53 parodiert das populäre Motiv. Drei Männer sitzen auf einem Hügel und nehmen die Posen der Affen ein. In ihrer Mitte ist ein beschriebenes Blatt mit der Überschrift „Telegramm“ (*denpō*) befestigt, von dem jedoch keiner der Männer Notiz nimmt. Aus dem

⁵⁵² Das Bildsujet ist nicht rein japanisch, sondern findet sich in verschiedenen Kulturkreisen.

⁵⁵³ Ohnuki-Tierney, Emiko (1987): *The monkey as mirror. Symbolic Transformations in Japanese History and Ritual*. Princeton: Princeton University Press, S. 58.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, S. 68.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, S. 69.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, S. 58.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, S. 58.

⁵⁵⁸ Inokuchi, Shōji u.a. (1983): *Encyclopedia of Japan* 8. Tōkyō: Kōdansha, S. 29.

begleitenden Text wird deutlich, dass *Nipponchi* die Informationspolitik der russischen Führung in St. Petersburg satirisch kommentiert. Die drei Figuren sind im wahrsten Sinne des Wortes blind, taub und stumm gegenüber den Ereignissen um sie herum. Mit bedeckten Augen sieht der oberste von ihnen nicht, dass Russland seine Stellung bei Port Arthur nicht mehr halten konnte. Während japanische Truppen die Festung bereits am 2. Januar nehmen, wähnt er sie immer noch gut gesichert. Auch sein sich taub stellender Kollege (rechts unten) verleugnet die Realität: Die zur Verstärkung angeforderte Baltische Flotte befand sich im Januar 1905 noch weit von Wladiwostok entfernt. Der letzte der Männer (links unten) gibt die offizielle Außenpolitik des Zarenreiches: Er, der nichts Verbotenes spricht, beteuert, wie lieb ihm der Frieden sei. Die Darstellung satirisiert konkret den russischen Zaren. Als Parodie des traditionellen Bildthemas der „Drei weisen Affen“ tritt er als der (nichts) sehende, hörende und sprechende Zar auf. Zentrales Thema ist abermals die russische Ignoranz gegenüber den schlechten Nachrichten von der Kriegsfront. Kobayashi Kiyochikas Druck wie auch *Nipponchis* Illustration stellen Russlands technische Möglichkeiten nicht in Frage. Angesichts seiner militärischen Unterlegenheit verfällt es jedoch in ein Vogel-Strauß-Verhalten, so die Aussage.

5.2.4 Der lachhafte Zar

Blatt 4 - Ein gefährlicher Seiltanz (Katalognr. 11023-17)



Abbildung 55: „Ein gefährlicher Seiltanz“ (Kiken tsunawatari), Kobayashi Kiyochika, Nippon banzai. Hyakusen hyakushō [2. Serie] (20. Mai 1904)

Eine falsche Einschätzung der Lage von russischer Seite ortete die japanische Karikatur der Kriegszeit nicht nur in Hinblick auf militärische Verluste, sondern ebenso hinsichtlich der innenpolitischen Lage des Zarenreiches. Die folgenden Beispiele rücken Zar Nikolaus II. in ein wenig vorteilhaftes Licht: Sie zeigen den Monarchen als Zerrissenen zwischen eigenem Militär, japanischer Bedrohung und dem Druck der sozialistischen Bewegung.

危険綱渡り

彼(あ)の露西亜(ろしあ)の弱(よ)い癖(く)に日本(にほん)の強国(きやうこく)に刃向(はむか)ふと、止(よ)せば宣(よ)いに、芸(げい)も無(な)いと思(おも)って居(ゐ)たら、勞(ろう)して勞(ろう)して此節(このせつ)ぢやア餘(よ)ほど、劍呑(けん)の命(いのち)がけの芸(げい)をして居(ゐ)るさうだ、夫(それ)ハ陸海軍(りくかいぐん)の、綱渡(つなわた)りと云(い)ふので、先(ま)づ内幕(うちまく)を打負(うちまけ)て見(み)ると古鉄砲(ふるてつぱう)の、二束(そく)三本(ぼん)から、毀(こわ)れ軍艦(ぐんかん)の帆柱(ほばしら)へ命(いのち)の危綱(きづな)を、引張(ひつぱり)つけて、其上(そのうへ)で溜(ため)息(いき)を突(つ)きながら、転手固(てんでこ)舞(まい)をするのだが、何(なに)しろ両方(りやうほう)ともに當(あて)にならない、アヤフヤの死露物(しろもの)だし、お負(まけ)に其下(そのした)ハ、色真蒼(いろまつさほ)の向(むか)ふ水(みづ)と来(き)て居(ゐ)るのだから、いくら面(つら)の皮(か)が厚(あつ)くても、目先(めさき)ハ利(き)かず、足元(あしもと)ハ武乱散(ぶらんさん)と云(い)ふ一件(けん)で、どうして此(この)狂言(きやうげん)が満足(まんぞく)に出来(でき)やう訳(わけ)がない処(ところ)を一生(しやう)懸命(けんめい)に無鉄砲(むてつぱう)を持(もつ)たり盆槍(ぼんやり)を振廻(ふりま)したりして、面(ひよつ)とこひよつとこ)と調子(てうし)の合(あ)はない間抜(まぬけ)けじミた、綱渡(つなわた)りをして居(ゐ)るさうだが、其様(そん)な馬鹿馬鹿(ばかばか)しい芸(げい)をしても、人間並(にんげんなミ)に飯(めし)が喰(く)て、行(ゆ)けるものだらうか「ナ一二飯(めし)が喰(く)へないから粟(あ)ア喰(く)て居(ゐ)るのだ。

Kiken tsunawatari

Ano Roshia no yowai kuse ni Nihon no kyōkoku ni hamukō to wa, yoseba yoi ni / gei mo nai to omotte itara, rōshite rōshite kono setsu jā yoppodo / kennon na inochi ga ke no gei o shite iru sō da, sore wa riku-kaigun no tsunawatari to iu no de, mazu uchimaku / o uchimakete miru to furudeppō no / nisoku-sanbon kara, kowareta gunkan / no hobashira e inochi no kizuna o / hipparitsukete / sono ue de tame/iki o tsukinagara / tenteko/mai o suru no da ga, / nani shiro ryōhō tomo ni ate ni naranai, ayafuya no shiromono da shi, omake ni sono shita wa / iro massao no mukōmizu to kite iru no da kara,

ikura tsura no kawa ga atsukute mo, mesaki wa kikazu / ashimoto wa buransan to iu ikken de, dō shite kono kyōgen ga manzoku ni dekiyō wake ga nai tokoro o issō/kenmei ni muteppō o mottari bon'yari o furimawashitari shite hyottoko hyottoko to chōshi no awanai manuke-jimita / tsunawatari o shite iru sō da ga, sonna bakabakashii gei o shite mo ningen-nami ni meshi ga kutte / yukeru mono darō ka. /Nāni meshi ga kuenai kara awa o kutte iru no da.

Beitext in Übersetzung:

Ein gefährlicher Seiltanz

Die Tatsache, dass Russland, obwohl es so schwach ist, die Waffen erhoben hat, um einem mächtigen Land wie Japan die Stirn zu bieten⁵⁵⁹, lässt einen denken: „Sie sollten es wirklich besser wissen!“ Genau wie man auf einen Straßenkünstler reagieren würde, der eine Menschenmenge zusammenruft⁵⁶⁰, ohne wirklich ein Talent zu haben, das er zeigen kann. In letzter Zeit sieht es jedoch so aus, als hätten sie [die Russen] nach langer, harter Arbeit endlich ein Kunststück darzubieten, das so gefährlich ist wie Schwertschlucken⁵⁶¹: es nennt sich „Seiltanz zwischen Land- und Seestreitkräften“. Nachdem wir uns einen Weg bis zum innersten Bereich ihres Hauptquartiers gesprengt (und einen „Insider-Blick“ bekommen haben)⁵⁶², wie es um sie bestellt ist, können wir erkennen, dass ihre Kunst darauf beruht, ein gefährliches Seil zwischen einem Dreibein aus alten Gewehren auf der einen und dem Masten eines desolaten Schlachtschiffes auf der anderen Seite zu spannen. Dieses soll als eine Rettungsleine dienen, und den Atem anhaltend torkeln sie darüber, so schnell sie nur können. Jedoch: beide Enden [des Seiles] sind an völlig unzuverlässigen Objekten festgemacht und [das Seil] muss von halbtoten Russen überquert werden, die mal hierhin, mal dorthin torkeln⁵⁶³. Und unter dem Seil

⁵⁵⁹ Koppi Dōjin spielt mit der Bedeutung von „*jin mukō*“ (刃向こう). Die Wendung bedeutet einerseits „das Schwert ziehen und sich dem Gegner entgegenstellen“, idiomatisch auch „jemandem trotzen“.

⁵⁶⁰ Wortspiel mit „*yoseba yoi ni*“ (止せばよいに). Es bedeutet einerseits soviel wie „auch wenn es besser wäre, etwas nicht zu tun“, andererseits auch „[als Straßenkünstler] eine Gruppe an Leuten zusammenrufen“ (*yoseru* 寄せる) / *yoseau* 寄せ合う).

⁵⁶¹ Wortspiel mit „*kennon*“ (剣呑). Wörtlich mit „Schwertschlucken“ zu übersetzen, bezeichnet der Begriff idiomatisch etwas sehr Schwieriges, Gefährliches.

⁵⁶² Wortspiel mit „*uchimaku*“ (内幕). Wörtlich bezieht sich der Begriff auf den innersten Bereich eines militärischen Hauptquartiers, in der idiomatischen Wendung bezeichnet er einen Platz „hinter den Kulissen“, zu dem nicht jedermann Zutritt hat. Die Wendung „*uchi o makeru*“ (打ちを負ける) meint, jemandem nach einem harten Kampf oder einer Schießerei unterliegen.

⁵⁶³ Wortspiel mit „*ayafuya no shiromono*“ (アヤフヤの死露物). Der Ausdruck kann entweder mit „zweifelhafte Kerle“ übersetzt werden, in diesem Falle müsste die Schreibweise jedoch „アヤフヤの代物“ lauten. Konzentriert man sich auf die bewusst herangezogenen Schriftzeichen, so verändert sich die Bedeutung zu „halb-tote Russen“.

wartet das blaue Wasser darauf, die blassen Männer zu begrüßen, die so hastig darübereilen⁵⁶⁴. Wie dreist diese kurzsichtigen Russen auch sein mögen, sie können keine einzige Sache sehen. Und dadurch, dass sie nur zum chaotischen Herumstreiten fähig sind, wird das Seil unter ihren Füßen ständig schwanken. Wie können sie auch nur hoffen, diese lächerliche Darbietung⁵⁶⁵ zufriedenstellend zu überstehen? Obwohl es aussichtslos ist, versuchen sie trotzdem ihr Bestes. An ihrer Hast festhaltend und ohne zu denken, wenden sie sich mal hierhin, mal dorthin, in ihren Händen umklammern sie imaginäre Gewehre oder fuchteln mit Lanzen⁵⁶⁶. Es scheint, dass sie selbst jetzt noch diesen idiotischen Seiltanz darbieten, dahinstolpern ohne ein Gespür für Rhythmus wie *ein Haufen Clowns – selbst wenn sie nicht im Geringsten dafür geeignet* sind⁵⁶⁷. Man fragt, wie sie mit einem lächerlichen Kunststück wie diesem überhaupt je eine ordentliche Portion Reis [als Verdienst] zu essen erwarten. [Die Antwort lautet:] Reis?! Weil sie keinen Reis essen können [d.h. weil sie durch ihre Leistung keinen verdienen] essen sie Hirse. Und bald werden sie Meeresgischt schlucken⁵⁶⁸!

Anders als bei den bisherigen Beispielen wagt sich Kiyochika hier auf das Gebiet der politischen Karikatur. In seinem Blatt vom Mai 1904 macht er sich über den im eigenen Land in Bedrängnis geratenen Zaren lustig. Der Zar, erkennbar durch den Bart und die Krone sowie den Doppeladler auf seiner Kleidung, balanciert auf einem Bein stehend auf einem dünnen Seil. Dieses ist zwischen einem auf einer Landzunge aufgetürmten Gewehrgerüst auf der

⁵⁶⁴ „*Massao no mukōmizu*“ hat verschiedene Bedeutungen. Die erste wird im Normalfall むこう geschrieben und bezieht sich auf jemanden, der sich, ohne vorher zu überlegen, in bestimmte Situationen bringt.

⁵⁶⁵ Die „lächerliche Darbietung“ steht in Bezug zu dem japanischen Bühnenstück *kyōgen*, das als humoristische Auflockerung zumeist zwischen den Akten eines Nō-Stückes aufgeführt wird. In unserem Zusammenhang spielt der Text auf die lustigen Darbietungen eines Straßenkünstlers an.

⁵⁶⁶ Der Text ist hier wiederum vielschichtig angelegt. Ein Wortspiel liegt in dem Begriff „*muteppō*“ (無鉄砲): Lediglich auf die Schriftzeichen gestützt bedeutet er soviel wie „ohne eine Waffe (sein)“, als idiomatische Wendung kann mit „etwas kopflos und unbesonnen tun“ übersetzt werden. Auf den konkreten Fall bezogen sind die russischen Soldaten also nicht nur unbesonnen, sondern auch ganz real unbewaffnet. Es ist anzunehmen, dass sie ihre Gewehre und Lanzen nach den bisherigen Niederlagen liegenlassen oder verloren haben. Die Textstelle „*muteppō o matsu*“ wurde frei übersetzt, i.e.: die Soldaten halten nicht existente Waffen bzw. geben vor, Waffen zu halten. Doppeldeutig liegt auch in „*bon'yari o furimawasu*“. Etwas „*bon'yari*“ zu tun meint, eine Handlung automatisch und ohne zu denken auszuführen. „*Yari o furimawasu*“ hingegen heißt, mit einer Lanze zu hantieren. Es ist nicht auszuschließen, dass der Text auf russische Kosaken-Einheiten anspielt, die mit Lanzen ausgerüstet waren.

⁵⁶⁷ Der Ausdruck „*chōshi no awanai*“ (調子の合わない) ist in zweifacher Weise lesbar: einerseits als Referenz zum Tempo einer Melodie, ihrem Rhythmus. In dieser Deutung kommen die Bewegungen der Seiltänzer aus dem Takt, sie werden unkoordiniert. Andererseits bezieht sich die Phrase auch auf jemanden, der etwas tut, das ihm nicht liegt bzw. nicht seinen Fähigkeiten entspricht.

⁵⁶⁸ Der Text spielt mit dem Wort „*awa*“, das einerseits „Schaum/Blase“ (泡) und andererseits „Hirse“ (泡) bedeuten kann.

einen, sowie dem schon drohend gebogenen Mast eines Schiffes auf der anderen Seite gespannt, darunter das Meer. Dessen ungeachtet ist der Seiltänzer schwer bewaffnet, er hält Säbel und Pistole fest in Händen und vollführt hierbei eine groteske Bewegung. In diesem Blatt wurde die Textkartusche weggelassen, die Schrift erscheint direkt auf dem Grund.

Auch auf literarischer Ebene wird die Hilflosigkeit des Zaren Nikolaus herausgestrichen. Der Text von Koppi Dōjin kommentiert die dargestellte Szene ironisch als „besonderes Kunststück“ Russlands. Die neben dem Kriegsgeschehen fernab hinzukommende Entschärfung der politisch angespannten Lage im eigenen Land wird als verzweifelter Balanceakt des russischen Monarchen karikiert. Wohin er sich auch wende, der Ausgang sei für Russland in jedem Falle ein unglücklicher, so die japanische Prognose. Einer der Gründe wird umgehend präsentiert: Die militärische Ausrüstung der zaristischen Großmacht – auf die Nikolaus II. in der vorliegenden Karikatur im wahrsten Sinne des Wortes baut – sei veraltet und der japanischen nicht ebenbürtig. Der Zar, selbst der ungleichen Karten gewahr und verzweifelt nach einem Ausweg suchend, hat auch bei größter Kraftanstrengung keine Chance, das Kriegsglück zu wenden, so die Aussage des Beitextes. In dieselbe Kerbe schlägt auch die Schlusspointe. Die japanische Redewendung im letzten Satz „*awa o kū*“ bedeutet wörtlich „Schaum/Hirse essen“, im übertragenen Sinn wird sie für einen Zustand großer Fassungslosigkeit und Verzweiflung gebraucht.⁵⁶⁹ Zudem stellt der Ausdruck einen Bezug zu dem Bild des Seiltanzes her – die vom Seil gefallenen russischen Soldaten schlucken Meeressgisch („Schaum“), bevor sie ertrinken.

Eine Herabsetzung zeigt sich auch auf anderer Ebene. Koppi Dōjin charakterisiert in seinem Text die russischen Soldaten als Taugenichtse: Mit ihrer dürftigen „Darbietung“ auf dem Seil können sie nicht einmal ihren Lebensunterhalt bestreiten. Das Grundnahrungsmittel Reis bleibt den Russen damit verwehrt. Stattdessen müssen sie sich von Hirse, einem minderwertigen und verpönten Nahrungsmittel, ernähren. Kiyochikas Bildfindung ist auch in diesem Fall nicht innovativ, sondern eine von vielen genreübergreifenden Darstellungen desselben Themas. Der seiltanzende Zar taucht – leicht abgewandelt – auch auf dem Titelblatt des Kriegsmagazins *Nipponchi* (Abbildung 56) auf. Ein anhand seiner Physiognomie klar erkennbarer Nikolaus II. torkelt nur halb bekleidet über ein Seil. Typisierte Westmächte sehen vom Boden aus zu. Die Gefahr, die dem russischen Monarchen droht, wird durch blanke Klingen dargestellt, die sich unter ihm und auf der anderen Seite aufgebaut haben. Ein Sturz

⁵⁶⁹ Shōgaku tosho (Hg.) (1998): *Kotowaza daijiten* [Das Sprichwörter-Lexikon]. Tōkyō: Shōgakukan, S. 56.

des Zaren wäre verheerend. Im Gegensatz zur europäischen und amerikanischen Karikatur⁵⁷⁰ ist in der japanischen der Tennō als Monarch, militärischer Führer und religiöses Oberhaupt Japans nicht vertreten. Damit setzt sich in der Meiji-Zeit das Tabu um die bildliche Darstellung von Herrschern teilweise fort. Artikel 3 der japanischen Verfassung definiert die Person des Tennō als „heilig und unverletzlich“⁵⁷¹. Die Vermutung, der Tennō sei als oberste politische und religiöse Instanz in Japan für das gering geschätzte Genre der Bildsatire tabu gewesen, liegt nahe. Die Möglichkeit, ihn als nationale Identifikationsfigur einzusetzen, wird kaum genutzt. Die Abwesenheit des japanischen Kaisers in der satirischen Presse beruhte jedoch eher auf dem stillen Konsens der Herausgeber und Journalisten denn auf der staatlichen Zensur des Innenministeriums. Zwar hatte letztere 1878 nach einem Skandal⁵⁷² die Darstellung des Tennō in Farbholzschnitten verboten, die exekutive Ausführung wurde jedoch kaum vollzogen, sondern dem Nutzen der Bilder zur Repräsentation der Vorrang gegeben.⁵⁷³ Keene argumentiert, dass Kaiserportraits im *ukiyo-e*, insbesondere solche der frühen Meiji-Zeit, kaum Gefahr liefen, als respektlos zu gelten, da ihnen jede Porträtähnlichkeit mit dem Tennō fehlte.⁵⁷⁴ Abgesehen von diesen steifen und idealisierenden Drucken war der Bevölkerung jedoch seit spätestens 1889 auch das reale Aussehen des Kaisers bekannt: Die als „*goshin 'ei*“ oder „Heiliges Bild“ bekannte Fotografie einer Radierung des Künstlers Chiossone hing hochverehrt in jeder Schule des Landes.⁵⁷⁵ Unter diesen Umständen ist es auszuschließen, dass das gänzliche Fehlen des Tennō in der japanischen Karikatur auf mangelnder Kenntnis beruhte – der Monarch war als „Superstar des *nishiki-e*“⁵⁷⁶ durchaus

⁵⁷⁰ Selbiges gilt nicht für repräsentative Darstellungen u. a. in Farbholzschnitten. Der japanische Kaiser erscheint hier – wenn auch nur selten namentlich bezeichnet – häufig als Beobachter oder in seiner Funktion als Monarch bei der Besichtigung von Schulen und ähnlichen öffentlichen Einrichtungen. Vgl: Keene, Donald (1999): „Portraits of the Emperor Meiji“. In: *Impressions 21. The Journal of the Ukiyo-e Society of America*, S. 16–30.

⁵⁷¹ Wittig, Horst (1976): *Pädagogik und Bildungspolitik Japans*. München: Reinhardt, S.87. Zitiert in: Antoni, Klaus (1998): *Shintō und die Konzeption des japanischen Nationalwesens* (kokutai). *Der religiöse Traditionalismus in Neuzeit und Moderne Japan*. Leiden, Boston, Köln: Brill, S. 213.

⁵⁷² 1878 publizierte der Künstler Tsukioka Yoshitoshi zwei Serien zu je 7 Drucken, wovon jeder eine der kaiserlichen Konkubinen darstellte. Da die Darstellungen kaum verhohlenen erotischen Inhalts waren, wurde der Verkauf der Serien von Seiten der Meiji-Regierung gestoppt. Vgl. Keene (1999): „Portraits of the Emperor Meiji“. S. 23.

⁵⁷³ Keene (1999): „Portraits of the Emperor Meiji“. S. 23.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, S. 21.

⁵⁷⁵ Keene (1999): „Portraits of the Emperor Meiji“. S. 22. In seinem Aufsatz erörtert Keene außerdem die Entstehungsgeschichte der beiden früheren, jedoch nur für den internen Gebrauch gedachten Fotografien des Meiji Tennō.

⁵⁷⁶ Als *nishiki-e* (錦絵) oder „Brokatdrucke“ werden vielfarbige Holzschnitte bezeichnet, bei denen jede Farbe mit einem eigenen Druckstock gedruckt wird. In den 1760-er Jahren durch den Künstler Suzuki Harunobu 鈴木春信 (1724–1770) entwickelt, entfalteten sich die Brokatdrucke bis in die späte Meiji-Zeit. In Gestalt der „Brokatdruck-Zeitungen“ (*shinbun nishiki-e* 新聞錦絵) erlebten sie hier ein kurzes Revival.

⁵⁷⁷ Taki, Kōji (1988): *Tennō no shōzō* [Das Abbild des Kaisers]. Tōkyō: Iwanami shoten, S. 2.

greifbar. Keene vermerkt weiter, dass bereits zu Zeiten des Sino-Japanischen Kriegs 1894–95 solche Darstellungen des japanischen Souveräns selten wurden.⁵⁷⁸



Abbildung 56: Titelseite von *Nipponchi* 3 (16. März 1904)



Abbildung 57: „Die großen Sorgen des russischen Zaren“ (*Rotei no ō-shinpai*), ganzseitige Karikatur aus *Marumaru chinbun* 1554 (19. August 1905)

⁵⁷⁸ Keene (1999): „Portraits of the Emperor Meiji“. S. 24.
204

Als möglichen Grund erinnert er, dass der Tennō (abgesehen von seinen ersten Regierungsjahren) keinerlei Kontakt zum Militärischen hatte und, im Gegensatz zu europäischen Herrschern wie Ludwig XIV, nie als Feldherr oder glorreicher Triumphator dargestellt wurde.⁵⁷⁹ Die Vorstellung, der japanische Herrscher könnte in einem gering geschätzten Medium wie der Karikatur auftreten, ist unter diesem Aspekt abwegig. Ganz anders verhält es sich bei der Figur des russischen Zaren Nikolaus II. Er avancierte von 1904–05 – wie obige Beispiele belegen – neben General Stössel, General Alexejew und dem Leiter der Friedensverhandlungen Sergej Witte zum populären Hanswurst in der japanischen Karikatur. Bemerkenswert ist der Grad an Porträtähnlichkeit in den obigen Beispielen: In den japanischen Darstellungen sind der Zar und andere nicht nur anhand von Attributen wie der Zarenkrone erkennbar, sondern tragen dezidiert persönliche Züge.

Einen ähnlich hilflosen Zar Nikolaus II. zeigt die zeitgleiche Karikatur „Die großen Sorgen des russischen Zaren“ (*Rotei no ō-shinpai* 露呈の大心配) aus der *Marumaru chinbun* (Abbildung 57). Hier hält der russische Monarch von seinem Balkon aus nach dem Kriegsverlauf Ausschau. Ungeachtet des modernen Feldstechers sowie der Flasche Augen-Medizin (*megusuri*) übersieht er dabei vollkommen, dass durch die inneren Unruhen in Russland selbst seine Residenz bereits in Flammen steht und die Rauchschwaden bis zu ihm hinauf reichen. Der Text spielt auf die vermeintliche Unfähigkeit des Zaren an, die Alarmsignale im eigenen Reich zu deuten und betont die Abhängigkeit von Witte. Erkennbare und vom japanischen Publikum erkannte Porträtkarikaturen ausländischer Persönlichkeiten verdienen Beachtung, sind sie doch Belege der neuen Visualität des beginnenden 20. Jahrhunderts. Mit dem Russisch-Japanischen Krieg hatte die Fotografie ihren Siegeszug in Japan begonnen: Lokale Medien veröffentlichten, neben Biografien und Anekdoten, Porträtfotografien europäischer Herrscher und schufen damit auch die Grundlagen personenbezogener Karikaturen. Abbildung 58 aus dem nicht-satirischen Kriegsjournal *Senji gahō* [Kriegsbericht]. *The Japanese Graphic* 58 (10. Juli 1905) zeigt unter anderem das Portrait des englischen Kronprinzen.

Das beliebteste Angriffsziel war jedoch Zar Nikolaus II. Ein Aufsatz, entstanden im Februar 1904, gibt eine mögliche Erklärung für die auffällige Präsenz des Zaren in der japanischen Karikatur.⁵⁸⁰ In der Thematik keineswegs neu, bestätigt Shimada Saburō hier die

⁵⁷⁹ Ibid.

⁵⁸⁰ Shimada, Saburō (1904): „*Kokumin no soyō*“. In: *Chūō kōron* 19, 1 (Februar), S. 23. Zitiert in: Shimazu, Naoko (2009): *Japanese Society at War*, S. 164.

Überlegenheit Japans über Russland und pocht auf den Anspruch, der „zivilisierteren“ Nation anzugehören. Interessant ist Shimadas Begründung: Er bemüht nicht rassistische Überlegungen, sondern stützt sich auf Japans (angeblich) überlegenes politisches System. Der russische Absolutismus sei Sinnbild eines veralteten, zurückgebliebenen Staates, dessen konservative Politik zum selbst verschuldeten Abstieg führe und Japan schon vor Kriegsende zum Sieger mache. Shimada sieht in den Entwicklungen den Kampf einer (modernen) konstitutionellen Regierung Japans gegen den veralteten Zarismus Russlands.⁵⁸¹ Vor diesem Hintergrund muss die Figur des Zaren in seiner Funktion als absolutistischer Herrscher verstanden werden. Nikolaus II. als der Lächerlichkeit preisgegebener Monarch steht damit für die Unzulänglichkeiten eines antiquierten Politsystems und in weiterer Folge als Legitimation zur propagierten Suprematie Japans.



Abbildung 58: Porträtfotografien im Magazin *Senji gahō* (10. Juli 1905)

⁵⁸¹ Shimada (1904): „Kokumin no soyō“. S. 164.

5.2.5 Die Macht der aufgehenden Sonne

Blatt 5 - Die schmelzenden russischen Soldaten (Katalognr. 11023-01)



Abbildung 59: „Die schmelzenden russischen Soldaten“ (Toroke-musha), Kobayashi Kiyochika, *Nippon banzai*.
Hyakusen hyakushō [2. Serie] (7. April 1904)

Da – wie in Kapitel 5.2.4 besprochen – der japanische Kaiser als Nationalsymbol und Kommandant des japanischen Militärs für die japanische Kriegskarikatur nicht zur Verfügung stand, mussten andere Repräsentationsmodi gefunden werden. Einer davon war die Darstellung Japans durch das Symbol der aufgehenden Sonne.

屠露気武者 (とろけむしや)

あつい寒(さむ)いも彼岸(ひがん)までとやらで、追々(おひおひ)時候(じこう)も / 好(よ)くなくて来たから、今(いま)まで青菜(あおな)に塩(しお)で粟(あわ)の / 粥(かゆ)を啜(すす)り、ヤツト露(つゆ)の命(いのち)を繋(つな)いで居(い)た露兵(ろへい)乃 / 一消隊も、爾(そ)ういつまでも日陰(ひかげ)に顫(ふる)へて居(い)る譯(わけ) / にも往(いか)ず、殊(こと)に雪(ゆき)でさへ枯木(かれぎ)に花(はな)を咲(さ)かせるから、 / 露(つゆ)だからとて強(あなが)ち一花(はな)咲(さ)かせられない事(こと)も / 無(な)からうといふ負惜(まけおし)ミで、先(ま)づ負傷(ふしやうぶせう)に / 出掛(でかけ)たの八宣(い)いが、何(なに)に致(いた)せ是(これ)まで八身体(からだ)が / 凍(こおつ)て居(い)たから、胴(どう)にか斯(こう)にか固(かたま)つて居(い)たやう / なものの、夫(それ)が急(きふ)に日(ひ)の光(ひか)りに照(てら)されたから堪(たま) / らない、忽(たちま)ち頭(あたま)の素徹邊(すてつぺん)から足(あし)の爪先(つまさき)に / 至(いた)るまで、ダラダラポツポツと解(と)け初(はじ)めたの / で、まだ鉄砲(てつぽう)の音(おと)も聞(きか)ない中から、コリヤ玉/乱(たまらん)たまらんと大溢(おほこぼ)しに溢(こぼ)して居(い)ると退将「コラコラ / さう騒(さハ)いでも今(いま)となつてハモウ消(き)へ失(うせ)るより / 外(ほか)に仕方(しかた)がない、どうせ是(これ)から引返(ひつかへ)して帰(かへ)ツ / た処(ところ)が、斯(か)う丸潰(まるつぶ)れの形無(かたな)しぢやア、面目(めんもく)な / くて人(ひと)に合(あハ)せる顔(かほ)も無(な)いから

Toroke-musha

Atsui samui mo higan made to yara de, oioi jikō mo / yoku natte kita kara, ima made aona ni shio de awa no / kayu o susuri, yatto tsuyu no inochi o tsunaide ita rohei no / isshōtai mo, sō itsu made mo hikage ni furuete iru wake ni mo ikazu, koto ni yuki de sae kareki ni hana o sakaseru kara / tsuyu dakara to te anagachi hitohana sakaserarenai koto mo / nai kara to iu makeoshimi de, mazu fushōbushō ni / dekaketa no wa ii ga, nani ni itase kore made wa karada ga / kōtte ita kara dō ni ka kō ni ka katamatte ita yō / na mono no sore ga kyū ni hi no hikari ni terasareta kara tama/ranai, tachimachi atama no sutenpen kara ashi no tsumasaki ni / itaru made, daradara potsupotsu to tokehajimeta no / de, mada teppō no oto mo kikanai uchi kara, korya tama/ran tamaran to ōkoboshi ni

koboshite iru to Taishō 『Kora kora / sō sawaide mo ima to natte wa mō kieuseru yori / hoka ni shikata ga nai, dōse kore kara hikkaeshite kae/ta tokoro ga, / kō marutsubure no katanashi jā, memoku na/kute hito ni awaseru kao mo nai kara

Beitext in Übersetzung:

Die schmelzenden russischen Soldaten⁵⁸²

Man sagt, dass sowohl die Hitze wie auch die Kälte mit der Tagundnachtgleiche enden [oder man aufhört, sich über „zu heiß“ oder „zu kalt“ zu sorgen, sobald man tot ist]. Jetzt, wo das Wetter nach und nach besser/wärmer geworden ist, kann nicht einmal eine kleine Gruppe russischer Soldaten noch länger nur zitternd in den Schatten sitzen. Getrieben von dem Unwillen, ihre Niederlage einzugestehen und vielleicht von der Vorstellung ermutigt, dass sie selbst, obwohl sie nicht mehr als Tautropfen sind, auch neue Blüten hervorbringen könnten, so wie Schnee einen dünnen Ast aussehen lassen kann, als wäre er blühend, brechen sie widerwillig auf – trotz ihres gänzlich fehlenden Kampfeswillens und im Gehen ihre Wunden pflegend. Das ist alles gut und schön, aber man muss sich in Erinnerung rufen, dass sie [die Russen] bislang eingefroren waren. Welche Anstrengung sie auch unternehmen, in Wahrheit sind sie so hart wie Eis geworden. Und wenn etwas wie sie ganz plötzlich vom Schein der Sonne getroffen wird [i.e. wenn etwas wie sie mit den japanischen Soldaten Auge in Auge stehen], gibt es keine Chance: sofort beginnen sie zu schmelzen, Teile von ihnen sinken ab, Stücke brechen ab. Und noch bevor etwas von ihren Gewehren zu hören ist, schreien sie auf: „Es ist einfach zuviel! Wir halten es nicht mehr aus!“, während sie weiter in großen Strömen abfließen, jammernd und klagend. „Oh nein, es ist ein Kugelhagel, ein Feuersturm!“

An diesem Punkt ruft ihr General, ein Mann, der sich beim Zurückziehen hervortut⁵⁸³: „Hallo da! Nun, da es soweit gekommen ist, bleibt uns nichts anderes zu tun, als einfach zu sterben und zu verschwinden. All euer Schreien wird nichts daran ändern! In jedem Fall, auch wenn es uns gelingt umzukehren und nach Hause zurückzukehren, seht uns doch an: Wir alle so zerkrüppelt und ohne Form, alle erkennbaren Merkmale sind verschwunden. Wie können wir so in der

⁵⁸² Zusatz: „...die sich fühlen, als wären sie dahingemetzelt worden“

⁵⁸³ Das hier verwendete Wortspiel wird von Koppi Dōjin häufig gebraucht. Das Wort „*taishō*“ bedeutet eigentlich „General“, durch die abgewandelte Schreibweise in *kanji* erhält es jedoch eine andere Bedeutung.

Öffentlichkeit auftauchen?! Wir haben nicht einmal [mehr unsere] Gesichter! Wir haben uns vollkommen gedemütigt und all unsere Ehre verloren, wir wären viel zu beschämt, unsere Gesichter je wieder zuhause zu zeigen!“

Kobayashi Kiyochika zeigt in seinem Druck eine Truppe russischer Soldaten vor dem Hintergrund einer strahlend roten Sonnenscheibe (Abbildung 59). Die Männer, Fußsoldaten in der typischen blauen Uniform mit Kappe, sind kaum mehr als solche erkennbar, sondern körperlich deformiert. Die gewellten Silhouetten erwecken den Eindruck, ihre Körper würden sich langsam tropfend auflösen, eine der Figuren ist bereits zu Boden gesunken. Selbst die Bajonette haben ihre normale Form verloren und ragen seltsam deformiert in den Himmel. Im Zentrum der Darstellung befindet sich der Anführer des Bataillons auf seinem Pferd. Seine zur Seite gestreckten Arme sind vereist, sein ganzer Körper, selbst das Gesicht, ist mit einer dicken Schnee- und Eisschicht bedeckt. Die Männer sind in ihrer Vorwärtsbewegung dem Betrachter fast frontal zugewandt, sodass der Eindruck entsteht, sie würden fast „vorbeiziehen“. Den Hintergrund bildet eine Wolkenlinie mit violetter Farbverlauf (*bokashi*)⁵⁸⁴, darüber erscheint eine Sonne in leuchtendem Rot. Sie ist das Symbol Japans und versinnbildlicht dessen zerstörerische Macht. Zugleich gilt die Sonne jedoch als lebenspendendes Element, sie bringt die dicke Eisschicht der Russen zum Schmelzen und schafft damit die Grundlage einer blühenden, prosperierenden neuen Ära Japans in Gesamtasien.

Die Entmenschlichung des (politischen) Feindes ist eine der häufigsten Techniken in der Karikatur. Die karikierte Nation oder Person wird ihres menschlichen Charakters oder ihrer menschlichen Erscheinungsform entkleidet und damit humanen Umgangs nicht würdig gezeigt. In dieser Darstellung verlieren die russischen Soldaten nicht nur ihren Mut und Kampfeswillen, sie schmelzen zu formlosen und – wie in Kobayashis Druck – „gesichtslosen“ Gestalten. Der Krieg um 1904/05 war einer der letzten, die Mann gegen Mann ausgetragen wurden. Die Notwendigkeit unmittelbarer Gewalt – etwa des Zusteichens mit dem Bajonett oder des Abdrückens aus geringer Distanz – machte eine Dämonisierung und Entmenschlichung des Feindes unabdingbar. Hass und der ideologische Schild technischer und moralischer Überlegenheit waren nötig, um die Kampfstärke zu erhöhen und allfällige Skrupel auszuschalten. Karikaturen wie diese dienten dazu, den Gedanken

⁵⁸⁴ *Bokashi* bezeichnet im japanischen Farbholzschnitt die Technik eines graduellen Farbverlaufes, in diesem Fall von Violett bis zur Farbe des Blattes.

auszuschalten, der Feind wäre ein leidfähiges menschliches Wesen.⁵⁸⁵ Die europäische Redewendung „das Gesicht verlieren“ wird normalerweise im Japanischen durch die Wendung „*menboku wo ushinau*“ (das Ansehen verlieren) ausgedrückt, „*menboku nai*“ wird für „beschämt“ verwendet. Der Begriff „*menboku*“ setzt sich aus dem Schriftzeichen für „Ansehen“, „Gesicht“, „Fläche“ (面) und dem Schriftzeichen für „Auge“ (目) zusammen. Streng genommen wird hier auf Japanisch nicht vom Gesicht als solchem, sondern von einer Art Maske oder Ansehen gesprochen. In Kiyochikas Karikatur ist die Wendung wörtlich genommen: Was die russischen Soldaten verlieren, ist nicht nur ihr Gesicht im übertragenen Sinne, sondern ihre tatsächliche Gestalt. Schwach und nur mühsam durch dünne Suppe am Leben gehalten, ist es ihnen unmöglich, wieder in ihre Heimat zurückzukehren. Und doch spricht der Text den Feinden verzweifelten Mut zu. Trotz ihres katastrophalen Versorgungszustandes und der Kälte, die von ihren Körpern Besitz ergriffen hat, wagt die Truppe einen letzten (natürlich zum Scheitern verurteilten) Vorstoß. Die gesamte Szene ist als Sinnbild zu verstehen. Die Zeiten Russlands sind vorbei, die Ära Japans – angezeigt durch die aufsteigende Sonne – beginnt. Das Scheitern der Russen wird als wohlverdiente Strafe dargestellt.

Das Schriftzeichen 露 mit der sino-japanischen Lesung *ro* und der rein-japanischen Lesung *tsuyu* ist auf zweierlei Arten zu verstehen. Zum einen dient es als Abkürzung für „Russland“ (*roshia*) sowie damit in Verbindung stehendes, zum anderen ist es das japanische Wort für „Tau“. Die Doppeldeutigkeit erklärt auch das im Text enthaltene Wortspiel. Hier ist die Rede vom Tau, der auch auf dünnen Ästen Blüten sprießen lassen könne – Ein Sinnbild für das Unmögliche, Illusorische. *Tsuyu no inochi*, „Ein Leben wie das eines Tautropfens“, steht als feste Phrase für das vergängliche Leben.⁵⁸⁶ Russlands Mission ist zum Scheitern verurteilt, sie ist wie ein dürre Ast ohne Aussicht auf neues Erstarren. Zwar können Tautropfen in Form von Schnee den Anschein blühender Triebe erwecken, letztendlich sind aber auch sie durch die aufgehende Sonne nur ein kurzzeitiges Phänomen. Erfolge mögen den Russen zwar kurzzeitig beschieden sein, sie bleiben jedoch Illusion und schmelzen im Glanz Japans dahin.

Die Dichotomie Schnee/Kälte und Sonne/Leben sind ein beliebtes Thema der Karikaturen um 1904/05. Vergleichbare Darstellungen finden sich in den meisten satirischen Journalen, beispielsweise der *Marumaru chinbun* oder *Nipponchi* Kapitel 4.3.3). Japan, mit seiner Flagge der roten Sonne, wird hierbei als kraftvoller Lebensspender gezeichnet, der den

⁵⁸⁵ Keen, Sam (1986): *Faces of the enemy: Reflections of the Hostile Imagination*. San Francisco: Harper & Row. New York: Harpercollins, S. 24.

⁵⁸⁶ *Tsuyu no inochi*. Redewendung für ein schnell vergängliches Leben. Vgl. Shōgaku tosho (Hg.) (1998): *Kotowaza daijiten*. Tōkyō: Shōgakukan.

eisigen Klammergriff Russlands wegschmilzt. Variantenreich zeigt sich die konkrete Umsetzung – ob Zar Nikolaus II. als gewaltiger Schneemann oder russische Soldaten als menschliche Eiszapfen dargestellt sind, gemein ist ihnen die augenscheinliche Hilflosigkeit vor der japanischen Überlegenheit. Obwohl Kälte und Schnee Teil des russischen Lebens sind, scheinen sie in vorliegenden Karikaturen den Russen mehr zuzusetzen als den Japanern. Es wäre ein leichtes, aus dem vorgegebenen Motiv furchterregende Schneebestien zu konstruieren und damit die Angst vor russischer Expansionspolitik zu schüren. Die japanische Karikatur des Russisch-Japanischen Kriegs beschränkt sich jedoch damit, den Gegner als lächerliche Figur darzustellen. Auf diesen Punkt wird im Folgenden noch zurückzukommen sein. Die apotropäische Seite der Sonne als Nationalsymbol Japans betont hingegen eine doppelseitige Karikatur aus *Nipponchi* (Abbildung 60). Auch hier „schmelzen“ Wärme und Licht der aufgehenden Sonnenscheibe die russischen Truppen einfach fort, allerdings aus anderen Gründen. Der Beitext lautet:

„Wir können es nicht ertragen, wenn die Sonne aufgeht! Erlisch, erlich, erlich, erlich!“⁵⁸⁷



Abbildung 60: „Darstellung des nächtlichen Marschs der Hundert Geister" (*Hyakki yagyō no zu*), doppelseitige Karikatur aus *Nipponchi* 2 (25. September 1904).

⁵⁸⁷ *Hi no maru ga dete wa tamaranu. Kiero! Kiero! Kiero! Kiero! Kiero!* – 日 (ひ) の丸 (まる) が出 (で) てハ / たまらぬ消 (きえ) えろ / きえろ きえろきえろ きえろ

In der Tradition des Bildthemas „Der Marsch der Hundert Geister“ (*Hyakki yagyō*, siehe Kapitel 2.3.2) stellt der Künstler die russischen Truppen als eine Prozession von Dämonen dar. Die übernatürlichen Gestalten fürchten die Sonne. Die Karikatur nützt dies zu einer Analogie zu dem „Strahlen“ der japanischen Nation, dem die russischen Dämonen weichen müssen. Die Chinesen und Koreaner – augenscheinlich gegen ihren Willen vom Dämonentross mitgeführt – werden durch Japans „Aufgehen“ befreit.

Wie mehrmals betont, zeigen viele Bildsatiren aus *Nipponchi* Rückgriffe auf bekannte Themen der japanischen Kunst. In obiger Darstellung wird so eine Parallele gezogen zwischen der Dämonenwelt alter buddhistischer Darstellungen (vgl. 2.3.2) und dem aktuellen Kriegsgegner Russland.

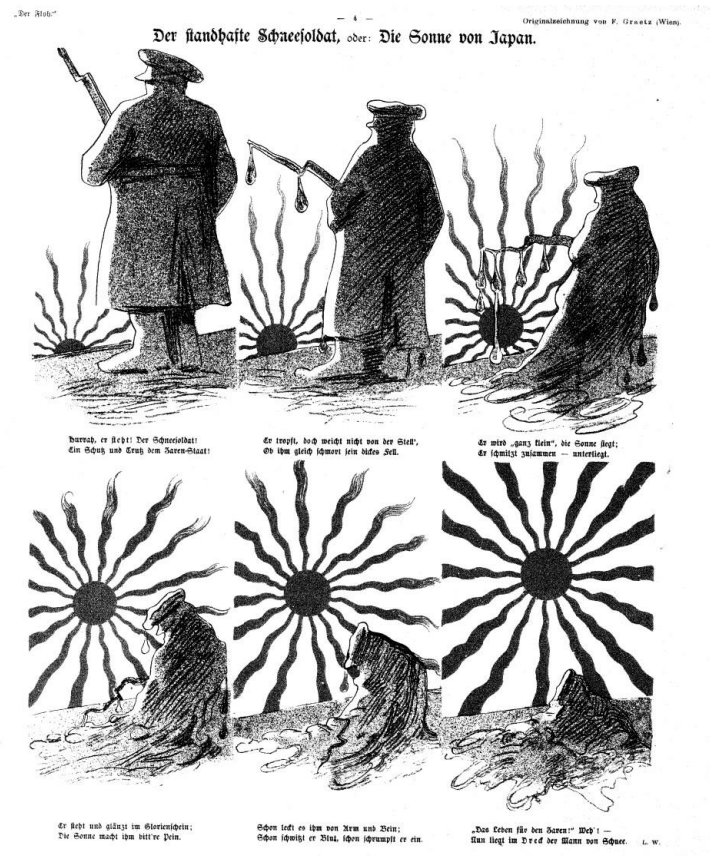


Abbildung 61: „Der standhafte Schneesoldat. Oder: Die Sonne Japans“, *Der Floh* (25. September 1905)

Der Topos des „schmelzenden/erlöschenden“ Zarenreichs und der – im politischen Sinne – aufgehenden Sonne Japans ist in der westlichen Karikatur häufig. Abbildung 61 zeigt beispielgebend eine Illustration des österreichischen Satiremagazins *Der Floh*, erschienen am 25. September 1904. In der aus sechs Panels bestehenden Sequenz geht hier die sechzehnstrahlige Sonne der japanischen Nationalflagge als Zeichen des Triumphes auf. Ihre Wärme schmilzt das eingefrorene (sprich: konservativ starre) Russland weg.

5.2.6 Ein Heer von Dummköpfen

Blatt 6 - Der unverschämte Kosak-Kavallerist (Katalognr. 11023-18)



Abbildung 62: „Der unverschämte Kosak-Kavallerist“, Kobayashi Kiyochika, *Nippon banzai. Hyakusen hyakushō* [2. Serie] (5. April 1904)

Eine Form der Typenkarikatur ist das Bildmotiv des „tölpelhaften Russen“. Nicht ein Individuum wie der russische Zar (vgl. Kap. 5.2.4) oder Kriegsminister Kuropatkin stehen hier im Zentrum des Spottes, sondern eine stereotyp gesehene Personengruppe. Im Fall des folgenden Blattes handelt es sich um die gegnerischen Kosakeneinheiten, die als feige und dumm karikiert werden.

小癩(こしやく)ッ危兵(きへい)

自己(おれ)の事(こと)を日本(にほん)でハ小癩(こしやく)ッ危兵(きへい)だの虚弱兵(きよぢやくへい)/だのと云(いつ)て居(ゐ)るさうだが、何(なん)とでも勇(ゆう)なら勝(かつ)/手(て)に勇(ゆう)が宣(い)いサ、いくら海軍(かいぐん)が手(て)も足(あし)も出(で)な/くなつたからとて、自己達(おれたち)の陸兵(りくへい)までが、さう/ドシドシと横(よこ)ッ腹(ばら)を打(ぶち)抜(ぬ)か)れて堪(たま)るものか、/尤(もつと)も日本(にほん)ハ相撲取(すもふとり)でさへ、四十八手(て)あると云(い)/ふ話(はな)しだから、軍人(ぐんじん)にハ何様(どん)な奥(おく)の手(て)が/あるか知らないが併(しか)し斯(こ)う云(い)ふ新發明(しんはつめい)/の死度(したく)をして出(で)りやア、何処(どこ)からどう来(き)て/も先(まづ)大丈夫(だいじやうぶ)だから、右(みぎ)から来(く)れバ剣(けん)で/防(ふせ)ぐ、左(ひだり)から来(く)れバ槍(やり)で受(うけ)る、前(まへ)から来(く)りや鉄砲(てつぱう)が/ある後(うしろ)から来(く)りやア、ハテナ斯(か)うなつて見(ミ)る/と背中(せなか)にも二三本(ぼん)手(て)が欲(ほし)くなつた、イヤ手(て)の/ない時(とき)にハ足(あし)の部(ぶ)を遣(つか)ふて、ポーンと桂馬(けいま)の高(たか)/飛(とび)を極(きめ)るか、オット待(ま)てよさうすると此(この)/馬(うま)が驚(おどろ)いて跳繰返(はねくりかえ)る、其途端(そのとたん)にコロコロコロ/ドターリと来(き)てハ困(こま)るが、其時(そのとき)にハ何(なに)したら/宣(よ)からう、アア落馬苦(らくばく)の種(たね)だ

Koshakki-hei

Ore no koto o Nihon de wa Koshakki-hei da no kyōjaku-hei / da no to itte iru sō da ga, nan to demo iu nara kat/te ni iu ga ii sa, ikura kaigun ga te mo ashi mo dena/kunatta kara tote, ore-tachi no riku-hei made ga, sō / doshidoshi to yokoppara o buchinukarete tamaru mono ka/ mottomo Nihon wa sumō-tōri de sae, shijūhatte aru to i/u hanashi da kara, gunjin ni wa donna oku no te ga / aru ka shiranai ga shikashi kō iu shin-hatsumei / no shitaku o shite deryā doko kara dō kite / mo mazu daijōbu darō, migi kara kureba ken de / fusegi, hidari kara kureba yari de ukeru, mae kara kurya teppō ga /ari ushiro kara kuryā, hatena kō natte miru / to senaka ni mo nisan-bon te ga

*hoshikunatta, iya te no / nai toki ni wa ashi no bu o tsukatte, pōn to keima no taka/tobi o kimeru ka,
otto mate yo, sō suru to kono / uma ga odorote hanekurikaeru, sono totan ni koro koro koro /
dotāri to kite wa komaru ga, sono toki ni wa nani shitara / yokarō, ā rakubaku no tane da*

Beitext in Übersetzung:

Der unverschämte Kosak-Kavallerist⁵⁸⁸

In Japan werde ich wohl [wenn man versucht, „Kosak“ auszusprechen] „koshakukki“-Kavallerist⁵⁸⁹/ein schwächerer Soldat⁵⁹⁰ genannt. Das ist mir egal, sie sollen doch reden wie sie wollen. Letzten Endes ist es der Mut [und nicht der Name], der zum Sieg führt, und Mut habe ich.⁵⁹¹

Selbst wenn die Marinestreitkräfte gar nicht mehr vorankommen können, ist es für uns Landstreitkräfte keine Option, es soweit kommen zu lassen, dass sie [die Japaner] einer nach dem anderen durch die Flanke eindringen. Sicher, es stimmt, dass man sagt, in Japan würden Sumō-Ringer 48 (= unzählige) verschiedene Techniken⁵⁹² kennen, um einen Kampf zu gewinnen. Wer weiß da, wieviele geheime Strategien erst die japanischen Soldaten haben! Aber wenn wir mit solch einer neuen Erfindung [wie dieser] kommen, können sie kommen aus welcher Richtung auch immer. Kommen sie von rechts [auf mich zu], wehre ich sie mit dem Schwert ab. Kommen sie von links, gebe ich ihnen den Speer zu spüren. Kommen sie von vorne, habe ich mein Gewehr. Und wenn sie von hinten kommen...? Jetzt,

⁵⁸⁸ Bereits der Titel „*Koshakukkihei*“ (小癩ッ危兵) ist nicht eindeutig zu übersetzen. Lässt man die verwendeten Schriftzeichen (*kanji*) außer Acht, bedeutet er im Wortlaut simpel „Der Kosak-Kavallerist“ (korrekt jedoch „コサック騎兵“ geschrieben). In Hinblick auf die substituierend eingesetzten Schriftzeichen ergibt sich die Bedeutung „Der unverschämte Soldat, der sich selbst in Gefahr befindet“.

Warum der Autor anstatt „*koshakku kihei*“ die Schreibung „*koshakukkihei*“ wählt kann nicht hinreichend erklärt werden. Vermutlich wurde das kleine Katakana „*tsu* ツ“, das zur Dopplung eines Konsonanten dient, eine Stelle nach vorne gerückt, da kein Platz mehr vorhanden war und es hier als Bindeglied zu „*koshaku*“ diente.

⁵⁸⁹ „Ein unverschämter Kavallerist, der selbst in Gefahr schwebt“.

⁵⁹⁰ Wie im Titel des Blattes wird hier ebenfalls mit einer abweichenden Schreibung des Wortes „Kosak“ (*kosakku*) gespielt. In Hinblick auf die Bedeutung der Schriftzeichen wird es hier zu „von schwächerer Konstitution“ (*kojaku* 虚弱) abgewandelt.

⁵⁹¹ Die Übersetzung nimmt sich hier die Freiheit, um der doppelten Bedeutung der Wendung „何とでも勇なら勝手に勇が宜い“ gerecht zu werden. Der Autor verwendet anstatt der üblichen Schreibung „言“ das *kanji* 勇 (Mut) – anderenfalls hätte die Bedeutung des ersten Satzteilens. Der zweite Satzteil bezieht sich auf die abgewandelte Schreibweise. In diesem Fall muss *katte* wörtlich mit „eine Gewinn-Strategie“ anstatt im übertragenen Sinn (*katte ni suru*) mit „nach Belieben handeln“ übersetzt werden. Zusätzlich stellt der Text einen Bezug zum japanischen Schach (*shōgi*) her: „勝手“ bezeichnet hier einen unschlagbaren Zug.

⁵⁹² Die „Achtundvierzig Kunstgriffe“ (*shijū hatte*) eines Sumō-Ringers ist eine auf die Muromachi-Zeit (1333–1568) zurückgehende Redewendung, um eine Vielzahl an Taktiken anzudeuten.

wo ich darüber nachdenke, wünschte ich, ich hätte ein paar Tricks mehr parat und zwei oder drei Arme mehr auf dem Rücken!⁵⁹³ Nun gut, wenn man keine Arme mehr übrig hat, muss man eben die Beine benutzen. Deshalb werde ich an meiner Fähigkeit arbeiten, hohe Sprünge in die Luft zu machen – Hops! – ganz so wie sie die Springer [die die Angewohnheit haben, mehr zu versuchen, als sie im Stande sind und sich dadurch in Gefahr begeben] im Schach machen.⁵⁹⁴ Oh, aber einen Moment: Wenn ich das tue, springt mein Pferd vor Schreck zurück. Falle ich dann mit einem dumpfen Schlag auf dem Boden, bin ich wirklich in Schwierigkeiten. Was soll ich nur in seiner solchen Situation tun? Vom Pferd zu fallen wäre der Beginn des Übels! Oh weh, das ist genug, um mich richtig zu deprimieren.⁵⁹⁵

Kiyochikas Darstellung (Abbildung 62) – wiederum Beispiel für eine Typenkarikatur – ist simpel: Ein Mann, gekleidet in den langen Mantel und die Stiefel eines russischen Kosak sowie ausgestattet mit der typischen Kopfbedeckung, sitzt auf dem Rücken eines schwächtigen, braun gescheckten Pferdes. In der rechten Hand hält er einen blanken Säbel, in der linken Hand einen Speer mit russischem Fähnchen. Dem nicht genug, trägt der Reiter eine Flinte am Riemen um den Hals, die dazugehörige Munition steckt in den Brusttaschen seiner Kleidung. Der Monolog nimmt wie auch in den restlichen Drucken der Serie Bezug auf das aktuelle Kriegsgeschehen in der Mandschurei. Scharmützel vor dem Hafen von Port Arthur sowie der Tod des russischen Befehlshabers Makarow am 13. April ermöglichten es Japan, auf koreanischem Gebiet Fuß zu fassen. Während die russische Marine vergeblich versuchte, aus Japans militärischer Umklammerung auszubrechen, um wieder aktiv in das Kampfgeschehen eingreifen zu können, gingen japanische Truppen bei Incheon in Korea an Land und stießen immer weiter in das Gebiet vor. Sie okkupierten Seoul und überquerten Ende April den Grenzfluss Yalu zur russisch besetzten Mandschurei.

Das Blatt ist auf den 5. April 1904 datiert, ein Datum, an dem die Entwicklung bereits absehbar war. In seinem Text lässt Koppī Dōjin einen russischen Kosak über die Unfähigkeit

⁵⁹³ „*Ni san bon te ga hoshii* 二三本手が欲しい“ birgt doppelte Bedeutung (klarer in Hinblick auf die Referenz auf *shōgi* im Folgesatz). Die erste Leseart ist die wörtliche. Sie lautet „Ich wünschte, ich hätte zwei oder drei Arme (mehr)“. Die zweite Leseart versteht 手 nicht als „Arm“, sondern in seiner weiteren Bedeutung als „Trick“ oder „Strategie“ im Schachspiel. Sinngemäß könnte mit „Ich wünschte, ich hätte noch zwei oder drei Züge in petto“ übersetzt werden.

⁵⁹⁴ Die Übersetzung trachtet hier, der Phrase „*kema no takatobi*“ sowohl direkt als auch im übertragenen Sinne gerecht zu werden.

⁵⁹⁵ „*Rakubaku no tane da*“ kann wörtlich mit „von meinem Pferd zu fallen ist der Anfang meines Leidens“ übersetzt werden. Gleichzeitig schwingt eine andere Bedeutung mit: Mit den *kanji* „落莫“ geschrieben, kommt eine traurige Konnotation hinzu.

der eigenen Marine jammern, die den japanischen Truppen das Land und Vorrücken auf koreanisches und mandchurisches Gebiet erst möglich gemacht hatte. Gespickt mit Bezügen zum japanischen Schachspiel (*shōgi*) spricht er von der Selbstüberschätzung der Russen im Angesicht einer aussichtslosen Situation. „Kema“ bezeichnet den Springer im japanischen Schach, „*takatobi*“ die spezielle Art, mit der er sich über das Spielbrett bewegen kann. Dabei kann er schräg nach rechts oder links vorrücken und ein Spielfeld „überspringen“. Mit einem solchen „Kema-Sprung“⁵⁹⁶ wagt sich die Figur jedoch weit auf den Gegner zu und läuft Gefahr, übernommen zu werden. Die sprichwörtliche Wendung „*kema no takatobi*“ 桂馬の高上がり wird auf jemanden angewandt, der sich (in Überschätzung seiner eigenen Fähigkeiten) selbst in Schwierigkeiten bringt.



Abbildung 63: „Eine in China neu erfundene Maschine“ (*Shin-hatsumei no kikai*), Kobayashi Kiyochika, *Nippon banzai. Hyakusen hyakushō* [1. Serie], April 1885.

Bei dem Motiv greift der Künstler auf eine Bildidee zurück, die bereits in der ersten Ausgabe der Serie während des Sino-Japanischen Krieges zu finden ist.⁵⁹⁷ Unter dem Titel „Eine in China neu erfundene Maschine“ (*Shin-hatsumei no kikai*, Abbildung 63) zeigt Kiyochika hier einen chinesischen Streitwagen, der an beiden Seiten von Fußsoldaten gezogen wird.

⁵⁹⁶ Der Zug ist auch hierzulande als „Rösselsprung“ bekannt.

⁵⁹⁷ Für eine ausführlichere Besprechung des Druckes siehe Hotwagner, Sonja (2008): *Wir zieh'n den Chanchan die Hälse lang! Kobayashi Kiyochikas Karikaturensérie Nippon banzai. Hyakusen hyakushō exemplarisch beleuchtet*. Magisterarbeit vorgelegt an der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien

Während die der Front zugewandten Männer, um nicht aus Furcht zu erstarren, Augenbinden tragen, sind ihre Genossen am anderen Ende der Konstruktion auf eine rasche Flucht eingestellt. Der Befehlshaber hat sich ängstlich hinter einer Panzerwand versteckt und frohlockt über seine geniale Streitwaffe gegen den japanischen Feind.

Das zuvor gezeigte Beispiel wandelt die Idee in einigen Aspekten ab. Nun ist es kein massiver, von Soldaten gezogener Wagen, sondern ein einzelner russischer Kosak auf einem zierlichen Pferd. In direkter Gegenüberstellung hat die „Kriegsmaschine“ an Perfektion eingebüßt: Die russische Version zeigt einen Mann, der bis an die Zähne bewaffnet, zitternd auf die Macht der Japaner wartet. Doch im Gegensatz zu seinem chinesischen Vorläufer hat er sich – sei es aus Ermangelung einer Möglichkeit oder blindem Mut – zur Gegenwehr aufgestellt. Der Kosak überlässt die Schlacht nicht, wie der von Kiyochika hinter einer Panzerwand inszenierte chinesische Beamte, seinen blinden Untergebenen, sondern kämpft selbst. Interessanterweise sind in der Serie *Nippon banzai. Hyakusen hyakushō* keine Darstellungen, die ein konkretes Kampfgeschehen zeigen. Im Gegenteil, einige von ihnen konzentrieren sich gänzlich auf eine polemische Darstellung russischer Charaktere, ohne sie mit japanischen zu kontrastieren. Hier ist es ein einzelner Mann der gehobenen Klasse, der stellvertretend für ein ganzes Volk vorgeführt wird.

Der Vergleich mit japanischen Karikaturen des Sino-Japanischen Krieges 1894/95 zeigt, dass die meisten der oben genannten Bildthemen bereits zehn Jahre zuvor auf China gemünzt verwendet worden waren. Die Figur trägt die typische schwarze Kopfbedeckung aus Fell sowie einen Uniformmantel. Um den Hals hängen zusätzlich Batterien an Munition. Mag der eine Wundertechnik versprechende Text in Hinblick auf die Waffen in seiner Hand auch euphemistisch sein, fast ringt einem der verzweifelte Mut des Mannes Bewunderung und Mitleid ab. Die Kosakeneinheiten zählten im 19. Jahrhundert zu den tragenden Säulen des Russischen Heeres, ihr sprichwörtlicher Mut sowie ihre verwegene Erscheinung machten sie rasch legendär. Kiyochikas Karikatur zeigt davon nichts, im Gegenteil. Die improvisierte Gefechtsaufstellung lässt den Eindruck von Hilflosigkeit und Chaos aufkommen – ein gern verwendeter Topos, um Japans überlegenen Grad an „Zivilisation“ einzufordern. So bezeichnete die japanische Zeitung *Yorozu chōhō* in einem Artikel die Bevölkerung Russlands als „die Mongolen des Westens“⁵⁹⁸. Sie weckte damit negative Assoziationen in Japan, war dieses in der Kamakura-Zeit einer mongolischen Invasion zweimal (1274 und 1281) nur knapp entgangen.

⁵⁹⁸ „Kokumin no jikaku“, *Yorozu chōhō*, 3. März 1904.

„*Kosshaki-hei*“, der Titel des Blattes, lässt sich nicht ohne Verluste ins Deutsche übertragen. Das Wort ist eine Neuerung. Es setzt sich aus dem Wort für „Frechheit“, „Unverschämtheit“ (*koshaku*) sowie den chinesischen Schriftzeichen für „gefährlich“ (*ki*) und „Soldat“ (*hei*) zusammen. Kombiniert gelesen ergibt sich ein Homonym für das Wort „Kosak“ (russisch: казаки, *kasaki*) und ein solcher ist auch auf der Darstellung gezeigt. Der Kosak der Serie *Nippon Banzai. Hyakusen hyakushō* kann unter dem Bildtypus des „Ridikülen Feindes“ stellvertretend für eine ganze Reihe an ähnlicher Darstellungen herangezogen werden. Nachdem selbiger bereits in Kapitel 5.2.4 anhand eines Individuums (des russischen Zaren Nikolaus II.) besprochen wurde, ist in diesem Fall das Stereotyp einer Personengruppe (der Kosaken) das Ziel. Das bewusste Preisgeben zur Lächerlichkeit ist eine der wirksamsten Spitzen der politischen Karikatur, sie ist in nahezu allen Epochen und Kulturkreisen zu finden. Sigmund Freud hat in seiner Schrift „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“⁵⁹⁹ die Wirkungsweise dieser Form der Satire näher beleuchtet. Freud unterscheidet zwei Arten der Komik: Komik zum Selbstzweck und tendenziöse Komik. Erstere ist die einfachere der beiden, ihr Ziel ist lediglich die Komik als Selbstzweck.⁶⁰⁰ In unserem Zusammenhang wichtiger ist die zweite von ihm definierte Art, die Komik „mit Tendenz“. Sie ist aktiv und aggressiv, ihr Humor hat eine Stoßrichtung und eine übergeordnete Intention. Freud sieht im Witz (und in weiterer Folge der Karikatur) eine Ventilfunktion. Durch ihn sei es möglich, durch gesellschaftliche Reglementierungen weitgehend eingedämmte Aggressionen ohne unmittelbare Gefahr abzulassen. Freud schreibt:

„Der Witz wird uns gestatten, Lächerliches am Feind zu verwerten, das wir entgegenstehender Hindernisse wegen nicht laut oder nicht bewusst vorbringen durften, wird also wiederum Einschränkungen umgehen und unzugänglich gewordene Lustquellen eröffnen. Er wird ferner den Hörer durch seinen Lustgewinn bestechen, ohne strengste Prüfung unserer Partei zu nehmen.“⁶⁰¹

Das Überzeichnen physiognomischer Eigenschaften oder charakterlicher Schwächen bringt als psychologischen Effekt eine Degradierung mit sich. Wird diese Degradierung bei einer höhergestellten Person angewandt, „verpufft“ damit die Leistung, die man dem Erhabeneren gegenüber zu leisten hätte. Es entsteht eine befreiende Wirkung oder schlicht – Schadenfreude. Die Diskrepanz zwischen der gewohnten Würde einer Person oder Gegenstandes und der lächerlichen Darstellung ergibt eine „Aufwandsdifferenz, die durch Lachen abgeführt werden kann“.⁶⁰² Freud zieht hier eine Parallele der Wirkmechanismen der

⁵⁹⁹ Freud, Sigmund (1912): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Gesammelte Schriften IX*. Leipzig, Wien und Zürich: F. Deuticke, S. 75.

⁶⁰⁰ Ibid.

⁶⁰¹ Freud, Sigmund (1912): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. S. 87.

⁶⁰² Ibid., S. 175.

Karikatur und Traumdeutung. In beidem würden konträre Elemente gemeinsam auftreten und damit einen fremden, surrealen Eindruck erzeugen. Wie der Traum, so verzerrt, deformiert und entfremdet auch die Karikatur, doch geschieht dies in weniger konkreter Form. Um in ihrer Nachvollziehbarkeit wirksam zu bleiben, müsse die Karikatur – im Gegensatz zum Traum – stets näher am Vorbild bleiben und schneller zu dekodieren sein, um einen „Lustgewinn“ zu evozieren.⁶⁰³ Kris geht in Anlehnung an die Freudsche Theorie noch weiter. Er sieht in dem alten Typus des lächerlich gemachten Feindes eine Form der Bemächtigung, ähnlich eines archaischen Bildzaubers. Die Kluft zwischen Respekt und Lächerlichkeit verursacht ein befreiendes Lachen.⁶⁰⁴

Darstellungen wie die obige legen die Frage nahe, ob die Doktrin von der per se komischen Karikatur aufrechterhalten werden kann. Kiyochikas Drucke sowie die überwiegende Mehrheit der im Rahmen dieser Arbeit besprochenen Darstellungen widerlegen das Bild einer auf humorvolle Weise moralisierenden Satire. Der Psychologe Heinz Wiesbrock schränkt hier die Freudsche Theorie (berechtigt) ein. Er verweist auf die weniger hehren Formen der Karikatur und führt an, dass diese nicht nur „befreiendes Lachen“, sondern auch Emotionen wie Furcht, Respekt oder Hass hervorzurufen imstande wären. Wiesbrock führt aus, dass Darstellungen (insbesondere solche in Krisenzeiten) nicht nur Ventilfunktion für erlösende Heiterkeit haben können, sondern sich im Gegenteil – „unabgeleiteter Angst- und Faszinationsdruck, der allerdings seelische Gegenwehr auslösen kann und mitunter – siehe politische Karikatur – auslösen soll“ – finden ließe.⁶⁰⁵ In ihrer Dissertation zur Karikatur zwischen Kunstgeschichte und Politikwissenschaft bringt Angelika Plum die Funktion der politischen Satire auf einen Nenner: „In diesem Sinne ist die Aufgabe der Karikatur gewissermaßen Existenzhilfe, weil sie mittels der Komik bzw. des psychologisch betrachtet befreienden Lachens einen Abstand zu ihrem Objekt aufbaut. Der karikierte Tatbestand wird verlacht, und gleichzeitig bei der Betrachtung der kritisierten Unvernunft die eigene Vernunft erhöht.“⁶⁰⁶

⁶⁰³ Ibid., S.143f.

⁶⁰⁴ Kris, Ernst (1977): *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*. Übersetzung von Peter Schütze. Frankfurt am Main: Suhrkamp; S. 145–161.

⁶⁰⁵ Wiesbrock, Heinz (1957): „Zur Psychologie der Karikatur“. In: *Bericht über den 21. Kongress der deutschen Gesellschaft für Psychologie in Bonn*. Göttingen: O.A., S. 159–166, 162.

⁶⁰⁶ Plum, Angelika (1997): *Die Karikatur im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Politikwissenschaft. Eine ikonologische Untersuchung zu Feindbildern in Karikaturen*. Dissertation der Philosophischen Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen. Dezember 1997, S. 118.

5.2.7 Die zoomorphe Bildsatire

Ein häufiges Stilmittel der Karikatur ist die Tiertravestie. Sie zeigt, dem Namen gemäß, Individuen oder Gruppen als Tierart und bringt sie mit deren in der jeweiligen Kultur assoziierten Eigenschaften wie Klugheit, List oder Grausamkeit in Verbindung. Tiertravestien sind aus der europäischen Tradition wohlbekannt, sie lassen sich bereits in frühen Spottbildern und Lehrsprüchen der mittelalterlichen Geistesgeschichte finden.⁶⁰⁷ Auch in der japanischen Bildsatire finden sich Beispiele zoomorpher Darstellungen, wie etwa in den frühen Beispielen der *Chōjū jinbutsu giga* aus dem 13. Jahrhundert oder den späteren Ōtsu-Bildern (Kapitel 2.3.1).



Abbildung 64: „Goldfisch-Parodie mit den Gesichtern von Schauspielern“ (*Mitate nikata kingyō*),
Farbholzschnitt von Utagawa Yoshiiku, 1863

Die strenge Zensurpolitik der Tokugawa-Regierung (vgl. Kap. 2.2.6), die die Darstellung aktueller Ereignisse sowie Portraits von Schauspielern und Herrschern verbot, förderte im frühen 19. Jahrhundert den Erfindungsreichtum der japanischen Satiriker. Tiere wurden nun nicht nur als Stereotyp einer Klasse, sondern auch stellvertretend für Individuen dargestellt. Ein Farbholzschnitt von Utagawa Yoshiiku, entstanden wenige Jahre vor der Meiji-Restauration, wirkt auf den ersten Blick wie eine harmlose Tierdarstellung. Auf den zweiten

⁶⁰⁷ Piltz, Georg (1976): *Geschichte der europäischen Karikatur*. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften, S. 14.

Blick zeigt sich jedoch, dass jeder der dargestellten Meeresbewohner die Züge eines Menschen trägt: Yoshiiku umgeht das Verbot des Schauspielerporträts, indem er den Fischen in seinem Druck die Physiognomien damals populärer Kabuki-Stars gibt.

Die *Marumaru chinbun*, auch in dieser Hinsicht eine Vorreiterin, setzte die japanische Tradition in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert in Kenntnis mit der europäischen fort. Zusammen mit seinem älteren Kollegen Honda schuf der künstlerische Leiter des Magazins, Kiyochika, in Anlehnung an die allegorischen Darstellungen des britischen *Punch*-Magazins neue Bildtypen für die Darstellung von Japans Politelite.

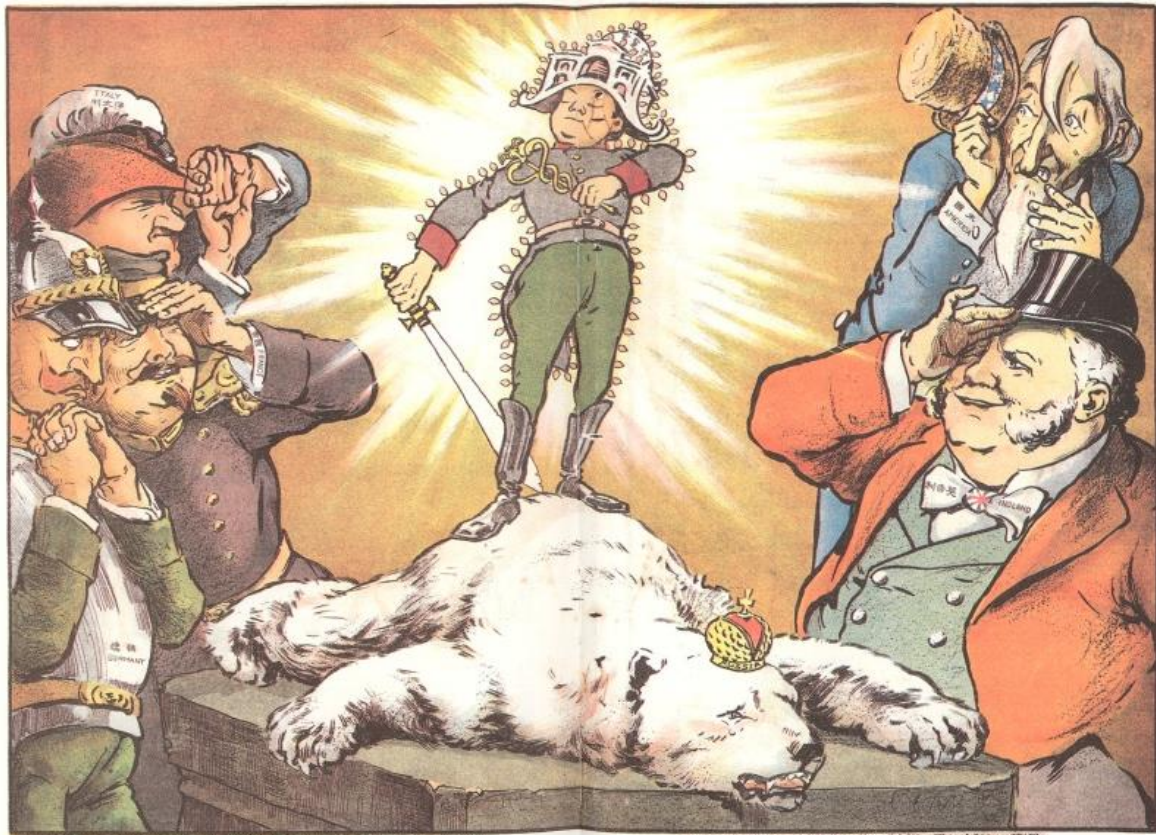
In den Karikaturen für *Marumaru chinbun* stellt Kiyochika beispielsweise Kuroda Shinkō⁶⁰⁸ als Tintenfisch und Ōkuma Shigenobu⁶⁰⁹ als Bären dar.⁶¹⁰ Die zoomorphe Entsprechung der beiden Männer bezieht sich hier jedoch weniger auf mit den Tieren assoziierte menschliche Eigenschaften, sondern leitet sich von Wortspielen ab. Auch in der Bildsatire zu Zeiten des Russisch-Japanischen Krieges sind Tierallegorien zu finden. Sie beziehen sich hier nicht mehr auf Einzelpersonen, sondern auf die kämpfenden Staaten Japan und Russland sowie europäische Staaten wie England oder Deutschland. Als nationales Symbol steht sowohl im Westen wie auch in Japan in erster Linie der Bär für Russland. Mit den assoziierten Eigenschaften wie Größe, Stärke und Brutalität, aber auch Schwerfälligkeit und mangelnde Intelligenz dient er als Metapher für das, ob seiner gewaltigen Größe phlegmatische, Zarenreich. Anders Japan.

⁶⁰⁸ 1840–1900, Japanischer Staatsmann und Politiker.

⁶⁰⁹ 1838–1922, Japanischer Premierminister und Staatsmann.

⁶¹⁰ Shimizu (2005): *Nihon kindai manga no tanjō*. S.43.

Der Messe-Puck



129 Japan, the Hero in time of War to be also the King of Industry. But remember a member of glass is standing in your way, and with those you shall have to deal with. Besides the illustration around you know not from your own body. 128

Abbildung 65: „Der Messe-Puck“ (*Hakurankai paku*), Kitazawa Rakuten, Illustration aus einer Sonderausgabe zu *Tōkyō paku* 3/8 (20. März 1907)

Abbildung 65 erschien am 20. März 1907 in einer Sonderbeilage zu Rakutens Magazin *Tōkyō paku*. Anlass der Extraausgabe war die Tōkyōter Industriemesse (*Tōkyō-fu kanyō hakurankai*) vom März bis Juni 1907.⁶¹¹ Im Zentrum des Bildes steht ein Knabe auf einem liegenden Eisbären. Er trägt eine Uniform in Violett-Rot und eine grüne Hose, dazu schwarze Stiefel. In der linken Hand präsentiert er ein feines Zepter, in der Rechten führt er ein blankes Schwert. Habitus, Tracht und Gestalt erinnern an Darstellungen des französischen Kaisers Napoléon Bonaparte. Ein Strahlen geht von den Konturen des Kindes aus. Der Bär, auf dessen Rücken der Knabe steht, liegt bäuchlings auf einem Podest, um das sich weitere Gestalten gruppiert haben. Eine kleine Krone sitzt auf seinem Kopf. Das Publikum bilden fünf an den linken und rechten Bildrand gedrängte Männer. Ganz links faltet ein schnurrbärtiger Mann mit Pickelhaube den Bären mitleidig betrachtend die Hände. Die beiden Männer neben ihm blicken geblendet zu dem Knaben auf. Rechts schützen ein dicker kleiner Mann mit

⁶¹¹The Museum of Modern Art, Saitama (1993): *Nippon fūshi. Subtle Criticism: Caricature and Satire in Japan*. Saitama: The Museum of Modern Art, Saitama, S. 77.

Backenbart, rotem Anzug und Zylinder sowie ein großer hagerer Mann in Blau ihre Augen ebenfalls vor dem hellen Licht.

Die Karikatur belegt den zunehmend internationaler werdenden Horizont Japans. Beginnend mit dem Sino-Japanischen Krieg treten Ende des 19. Jahrhunderts/Anfang des 20. Jahrhundert zunehmend westliche Nationen in den Fokus satirischer Bilder. Machtpolitische Themen von globaler Tragweite beschäftigen japanische Medien zunehmend – ein Umstand, der auch in Karikaturen Niederschlag findet. Rakutens Darstellung interpretiert das politische Selbstverständnis Japans nach 1905. Im Zentrum steht Japans triumphaler Sieg über Russland, der durch den Knaben auf Russlands Wappentier, dem Bären, symbolisiert wird. Das Zarenreich ist bereits niedergestreckt und wird auf einem Sockel vor den Augen anderer Nationen Ziel des Spottes. Die Männer ringsum stehen, von links nach rechts, für Deutschland (Pickelhaube), Frankreich (dunkelblaue Uniform und Kappe), Italien (Hut mit langer Feder), Amerika (Uncle Sam) und England (John Bull). Sie sind anhand ihrer Kleidung und Attribute gut identifizierbar. Ungeübten liefert die japanische und englische Beschriftung auf den Figuren die Auflösung. Die Dargestellten wirken überrascht, keine der Mächte scheint mit diesem Ausgang des Kampfes gerechnet zu haben. Zudem sind die fünf Gestalten geblendet vom Glanz der jungen Industrienation Japan. Das Strahlen des „Kindes“ ist jedoch geliehen. Es kommt nicht aus ihm selbst heraus, sondern speist sich aus der internationalen Aufmerksamkeit.⁶¹² Rakutens ironischer Beitekt lautet:

“Japan, the Hero in time of War to be also the King of Industry. But remember a number of giants is standing in your way, and with them you shall have to deal with. Besides, the illumination around you issues not from your own body.”

Auffällig ist, dass Russland in Kitazawas Karikatur die einzige zoomorph dargestellte Nation ist. Im Gegensatz zu den in antropomorpher Form als Nationaltypen dargestellten Ländern bleibt der Kriegsverlierer ein Wildtier. Japan – so zeigt es die Darstellung – hingegen ist auf dem Weg zum Erwachsenwerden. Neu in der internationalen Gemeinschaft ist ihm 1904/05 weder Tiersymbol noch Nationaltype klar zugeordnet. Auch in der japanischen Karikatur findet sich keine konsistente Form der Selbstdarstellung. Eine Analyse der satirischen Medien um 1904/05 zeigt, dass der Bär als symbolisches Emblem Russlands zwar vielfach verwendet wird, Japan selbst jedoch nur in menschlicher Gestalt, zumeist als Soldat in Uniform, dargestellt wurde. Eine einheitliche „Nationalfigur“ Japans lässt sich um 1904/05 nicht

⁶¹²Die Eröffnung der Industriemesse wurde international wahrgenommen und von zahlreichen westlichen Repräsentanten besucht. In: The Museum of Modern Art, Saitama (1993): *Nippon fūshi*. S. 77.

nachweisen.⁶¹³ Nicht nur Tiere, auch Gegenstände finden – in einen neuen Zusammenhang gesetzt oder formal neu interpretiert – in der Karikatur Verwendung. Die japanische Tradition ist reich an übernatürlichen Wesen (*obake* oder *bakemono*), unter denen sich auch die *tsukumogami*, unbelebte Objekte, die plötzlich lebendig werden, befinden. Karikaturen um 1904/05 greifen, neben den vom Westen „importierten“ Bildfindungen, häufig auf dieses traditionell japanische Thema zurück.



Abbildung 66: „Seltsame Geister“ (*Myōna yūrei*), ganzseitige Karikatur aus *Marumaru chinbun* 1568 (19. November 1905)

Ein Beispiel für die Verwendung von Gegenständen zur Verbildlichung abstrakter Ideen und Aussagen ist die Karikatur aus der *Marumaru chinbun* vom 19. November 1905 (Abbildung 66). Unter dem Titel „Seltsame Geister“ (*Myōna yūrei*) zeigt sie die verantwortlichen Politiker des Friedensvertrages von Portsmouth, den japanischen Premierminister Katsura Tarō (rechts), den russischen Unterhändler Sergej Juljewitsch Witte (Mitte) und Theodore Roosevelt (links), den amerikanischen Vermittler. Die drei Männer haben sich ängstlich zu Boden geworfen und spähen nach oben. Hier schweben zwei zylindrische Objekte in der Luft, beide verfügen zudem über angedeutete Arme und Beine. Die Beischrift links gibt Aufschluss: Die *Hibiya-Unruhen* nach der Unterzeichnung des Friedensvertrages werden

⁶¹³ In seiner Arbeit zu visueller Propaganda während des Pazifischen Krieges weist Dower explizit auf das fast vollständige Fehlen von Tierkarikaturen auf japanischer Seite hin. Zwar waren symbolische Analogien wie der japanische Kampfpilot als gefährlicher Adler in Gebrauch, wurden jedoch nie eigenständiges Nationssymbol. Vgl. Dower (1986): *War without Mercy*. S. 240.

symbolisch mit dem Schlag der Trommel im Kabuki-Theater⁶¹⁴ in Verbindung gebracht. Er kündigt an, dass ein Geist die Bühne betritt – in diesem Fall der schwelende Volkszorn, der sich gegen die Politiker richtet.



Abbildung 67: „Satirische Landkarte der diplomatischen Beziehungen zwischen Europa und Asien/Ein humoristischer diplomatischer Atlas von Europa und Asien“ (*Kokkei ōa gaikō chizu*. A Humorous diplomatic atlas of Europe and Asia), Nishida Jutarō, Farbholzschnitt (23. Februar 1904).

Eine andere Form der Transformation ist die satirische Abwandlung von Landkarten. Das Bild des Feindes als Aggressor und territoriale Bedrohung wird durch eine Verfremdung des Bekannten verstärkt und die Angst vor imperialistischen Tendenzen geschürt. Abbildung 67 zeigt einen japanischen Farbholzschnitt aus der Frühzeit des Krieges. Der Titel „Satirische Landkarte der diplomatischen Beziehungen zwischen Asien und Europa“ ist neben der japanischen Beschriftung in einer kleinen Kartusche auch in englischer Sprache wiedergegeben. Dargestellt ist eine lose Ansammlung an Figuren, die sich erst bei näherem Hinsehen als Landkarte entpuppt. Die Karte reicht links von der iberischen Halbinsel bis zum Pazifischen Ozean mit Japan rechts. Russland wird als riesiger Oktopus dargestellt, der im Begriff ist, mit seinen Tentakeln ganz Eurasien an sich zu reißen. Während alle anderen

⁶¹⁴ Das Kabuki-Theater (*kabuki* 歌舞伎) ist eine Form des traditionellen japanischen Theaters. Es erlangte seine Blütezeit während der Edo-Zeit (1603–1868), wo sich die aufwändigen Stücke unter dem städtisch-bürgerlichen Publikum großer Beliebtheit erfreuten.

nationalen Personifizierungen der Landkarte menschliche Gestalt haben, wird der bedrohliche Charakter des zaristischen Großreichs durch die Tatsache, dass es als einzige Nation zoomorph dargestellt ist, besonders betont. Leider muss an dieser Stelle auf eine weitergehende Besprechung des detaillierten Druckes verzichtet werden. Es bleibt festzuhalten, dass satirische Landkarten dieser Art durch den Zeitgeist des Kolonialismus, insbesondere das territoriale Schachern der westlichen Großmächte in Ostasien, gestärkt nicht nur in Japan, sondern auch in Europa in großer Zahl kursierten.⁶¹⁵

⁶¹⁵ Für weitere Beispiele siehe Wagner, Rudolf (2011): „China ‚Asleep‘ and ‚Awakening.‘ A Study in Conceptualizing Asymmetry and Coping with It“. In: *Transcultural Studies*. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/transcultural/article/view/7315/2916> (gefunden am 24.1.2012).

5.2.8 Der Westen auf der Zuschauertribüne

Satirische Darstellungen zur Zeit des Russisch-Japanischen Krieges spielen gerne mit dem Bild Russlands als einer in sich gespaltenen und dadurch gelähmten Nation. In der Tat war die Meinung über die Sinnhaftigkeit eines Krieges im Feindesland ambivalenter, nur ein Bruchteil der russischen Bevölkerung war bereit, auf fremder Erde für die politischen Ziele ihrer Regierung in Asien zu kämpfen. Zudem herrschte Gefahr auch innerhalb der eigenen Grenzen: Eine Reihe von Aufständen gegen die konservativ-autokratische Zarenherrschaft nötigten Zar Nikolaus II. zur Sorge. Die Wut über gehortete Lebensmittelreserven der Regierung führte letztendlich zum als „Petersburger Blutsonntag“ bekanntgewordenen Arbeiteraufstand am 22. Januar 1905 (julianisch: 9. Januar). Der friedliche Protest für wirtschaftliche Erleichterung und mehr Menschenrechte wurde blutig niedergeschlagen. Es sollte jedoch nicht lange dauern, bis die Russische Revolution das Ende des Zarenreiches brachte, das sich nicht zuletzt einen unpopulären Krieg mit Japan geleistet hatte. Die Abbildung 68 nimmt ebenfalls darauf Bezug.

Gleichschritt der Spieler

Japanische Künstler und Verleger beobachteten die internen Querelen auf russischer Seite mit Aufmerksamkeit und thematisierten diese gerne, um Überlegenheit zu demonstrieren. Ein Beispiel ist die Darstellung (Abbildung 68) aus der *Marumaru chinbun*. Die halbseitige Karikatur beschwört den Schulterabschluss von Volk, Militär und Herrscher auf japanischer Seite. Auf einem Spielfeld stehen sich jeweils drei Männer gegenüber. Sich an den Händen haltend bilden sie zwei Teams, den Uniformen nach zu urteilen ein japanisches sowie ein russisches. Augenscheinlich ist man dabei, gegeneinander in einem Ballspiel anzutreten. Das Objekt der Begierde, ein übergroßer Ball, liegt (noch) zwischen den gegnerischen Mannschaften. Im Hintergrund wird schemenhaft ein Publikum angedeutet. Die sechs Figuren tragen Schriftzeichen, die sie als Repräsentanten des Volkes, des Militärs sowie der Regierung beider Nationen ausweisen. Doch während die Japaner geschlossen und einig dem Ball entgegenschreiten, herrscht bei den Russen Uneinigkeit: Lediglich der Zar stellt sich dem Spiel. Die Figur an seiner Linken, das Volk Russlands hält zwar seine Hand, geht jedoch in die entgegengesetzte Richtung. Unentschlossen ist die Haltung des Militärs. Es hat zwar den Kopf in Richtung des Balls und der Japaner gedreht, die Füße sind jedoch zur Flucht um 180

Grad geneigt. Die Kette der drei Männer sowie ihr Sieg gegen die japanische „Mannschaft“ sind damit zum Scheitern verurteilt.



Abbildung 68: „Gleichschritt der Spieler“ (*Senshu no ashinami*), *Marumaru chinbun* 1540 (25. Mai 1905)

Yulia Mikhailova hat auf das Motiv des Publikums hingewiesen.⁶¹⁶ Es ist neu in den Darstellungen um 1904/05 und hatte zehn Jahre zuvor, in Karikaturen zum Sino-Japanischen Krieges, noch gefehlt. Das Kräftemessen mit Russland ist nicht mehr Krieg als Selbstzweck, es ist eine Demonstration vor internationalem Publikum. Diese Beobachtung lässt sich durch eine Reihe an Beispielen wie etwa den farbigen *Tōkyō pakku*-Illustrationen und -titelblättern Kitazawa Rakutens belegen. Abbildung 69 zeigt das Titelblatt „No match to me“ des Jahrgangs 1, Ausgabe 3 vom 13. April 1905. Das Titelblatt zeigt zwei Männer: Links schwächling und klein der russische Zar Nikolaus II., rechts als Repräsentant Japans ein riesenhafter Sumoringer (*sumōtori*). Die beiden Kämpfer sind, bis auf ein Lendentuch mit ihren Wappen (der doppelköpfige Adler für Russland sowie die aufgehende Sonne für Japan) und dem Namen ihres Landes, nackt. In einem fensterartigen Feld beobachten vier weitere Personen aufmerksam die Begegnung der beiden ungleichen Gegner. Anhand ihrer Kleidung und Kopfbedeckung sind die Männer als die Repräsentanten Deutschlands (mit Pickelhaube und Schnurrbart), Frankreichs (mit dem typischen Uniformen-Käppi, frz. *Képi*), England (mit Zylinder und Backenbart) und Amerika (mit hohem Kragen) erkennbar. Wie in der vorherigen Karikatur aus der *Marumaru chinbun* spielt sich auch hier die Konfrontation Japans mit Russland vor den Augen des internationalen Publikums ab. Rakutens Titelblatt macht sich

⁶¹⁶ Yulia Mikhailova im privaten Gespräch am 28. September 2010.

über den russischen Zaren lustig. Der Titel „Er ist kein Gegner für mich!“ wird im Text näher ausgeführt. Rakuten lässt den schwächtigen Nikolaus beim Anblick des japanischen Kolosses sagen: „What a monstrous fellow! He’s no match to me. I now surrender.“

Das Bildthema, der ungleiche Kampf eines Sumoringers mit einem westlichen Ausländer, war zur Zeit des Russisch-Japanischen Krieges bereits mehr als vierzig Jahre alt. Schon der japanische Künstler Utagawa Yoshiiku (1833–1904) hatte, neben anderen, in einem Farbholzschnitt von 1861 Japan durch einen Sumoringer repräsentiert, der vor dem Hintergrund der „Schwarzen Schiffe“ Admiral Perrys einen westlichen Repräsentanten zu Boden schleudert (Abbildung 70). Obwohl als Individuum namentlich im Text bezeichnet (es handelt sich um einen sagenhaft großen Ringer namens Herunshana), steht der Besiegte augenscheinlich stellvertretend für die gesamte ausländische Präsenz in Japan.⁶¹⁷

Der Ringkampf blickt in Japan auf eine lange Tradition zurück. Bereits im 8. Jahrhundert wurden im siebenten Monat eines jeden Jahres am kaiserlichen Hof in der Hauptstadt Ringkämpfe (*sumō-sechi-e*) abgehalten. Als rituelle Handlung fanden Ringkämpfe auch häufig vor Shintō-Schreinen statt, bis heute zeugen viele der Bräuche und Gesten von ihrem ursprünglich religiösen Charakter.⁶¹⁸ Kurz nach der Öffnung des Landes fanden Farbholzschnittkünstler wie Utagawa Yoshiiku in der religiös konnotierten Figur des Ringers ein nationales Symbol Japans. In einer Zeit, in der die Stimmen anti-westlicher Extremisten (*shishi*) noch lautstark nach einem Kampf gegen die ausländischen Invasoren verlangten und blutige Attentate auf westliche Legationen immer wieder Vergeltungsschläge nach sich zogen⁶¹⁹, entsprachen satirische Drucke, die Japan als massigen Sumoringer und den stereotypen Ausländer als Schwächling karikierten, sicherlich dem Geschmack des Publikums. Es ist bezeichnend, dass dasselbe Thema vierzig Jahre später abermals aufgegriffen wird. Wiederum muss sich in Rakutens Karikatur Japan in der Gestalt des Ringers gegen den Westen zur Wehr setzen, dieser hat jedoch an Eindruck und Gefährlichkeit eingebüßt. Im Gegensatz zur frühen Darstellung von 1861 ist der Vertreter Europas, der russische Zar Nikolaus II, 1905 nicht einmal mehr annähernd so groß wie sein asiatischer Gegner. In seiner „Verkleidung“ mit Lendenschurz wird er der Lächerlichkeit preisgegeben. Zurück zu dem Motiv des Publikums in japanischen Karikaturen der Meiji-Zeit.

⁶¹⁷ Für eine Abbildung und nähere Erklärung siehe Salter, Rebecca (2006): *Japanese Popular Prints*. London: A & C Black, S. 84.

⁶¹⁸ Schmidt, Steffi (1976): *Ostasiatische Holzschnitte 1* (= Bildhefte der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin 24/25). Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, S. 53.

⁶¹⁹ Vgl. z.B. Huffman, James (2010): *Japan and Imperialism, 1853–1945*. Key Issues in Asian Studies. Ann Arbor: Association for Asian Studies, S. 8.

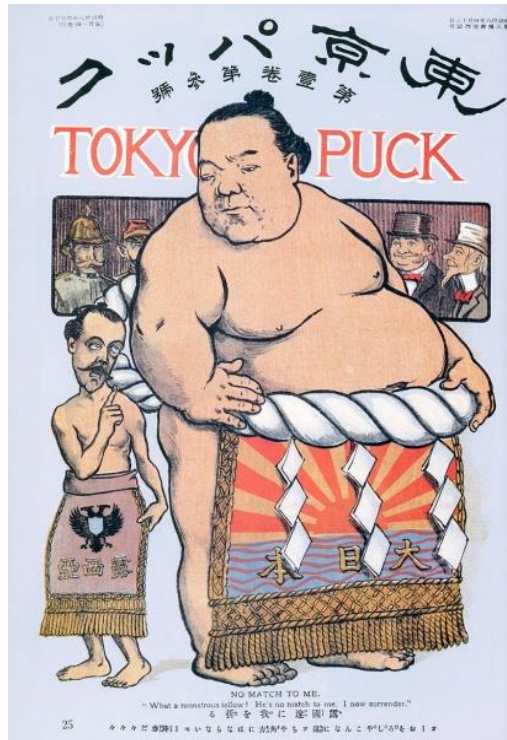


Abbildung 69: „No match to me“, Kitazawa Rakuten, Titelblatt des *Tōkyō paku* 1/3 (13. April 1905)

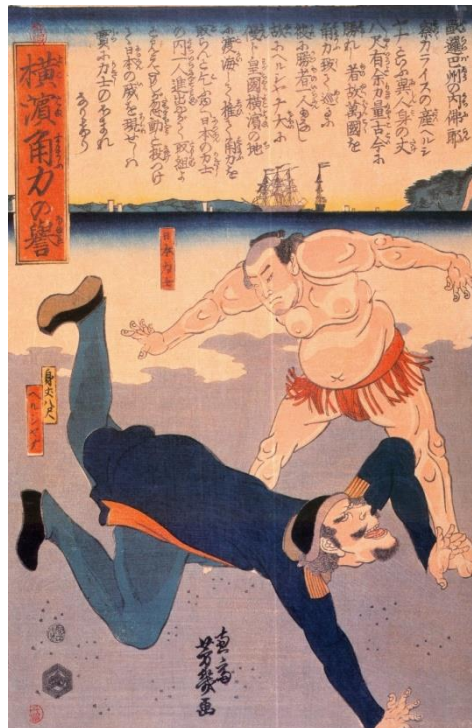


Abbildung 70: Sieg des Sumoringers Herunshana über einen Ausländer, Farbholzschnitt von Utagawa Yoshiiku,

1861



Abbildung 71: „Old England au Japon“, Karikatur von Georges Bigot, 1895

Neben der merklich veränderten öffentlichen Wahrnehmung kann über die formale Genese dieses Motivs nur spekuliert werden. Bereits Karikaturen Bigots zum Sino-Japanischen Krieg zeigen Japan von europäischen Ländern beobachtet, oft auch manipuliert. Abbildung 71 zeigt ein Beispiel aus dem Jahr 1895. Der französische Beitext lautet:

„Ich bin hinter dir... nur zu! Keine Angst, er ist nur ausgestopft...“⁶²⁰

Im Vordergrund der Darstellung scheint sich ein Konflikt anzubahnen: Mit grimmiger Miene und geballten Fäusten wendet sich Japan (in Gestalt eines kleinwüchsigen uniformierten Soldaten) dem russischen Nationalsymbol, dem Bären, zu. Der zeigt sich augenscheinlich unbeeindruckt. Die Konfrontation der beiden Nationen wird aufmerksam von drei weiteren Gestalten verfolgt. Zwei männliche Figuren verschanzen sich als Beobachter im Hintergrund, während eine dritte aktiv in das Geschehen eingreift. Er drückt Japan vorwärts und feuert es in der Bildunterschrift an, den Gegner Russland endlich anzugreifen. Gemeint ist Japans Bündnispartner Großbritannien. Aus der Sicht des Karikaturisten drängt es Japan regelrecht in eine Auseinandersetzung mit Russland. Die Gründe sind machtpolitisch: 1895 war Großbritannien von Russlands Tendenzen, sein Einflussgebiet massiv auszuweiten, alarmiert. Um die eigene politische Stellung zu wahren, trachtete man, Japan zu instrumentalisieren.⁶²¹ Möglich ist, dass Bigots Karikatur auf die Triple-Intervention nach dem Vertrag von Shimonoseki (17. April) anspielt. Durch das Eingreifen der westlichen Mächte Russland, Frankreich und Deutschland wurde der Kriegsgewinner Japan nach dem Sino-Japanischen Krieg gezwungen, territoriale Zugewinne wieder abzugeben. Unter anderem ging die Liaodong-Halbinsel mit dem eisfreien Hafen von Port Arthur wieder in den Besitz Chinas

⁶²⁰ *Je suis là...derrière, vas y, aie pas peur il est empaillé...*

⁶²¹ Shimizu, Isao (1996): *Bigō ga mita sekimatsu Nippon*. (= *Taiyō. Nihon no kokoro* 95). S. 11.

über und wurde kurz darauf durch die Qing-Regierung an Russland verpachtet. Japan hatte guten Grund, sich von Russland betrogen zu sehen und sich an Großbritannien zu orientieren. Die Karikatur nimmt das Szenario eines militärischen Konflikts zwischen Russland und Japan bereits 1895 vorweg. Japan, Russland und Großbritannien sind jedoch nicht die einzigen Protagonisten. Im Hintergrund beobachten Deutschland (links) und Frankreich (rechts) das Geschehen. Beide Nationen verfolgten das Geschehen um 1904 mit eigenen Interessen: Deutschland wünschte sich einen Krieg herbei, um den Rivalen Russland in Ostasien beschäftigt zu wissen, Frankreich stand im Bündnis mit Russland und erwog, einzugreifen. Der Topos des „ausgestopften“ Zarenreiches findet sich sowohl in europäischen, als auch japanischen Satiren, es bezieht sich auf die innere Instabilität des russischen Großreiches. Georges Bigots Postkarte zeigt klar: Der Russisch-Japanische Krieg war keineswegs eine Sache zwischen Zweien, sondern wurde vor den interessierten Augen ganz Europas und Amerikas ausgetragen. Bereits zuvor ab und an verwendet, wird das Thema der Bühne in japanischen Bildsatiren jedoch erst in den Jahren 1904/05 ein prominentes Bildmotiv.

Dass Europa den Krieg ähnlich wahrnahm, belegt – als ein Beispiel von vielen – das Titelblatt der österreichischen Zeitschrift *Der Floh* vom 12. Juni 1904 (Abbildung 72). Es kommentiert satirisch die machtpolitisch motivierte Einflussnahme westlicher Großmächte in das russisch-japanische Ringen in Ostasien. Dargestellt sind zwei Tierallegorien als Kämpfer in einer Arena: Japan als Äffchen in Uniform, Russland als riesiger Bär, der an einem Nasenring am Boden festgekettet ist. Der Bär ist bereits schwer verwundet und hält sich auf Stöcke gestützt aufrecht. Beide Kontrahenten haben in der Darstellung in ihrem Kampf innegehalten, um vom Publikum auf den Rängen Geld zu sammeln – Geld, das dieses mit vollen Händen gibt. Die Zuschauer sind international, neben „Uncle Sam“ als Nationalallegorie Amerikas und „John Bull“ als Vertreter Großbritanniens ist auch der deutsche Kaiser Wilhelm II. (rechter Bildrand mit Pickelhaube) anwesend. Er tätschelt Russland und damit seinem Verwandten Zar Nikolaus II. aufmunternd auf die Schulter.

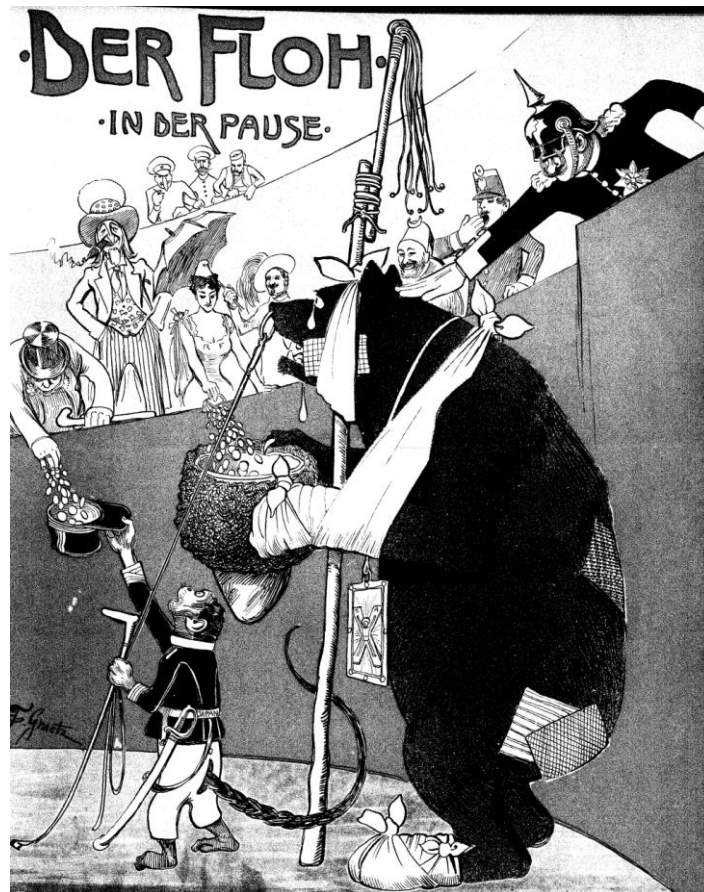


Abbildung 72: „In der Pause“. Titelblatt des Magazins *Der Floh* (12. Juni 1904)

Die Karikatur zeigt die internationale politische Bündnispolitik als Wettstreit westlicher Sponsoren von den sicheren Plätzen aus: Großbritannien, das links Geld in die japanische Kappe fließen lässt, war durch die britisch-japanische Allianz (*Nichi-Ei dōmei*) seit 1902 an Japan gebunden. Frankreich, symbolisiert durch eine elegant gekleidete Marianne, und Deutschland sympathisierten mit Russland. In dieser österreichischen Quelle ist der Russisch-Japanische Krieg in der satirischen Rezeption nicht nur ein spannendes Ereignis, er ist ein Stellvertreterkrieg der eigentlichen Machthaber.

5.2.9 Mythologische und allegorische Themen

Eroberung der Adlerinsel

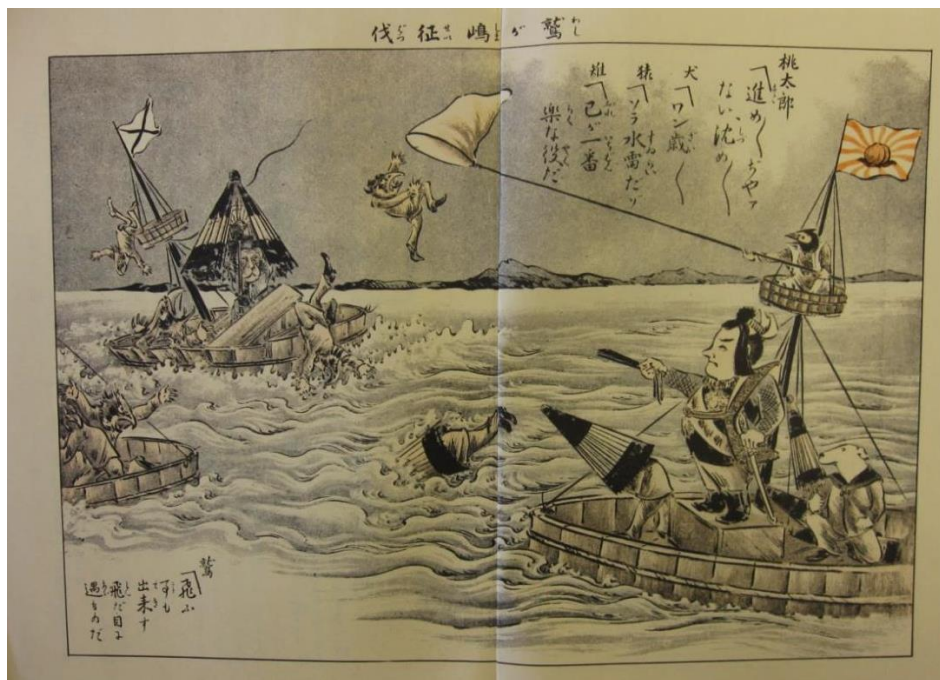


Abbildung 73: „Eroberung der Adlerinsel“ (*Washi ga shima seibatsu*), doppelseitige Illustration aus *Nipponchi* (26. März 1905)

Am 26. März 1905 veröffentlichte die Zeitschrift *Nipponchi* eine doppelseitige satirische Darstellung mit dem Titel „Eroberung der Adlerinsel“ (*Washi ga shima seibatsu*, Abbildung 73). Sie zeigt eine Szene zur See: Drei mit zoomorphen Wesen bemannte Bottiche treiben als Schiffe im Wasser. Im Vordergrund rechts befehligt eine kleine, auf einem Sockel erhöht stehende Gestalt das „Schiff“. Sie trägt eine Uniform sowie einen Säbel an der Seite und weist mit einem geschlossenen Fächer in Richtung der beiden anderen (gegnerischen) „Schiffe“. Am Mast des „Schiffes“ ist eine Flagge gehisst, die einen Pfirsich zeigt. Die restliche Mannschaft des Bottichs besteht aus Tieren: Ein Fasan hat mit großem Fangnetz im Ausguck Position bezogen, während ein Hund im Matrosenanzug sowie eine weitere Figur darunter Faltschirme bereithalten. Nicht menschlich ist auch die Besatzung der beiden anderen Bottiche links: Die Dargestellten sind Mischwesen, auf deren männlichen Körpern Adlerköpfe sitzen. Die Figuren sind in raumgreifenden Bewegungen dargestellt, einige im Fall in das sie umgebende, gischtende Wasser. Die Fahne am Schiffsmast der Adlerköpfigen präsentiert ein dunkles Andreaskreuz auf weißem Grund – die blau-weiße Flagge der Russischen Kriegsmarine. Augenscheinlich ist hier ein Kampf zugange. Der Betrachter wird Zeuge der

mythologischen Schlacht des „Pfersichknabens“ Momotarō gegen die Dämonen. Als eine der populärsten Figuren des japanischen Volksglaubens bietet Momotarō hier den Stoff einer satirischen Parodie. Sein in vielen Versionen erzählter Kampf gegen menschenfressende Dämonen wird in den Kampf gegen den „dämonischen“ Feind Russland umgedeutet.

Der Erzählung nach sprang Momotarō aus einem Pfirsich, den ein altes Paar aus einem Fluss gefischt hatte. Schon früh zeigt sich die übernatürliche Herkunft des Knaben, seine Kräfte übersteigen bald jegliches menschliche Maß. So fühlt sich Momotarō auch berufen, seine Heimat vor immer wieder einfallenden Dämonen zu retten. Die Dämonen (*oni*) leben auf einer eigenen Insel, der Onigashima, wo sie sagenhafte Schätze angehäuft haben – ein zusätzlicher Ansporn für den abenteuerlustigen Momotarō. Der Held begibt sich auf die Reise und gewinnt auf dem Weg mithilfe seines Reiseprovianten an japanischen Reiskuchen (*mochi*) neue Freunde. Ein Hund, ein Affe und ein Fasan schließen sich Momotarō an. Mit ihrer Hilfe gelingt es Momotarō schließlich, die Inseldämonen zu bezwingen und ihnen das Versprechen abzunehmen, von ihrem Treiben in Zukunft abzulassen.

鷲 (わし) が 嶋 征 伐 (しませいばつ)

桃太郎 「進め進めぢやアない。沈 (しづ) め沈め」

犬 「ワン歳ワン歳」 猿 「ソラ水雷 (すゐらい) だゾ」

雉 「己 (おれ) が一番 (いちばん) 楽 (らく) な役 (やく) だ」

鷲 「飛ぶ事 (こと) も出来 (でき) す飛 (とん) だ目に遇 (あう) ものだ」

Washi ga shima seibatsu

Momotarō 「Susume susume ja nai. Shizume shizume

Inu 「Wan-zai wan-zai! Saru: 「Sora suirai zo」

Kiji 「Ore ga ichiban rakuna yaku da

Washi 「Tobu koto mo dekizu. Tonda me ni au mono da

Beitext in Übersetzung:

Die Übernahme der Adlerinsel

Momotarō: „Vorwärts, vorwärts! Oh Moment, ich meinte: Versenkt sie, versenkt sie!“

Hund: „Wau-f sie! Wau-f sie!⁶²²“ Affe: „Hoppa, da ist eine Wasserbombe [für euch]!“

Fasan: „Ich habe die vergnüglichsste Aufgabe!“

Adler: „Wenn ich nur fliegen könnte, dann könnte ich fliehen⁶²³! Oh, was für ein Desaster!“

Der Moment der Schlacht ist das Thema der Karikatur. Sie zeigt den Kampf als Seeschlacht nicht weit vom Ufer der Insel entfernt. In dem beigefügten Text kommen die Protagonisten selbst zu Wort. Momotarō feuert seine Gefährten an, während diese sich im Eifer des Gefechts zu übertreffen versuchen. Die Rede der Adlerköpfigen beinhaltet ein Wortspiel. Eine Übersetzung könnte lauten: „Auch ohne fliegen zu können, kann man in unerwartete Situationen kommen.“ Gemeint ist die prekäre Situation der Adlerköpfigen, also Russlands. Durch Momotarōs Wasserbomben „fliegen“ sie wider Willen von ihren Flößen und scheinen die Schlacht zu verlieren.

Die motivische Verwendung des Adlers als Nationalsymbol sowie der Marineflagge am Mast der Adler-Truppe lassen kaum Zweifel an der Identifikation mit Russland. Im Gegensatz dazu symbolisiert der jugendliche Held Momotarō die Stärke Japans. In seiner vielbeachteten Arbeit zu Propagandamethoden während des Pazifischen Krieges betont John Dower die Bedeutung mythologischer Themen auf japanischer Seite. Dower beschäftigt sich ausführlich mit der Figur Momotarōs und zeigt an ihrem Beispiel die ambivalente Haltung Japans zu dem „dämonischen Anderen“⁶²⁴. Traditionell würden Außenseiter sowohl als Gefahr, gleichzeitig jedoch auch als Heilsbringer und Lehrer wahrgenommen.⁶²⁵ In dieser Rolle könnte man auch Russland um 1900 sehen. Nach wie vor spürbar ist der Respekt Japans vor der europäischen Zivilisation, die Bande zu Russland waren insbesondere auf politischem und künstlerischem Gebiet eng. Mächtig wie die Dämonen aus Momotarōs Geschichte treiben Russen vor Japans „Haustür“ in der Mandschurei ihr Unwesen: Die dortige Konzentration russischer Truppen wird auf japanischer Seite als Bedrohung und Affront wahrgenommen. Momotarō verkörpert das Ideal eines jugendlichen Helden, der auszieht, etwas zu unternehmen. Als Spross

⁶²²Die Rede des Hundes enthält ein Wortspiel. Sein Bellen, im Japanischen mit „wan wan“ lautmalerisch wiedergegeben, wird mit dem Schlachtruf „Banzai!“ kombiniert zu „Wan-zai“.

⁶²³Wortspiel. „Tonda“ 飛んだ ist einerseits die Imperfektform von „fliegen“ (tobu 飛ぶ), andererseits auch ein Adjektiv mit der Bedeutung „ungewöhnlich“ und „unerwartet“. Zudem kann es auch – wie in der obigen Übersetzung – mit „fliehen“ übersetzt werden.

⁶²⁴„The demonic other“. Siehe Dower (1986): *War Without Mercy*. S. 234–262.

⁶²⁵Ibid., S. 234–35.

göttlicher Abstammung bietet er sich als Identifikationsfigur⁶²⁶ Japans an, sehen sich dessen Bewohner doch ebenfalls als Nachkommen der Sonnengöttin Amaterasu ōmikami .

Shōkintarō und der russische Bär



Abbildung 74: „Shōkintarō und der russische Bär“, *Marumaru chinbun* 1554 (19. August 1905)

In einer satirischen Illustration der *Marumaru chinbun* wird Japan mit der mythologischen Figur Kintarō gleichgesetzt (Abbildung 74). Obgleich noch ein kleiner Junge, verfügte er über enorme Kräfte, mit denen er legendäre Siege errang, so auch über einen riesigen Bären, der ihn fortan als Freund und Diener begleitete. Nicht so hier: Das Schicksal des besiegten Tieres zeigt sich in dem drohend bereitgehaltenen Beil. In Kapitel 2.3.2 wurden die *Hokusai manga* (ab 1814) als formale Musterbücher vorgestellt, die auch satirischen Darstellungen Anregungen lieferten. So findet sich das Motiv „Kintarō und der Bär“ schon Anfang des 19. Jahrhunderts in Band 15 der Serie, allerdings noch nicht als Parodie. In dieser Illustration der *Marumaru chinbun* wird das mythologische Thema tagesaktuell abgewandelt. Der Junge, trägt auf seinem Schurz das Zeichen „kin“ (金), also Gold, der knappe Begleittext nennt seinen Namen mit „Shōkintarō“ – eine Travestie des tatsächlichen Namens Kintarō und Hinweis auf die Deutung. „Shōkin“ ist das japanische Wort für Entschädigungszahlung, um die es hier auch geht. Sein Gegner ist ebenfalls eine Phantasiefigur, bestehend aus dem Körper eines Bären und dem scharf gezeichneten Porträtkopf des russischen Staatsmanns Sergei Juljewitsch Witte (1849–1915). Witte hatte seit 1893 das Amt des russischen Finanzministers

⁶²⁶ Ibid., S. 252.

inne, war jedoch 1903 infolge einer Verleumdungskampagne vom Zaren entlassen worden. Im Juni 1905, als Friedensverhandlungen unausweichlich wurden, erinnerte man sich an den altgedienten Politiker und sandte ihn als Unterhändler ins US-amerikanische Portsmouth.

Wiederum begegnet uns hier Russland in (halb-)tierischer Gestalt, während Japan in menschlicher bzw. göttlicher Gestalt dargestellt wird. Der beigefügte Text gibt Kintarōs Rede wieder. Er droht dem niedergerungenen Russland mit dem Tod durch Köpfen und spart nicht an Hohn über dessen Los.⁶²⁷ Die Karikatur wurde am 19. August in der *Marumaru chinbun* veröffentlicht. Ihr Thema sind die zeitgleich geführten Verhandlungen zwischen Kriegsgewinner Japan und dem unterlegenen Russland um territorialen Zugewinn, politische Konzessionen und finanzielle Entschädigung. Während das Bild Shōkintarō als Sieger im Ring zeigt, sah die Realität schließlich anders aus: Zwar verlor Russland große Teile seines Gebietes (Halbinsel Liaodong, Port Arthur, Süd-Sachalin) und Rechte (Eisenbahnkonzessionen in der Mandschurei), es gelang Japan jedoch nicht, die völlige Abtretung Sachalins sowie insbesondere die angestrebten hohen Entschädigungszahlungen durchzusetzen. Der Krieg gegen Russland hatte insgesamt 1.730.050.000 Yen verschlungen, eine Summe, die fast achteinhalb Mal höher war als die Kosten des Sino-Japanischen Krieges.⁶²⁸ Mit der Travestie des Motives „Kintarōs Kampf mit dem Bären“ werden zwei Traditionen zugleich gepflegt: Zum einen die bildliche Darstellung des Themas, zum anderen der Usus, dieses zu satirischen Zwecken abzuwandeln.

Eine Tendenz, die schon zuvor in Illustrationen von *Nipponchi* und den Drucken Kiyochikas beobachtet werden konnte, ist auch hier sichtbar. Die Bildsatire bedient sich gerne mythologischer Themen, die säkulare und weltliche Sphäre ist nicht immer klar voneinander zu trennen. Die Auseinandersetzung mit einer neuen Selbstrepräsentation wird damit umgangen, sich mit verehrten mythologisch-religiösen Charakteren gleichzusetzen. Neben der Travestie traditionell japanischer Bildthemen nehmen um 1900 zunehmend auch neue Motive und satirische Kürzel wie Nationalallegorien oder Figuren der antiken Mythologie eine wichtige Rolle ein.

Folgende doppelseitige Darstellung stammt aus Kitazawa Rakutens *Tōkyō pakku* vom 15. August 1905 (Abbildung 75). Sie deutet die laufenden Friedensverhandlungen von Portsmouth (Abschluss am 5. September) aus japanischer Sicht. Die allegorische Szene spielt

⁶²⁷ Shōkintarō: „Elender Bär Russland! Nun ist es soweit, dass ich dir den Kopf abschlage! Wie ist es, letztendlich so niedergerungen zu werden?“

⁶²⁸ Ogawa, Gotarō (1923): *Expenditures of the Russo-Japanese War* (= Publications of the Carnegie Endowment for International Peace, Japanese Monographs 69). New York: Oxford Press. Zitiert in: Okamoto, Shumpei (1970): *The Japanese Oligarchy and the Russo-Japanese War*. New York and London: Columbia University Press, S. 127.

in einem Gerichtssaal. Vor einer weiblichen Figur im Talar eines Richters haben sich zwei Parteien eingefunden. Links am Rednerpult steht Sergei Juljewitsch Witte, der russische Unterhändler, rechts davon der japanische Außenminister Komura Jutarō. Beide Männer haben jeweils zwei „Anwälte“ – anthropomorphe Wesen mit verfremdeten Köpfen – mitgebracht, die in ihrem Sinne die Anklage lenken sollen. Auf der russischen Seite haben die teufelsköpfige „Bedrohung“ (*dōkatsu*) und die „Aufschneiderei“ (*hora*), mit einem Tritonhorn (*hora*) als Kopf dargestellt, Platz genommen. Der Japaner Komura hingegen hat die „Menschlichkeit“ (*jindō shūgi*) und den „Kriegssieg“ (*senshō*) auf seiner Seite hat. Verkörpert werden die beiden abstrakten Begriffe wiederum behelfsmäßig durch Symbolik: Während die Menschlichkeit ein Herz anstelle des Hauptes trägt, ist es im Falle des Kriegsgewinns eine Munitionspatrone.

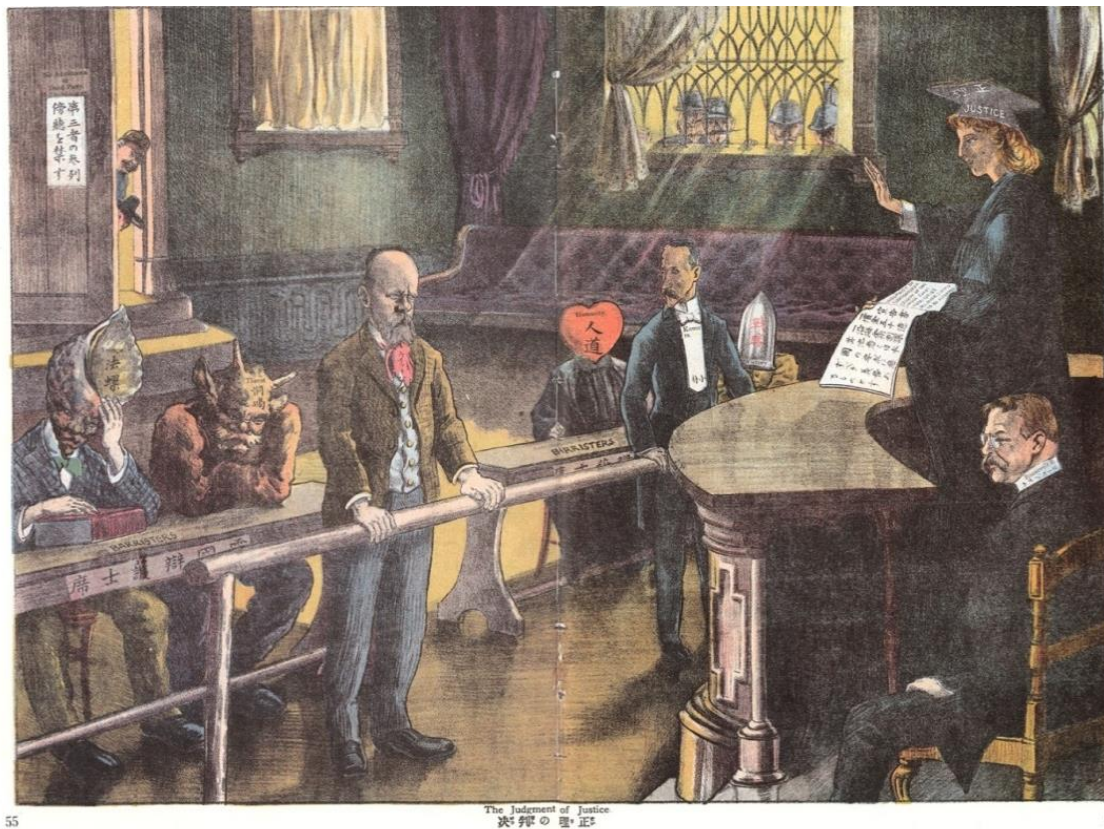


Abbildung 75: „The Judgement of Justice“, Kitazawa Rakuten, doppelseitige Karikatur aus *Tōkyō pakku* 1/5 (15. August 1905)

Neben der mit „Justice“ bezeichneten Richterin, die gerade die Anklageschrift verliest, sitzt der amerikanische Präsident Roosevelt als Beisitzer. Auch in dieser politischen Karikatur der Zeit um 1904/05 wird ein bereits angesprochenes charakteristisches Merkmal sichtbar. Wiederum geschieht die Handlung vor einem Publikum, in diesem Falle einem europäischen und einem asiatischen. Ersteres, erkennbar an den typischen Kopfbedeckungen, späht durch

das vergitterte Fenster rechts. Die Personifikationen Chinas und Koreas, die der Länder, dessen Gebiete auch neu aufgeteilt werden sollen, hingegen lugen vorwitzig durch den Türspalt. Dass diesmal lediglich die beiden Kriegsparteien und Amerika als Unterhändler zum Disput zugelassen sind, verdeutlicht ein Schild an der Eingangstür mit der Aufschrift „No Admittance to Third Party. 第三者の参列傍聴を禁す⁶²⁹ (*Daisansha no sanretsu bōchō o kin su*)“.

⁶²⁹ „Teilnehmen und Zuhören ist für Außenstehende verboten.“

5.2.10 Resümee

Kapitel 5.2 diente der Vorstellung prominenter Bildtypen in der japanischen Bildsatire zur Zeit des Russisch-Japanischen Krieges. Mehrmals festgestellt wurde, dass Themen und Ikonografien (siehe der bis an die Zähne bewaffnete, jedoch machtlose Feind) des Sino-Japanischen Krieges nur leicht modifiziert auch um 1904/05 verwendet wurden. Ausgenommen davon sind „landesspezifische“ Topoi wie der des Schneereiches Russland oder des Bären sowie bekannter Persönlichkeiten, insbesondere Zar Nikolaus II. Letzteres stellt eine grundlegende Veränderung im Umgang mit der satirischen Darstellung „des Feindes“ dar – Karikaturen der chinesischen Kontrahenten waren stets typisiert und lassen (abgesehen von den seltenen Darstellungen Li Hongzhangs⁶³⁰) Bezüge zu realen Personen vermissen.

Das Herausstreichen einer zivilisatorischen Hierarchie in Asien mit Japan als Schutzmacht gegenüber „dem Westen“ wird seit 1871 ein Grundthema der Karikatur und kulminiert, genährt durch den ökonomischen und militärischen Aufstieg des Landes, Anfang des 20. Jahrhunderts. Korea, China und Taiwan treten 1904/05 als unfähige Kinder in der Bildsatire in Erscheinung. Das satirische Bild Russlands ist diametral – „der Russe“ und sein Staat werden als anachronistischer Riese wahrgenommen. Anhand der Beispielbesprechung zeigte sich, dass Zar Nikolaus II. als Monarch einer in sich gespaltenen Nation mit marodem Politsystem gerne der Lächerlichkeit preisgegeben wird, um sich auf politischer Ebene zu profilieren. In dasselbe Horn stoßen Karikaturen, die die russische Kriegsberichterstattung parodieren.

Kobayashi Kiyochikas satirische Drucke sowie die Beispiele aus satirischen Magazinen der Zeit zeichnen den Feind als feige und schwach und betonen vor allem die veraltete Ausstattung und mangelhafte Informationspolitik der Russen. Besondere Betonung wird auf das russische Auftreten gelegt, das als arrogant und fatal selbst überschätzend kritisiert wird. Der Krieg wird als gerechtfertigte Maßnahme gesehen, durch die Japan das übergroße Ego Russlands nun zurechtstutzt. Eine Besprechung der satirischen Bildtypen erfordert neben dem Verzeichnen des Vorhandenen auch den Blick auf das Unausgesprochene, die „Fehlstellen“ der Karikatur. Machereys Konzept⁶³¹ der sprechenden Leere gemäß stellt sich die Frage nach dem Nicht-vorhandenen der Bildsatire des Russisch-Japanischen Krieges.

⁶³⁰ Chin. 李鴻章 (Lǐ Hóngzhāng), chinesischer General und Staatsmann (1823–1901)

⁶³¹ Macherey, Pierre (1978): *Theory of Literary Production*. Übersetzt von Geoffrey Wall. London und Boston: Routledge and Kegan Paul.

- Rasse wird in der japanischen Bildsatire nicht thematisiert, das Motiv des „Yellow peril“ erscheint hier erst in Reaktion auf westliche Propaganda.
- Japan wird auf zivilisatorischer Ebene als Russland überlegen wahrgenommen.
- Karikaturen um 1904/05 sind selten innovativ, mehrheitlich greifen sie auf formalisierte Bildthemen und Motive zurück.
- Auffällig ist das Fehlen einer nationalen Identifikationsfigur. Zoomorphe (Bär u. a.) oder typische (Uncle Sam u. a.) Repräsentationen sind selten.
- Die japanische Zivilbevölkerung ist in der Kriegskarikatur kaum präsent.
- Der Tennō ist in den satirischen Darstellungen gänzlich abwesend.
- Interesse an und Resonanz auf die Berichterstattung in ausländischen Medien ist klar erkennbar, politisch konforme Karikaturen werden ausgewiesen übernommen.

Jedoch: Japanische Karikaturen bleiben ohne Resonanz in Europa und Amerika, Korrelationen beschränken sich auf Asien (Taiwan, China).

Von essentieller Bedeutung ist die Feststellung, dass bedrohliche Feindbilder Russlands sowohl in Kiyochikas Farbholzschnittserie sowie in allen anderen besprochenen satirischen Medien gänzlich fehlen. Die Funktion des satirischen Bildes ist 1904/05 in erster Linie das Lächerlichmachen des Feindes, es wird nicht zum Schüren von Angst genutzt. Der russische Soldat ist in der japanischen Bildsatire eine Witzfigur, nie eine Bedrohung. Appelle für Schulterschluss und Mobilisation der Zivilbevölkerung werden nicht auf Basis existenzieller Ängste geführt. Vielmehr steht der nationale Zusammenhalt für Japans Überlegenheit gegenüber Russland, dessen interne Krisen während des Krieges klar zum Vorschein traten. Die Einigkeit Japans wird als die Voraussetzung für den Aufstieg zur internationalen Großmacht und als Demonstration vor den Augen der westlichen Welt wahrgenommen. Zusammenfassend lässt sich festhalten: Die japanische Karikatur zeichnet das Bild eines unfähigen Gegners. Weder vor 1904 noch während des Krieges dient sie dazu, Panik und Angst zu schüren. Dies steht im Gegensatz zur westlichen Karikatur, die bewusst das Bild einer „Gelben Gefahr“ durch China und Japan schürte. Das folgende Kapitel zeigt dies anhand von Beispielen.

6 Das internationale Bild Japans und Russlands

„He did not know that the Japanese people are, as I have said, simply a mode of style, an exquisite fancy of art.“⁶³²

Oscar Wilde

Das Bild Japans im Europa des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts wurde insbesondere im Hinblick auf seine Rezeption in Deutschland eingehend untersucht.⁶³³ Das folgende Kapitel fokussiert auf die Zeit des Russisch-Japanischen Kriegs und beleuchtet die Wahrnehmung der Kriegsgegner Japan und Russland in der internationalen Bildsatire. Vor dem Sieg über das Kaiserreich China 1895 waren satirische Darstellungen Japans überwiegend unspezifisch. Das Bild des Japaners unterschied sich kaum von dem anderer asiatischer Nationen und war zumeist positiv. Das lange unbekannte Reich in Ostasien ließ Raum für orientalistische Verklärung. Abbildung 76 zeigt eine Karikatur des amerikanischen Magazins *Harpers Weekly* aus dem Jahr 1872. Unter dem Titel „Jeddo and Belfast; or, a puzzle for Japan“ (Abbildung 76) wird Japan hier einem in Glaubenskonflikten zerriebenen Großbritannien gegenübergestellt. Dargestellt sind der japanische Botschafter und der Erzbischof von Canterbury im Gespräch.

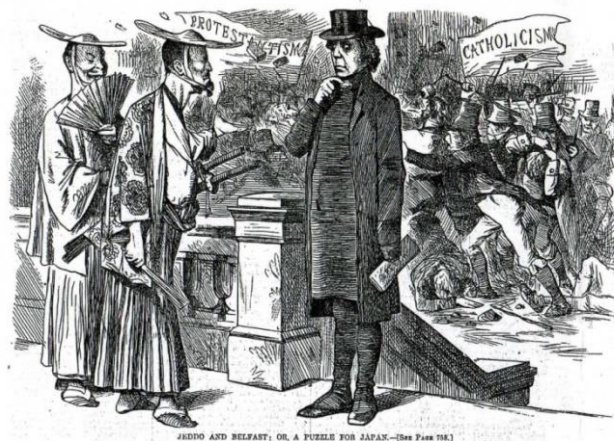


Abbildung 76: „Jeddo and Belfast; or, a puzzle for Japan“, *Harpers Weekly* (28. September 1872)

⁶³² Ellmann, Richard (Hg) (1982): *The Artist As Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*. New York: The University of Chicago Press; S. 315. Reprint. Original veröffentlicht in New York 1969.

⁶³³ siehe z.B. Günther, Christiane C. (1988): *Aufbruch nach Asien. Kulturelle Fremde in der deutschen Literatur um 1900*. München: Iudicium; Littlewood, Ian (1996): *The Idea of Japan. Western Images, Western Myths*. Chicago: Ivan R. Dee; Kisō, Kim (1982): *Theater und Ferner Osten: Untersuchungen zur deutschen Literatur im ersten Viertel des Zwanzigsten Jahrhunderts*. Frankfurt a. M: Lang und Maltarich, Bill (2005): „Samurai and Supermen. National Socialist Views of Japan. In: Hermand, Jost (Hg.): *German Life and Civilization* 42. Oxford, Bern und Berlin: Peter Lang; S. 91–126.

Der beigefügte Dialog lautet:

Eine Frage des japanischen Botschafters: „Ich nehme an, Euer Gnaden, dann sind diese Leute da Heiden?“

Der Erzbischof antwortet: „Im Gegenteil, Eure Exzellenz: Diese Menschen gehören zu unseren enthusiastischsten Gläubigen!“

Angesprochen sind die Männer im Hintergrund. Unter den Fahnen der Protestanten und Katholiken stehen sich hier Bürger der sogenannten „zivilisierten“ Welt gegenüber, ihr Verhalten zeugt jedoch vom Gegenteil. Brutal, teilweise mit bloßen Fäusten, gehen die Parteien aufeinander los, während der Erzbischof tatenlos daneben steht. Der raue Bruderkampf in Europa verwundert den japanischen Gesandten, er und sein Begleiter heben sich trotz der fremdländischen Kleidung vor dem Hintergrund der Tumulte als elegant und besonnen ab. Die Darstellung spielt gekonnt mit Klischees und hält der westlichen Welt durch die Gegenüberstellung mit „den Wilden“ einen Spiegel vor. Seit Edward Saids provokativer Neubetrachtung der Konstruktion von okzidental Selbst und dem orientalen „Anderen“ ist es uns möglich, die kolonialistische Weltsicht vergangener Jahrhunderte unter neuen Gesichtspunkten zu untersuchen. In seinem vielbeachteten Werk fasst Said diese im Begriff des Orientalismus zusammen. Orientalismus ist laut Said der Diskurs innerhalb der kulturellen und politischen Grenzen des Okzidents, in welchem der Orient als das diametrale Gegenteil der westlichen Zivilisation und Gesellschaft gesehen wird. Die Dychtonomie zwischen dem zivilisierten, christlichen Westen und dem, zwar exotisch furchterregend, nichtsdestotrotz jedoch umso magischeren Osten sowie dem normalen „Wir“ und dem obskuren „Die“ ist eine Hilfskonstruktion, welche es erlaubt, Selbstbilder fest zu verankern. Sie bietet darüber hinaus dem Westen eine Projektionsfläche, für Ängste ebenso wie für die Realität flüchtende Wunschträume.⁶³⁴ Nach einem Jahr als einziger Ausländer in der kleinen Stadt Fukui notierte der amerikanische Missionar W.E. Griffins:

„My year’s residence has given me the ken of a native. My eyes have not altered their angle, yet I see as the Japanese see. The ‘hairy’ foreigners are ugly. These proud fellows with red beards and hairy look hideous. What outrageous clothes, so different from uniform black! How ugly those blue eyes! How deathly pale many of them look! How proud, how overbearing and swaggering, many of them appear, as if Japan were their own!“⁶³⁵

⁶³⁴ Said, Edward W[illiam] (1978): *Orientalism*. New York: Pantheon. S. 1–4.

⁶³⁵ Pedlar, Neil (1990): *The Imported Pioneers. Westerners who helped build modern Japan*. Sandgate, Folkstone and Kent: Japan Library, S. 15.

Die rigorose Modernisierung von oben⁶³⁶ trug mitunter skurrile Blüten. Ein Buch mit dem Titel *The Improvement of the Japanese Race*, verfasst von dem Japaner Takahashi Yoshio, vertrat die Ansicht, die eigenen Landesgenossen wären der westlichen Rasse physisch und physisch unterlegen. Zum Wohle Japans empfahl Takahashi allen japanischen Männern, sich von ihren Frauen scheiden zu lassen und stattdessen westliche Frauen zu heiraten. Nur so könnte die eigene Rasse „aufgewertet“ werden.⁶³⁷ In den 50 Jahren seit seiner Öffnung kamen über 3.000 sogenannte *yatoi*, von der Regierung angestellte westliche Experten unterschiedlichster Profession, nach Japan, um das Land nach modernen Standards umzustrukturieren.⁶³⁸ In einem Schrein, nicht weit vom heutigen Büro für Immigration in Yokohama, lebte der Arzt Dr. Hepburn, der den ankommenden Ausländern gleich das nötige Rüstzeug liefern konnte. Bis heute werden seine Publikationen zur japanischen Sprache – ein Wörterbuch, eine Grammatik sowie sein phonetisches Modell – verwendet.⁶³⁹ Symptomatisch ist das 1878 komponierte „Lied der Zivilisation“ (*bunmei no uta*), das für Ballspiele unter Kindern gedacht war. Hierbei spielte man einander den Ball zu, während bei jedem Abwurf die Errungenschaften der modernen Zivilisation rezitiert wurden. Gepriesen wurden, neben Gaslampen, Dampfmaschinen, Kameras, Telegrafen und Schulen, auch das moderne Zeitungswesen.⁶⁴⁰

⁶³⁶ Die Industrialisierung Japans wurde von der Meiji-Regierung in Angriff genommen und gelenkt. Damit unterschied sich seine wirtschaftliche Entwicklung von der Englands, wo der treibende Motor des Kapitalismus' eine sukzessive Entwicklung von unten nach oben bewirkt hatte. Vgl. Fukuzawa, Hiroomi (1981): *Aspekte der Marxrezeption in Japan: Spätkapitalisierung und ihre sozioökonomischen Folgen*. Bochum: Studienverlag Dr. N. Brockmeyer, S. 93. und Sprotte, Maik Hendrik (2007): „Cry ‚Havoc!‘ and let slip the dogs of war. Das japanische Kaiserreich und der Russisch-Japanische Krieg“. In: Sprotte u.a. (2007): *Der Russisch-Japanische Krieg 1904/05*. S. 83–113.

⁶³⁷ Pedlar (1990): *The Imported Pioneers*. S. 23.

⁶³⁸ Ibid., S. 56.

⁶³⁹ Ibid.

⁶⁴⁰ Ibid., S. 23.

6.1 Bildsujets in der westlichen Karikatur 1904–05

„Once possessed of the acquisitions of the past and present of the civilized world, the Japanese would enter as powerful competitors in the race for mechanical success in the future.“⁶⁴¹

Admiral Matthew Perry, 1856

Obgleich sich die vorliegende Arbeit auf japanische Karikatur um 1904/05 konzentriert, wäre eine Diskussion ohne den Blick auf die Gegenseite unvollständig. Das folgende Kapitel setzt sich aus diesem Grund mit der europäischen und amerikanischen Wahrnehmung des Russisch-Japanischen Krieges und im Speziellen der japanischen Nation in der satirischen Presse auseinander. Die Basis der Untersuchung bilden in Europa und Amerika produzierte und in Umlauf gebrachte Postkarten, Illustrationen und Titelblätter sowie japanische Vergleichsbeispiele. Um eine zuverlässige Einschätzung des internationalen Bildes Japans zu gewährleisten und Ansätze für weitere Beschäftigung zu bieten, werden aus der Fülle des Materials Bildtypen destilliert und einander gegenübergestellt.

Den Anfang macht der an Substanz gewinnende Topos der „Gelben Gefahr“ Asiens, der sich in vielen westlichen Karikaturen widerspiegelt. Ein weiterer Aspekt ist die Umwälzung bestehender Machtverhältnisse, wie durch den Sieg Japans über Russland 1905 absehbar. Die nach wie vor orientalistisch geprägte Sicht Europas zeigen Karikaturen, die Japan als unzivilisiert und zurückgeblieben charakterisieren. In dieselbe Kerbe schlagen Darstellungen Japans als einer lächerlichen, Europa nachäffenden Nation.

⁶⁴¹ Perry, Matthew (1856): *Narrative of the Expedition of an American Squadron to the China Seas and Japan* 1/23.

6.1.1 Die Gelbe Gefahr

Der Kaiser des Deutschen Reichs Wilhelm II. mahnte die westliche Welt zur Wachsamkeit gegenüber Asien. Er prägte den Begriff der „Gelben Gefahr“, ein Schreckgespenst, das in Europa und Amerika rasch Verbreitung und Zuspruch fand. Unter der „Gelben Gefahr“ verstand Wilhelm II. in erster Linie das bedrohliche Erstarken Chinas und Japans auf politischer, wirtschaftlicher und militärischer Ebene. Der Begriff wurde jedoch bald generell für das Szenario einer Vereinigung asiatischer Mächte zum Sturz Europas verwendet.



Abbildung 77: „Völker Europas, wahrt eure heiligsten Güter!“, Gemälde von Hermann Knackfuß, 1895

Im Jahr 1895, demselben Jahr, in dem der Sino-Japanische Krieg mit einem Sieg Japans sein Ende genommen hatte, gab der deutsche Kaiser ein Gemälde nach eigenem Entwurf bei dem Künstler Hermann Knackfuß⁶⁴² in Auftrag.⁶⁴³ Es sollte in allegorischer Weise den Kampf des alten Europas mit Asien darstellen, im übertragenen Sinne den Kampf Zivilisation gegen die rückständige, barbarische Welt des „Anderen“. Zugleich versinnbildlichte das Gemälde ebenso die Herausforderung christlicher Werte durch die Hydra des „heidnischen“ Buddhismus in Asien.

Dargestellt war der Erzengel Michael, hinterfangen von einem leuchtenden Kreuz, der die allegorischen Figuren der europäischen Großmächte zur Verteidigung der Heimat zusammenruft und sie auf einen gemeinsamen Kampf einschwört. Als Feindbild ist in unmittelbarer Entfernung die Figur einer flammenden Buddhastatue zu sehen, die inmitten einer Rauchwolke in Drachenform hell aufstrahlt. Umgeben von den dichten Rauchschwaden,

⁶⁴² Das Gemälde wird deshalb auch kurz das „Knackfuß-Bild“ genannt.

⁶⁴³ Für eine eingehende Besprechung des Gemäldes siehe Gollwitzer, Heinz (1962): *Die Gelbe Gefahr. Geschichte eines Schlagwortes. Studien zum imperialistischen Denken*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

sinnbildlich für Zerstörung und Chaos, kontrastiert der exotische Buddha mit den heroisch überhöht-antikisierenden Frauengestalten der „alten Zivilisation“ – die Nationalallegorien Marianne (Frankreich), Germania (Deutschland), Russland, Britannia (Großbritannien), Austria (Österreich-Ungarn) und Italia – unter der Führung des geflügelten Erzengels.⁶⁴⁴

Die Darstellung eines bedrohten Abendlandes im Angesicht asiatischen Machtzuwachses entsprang jedoch nicht allein Wilhelms persönlicher Besorgnis, der deutsche Monarch verfolgte klar politische Ziele. Mit der Übersendung des Gemäldes nach St. Petersburg sowie zahlreichen eindringlichen Briefen versuchte Kaiser Wilhelm II. seinen Vetter Zar Nikolaus II. von dessen heiliger Pflicht als „Wächter Europas“ gen Osten und der von Japan und China ausgehenden Gefahr zu überzeugen. Im Geheimen trachtete Wilhelm jedoch, Nikolaus so im Fernen Osten zu beschäftigen und vom Mächteringen in Europa fernzuhalten.⁶⁴⁵ Das Gemälde, wichtiger jedoch auch die wilhelminische Vorstellung einer „Gelben Gefahr“ (*yellow peril*), fand um 1900 rasch Verbreitung in Europa und Amerika und erwies sich als überaus hartnäckig.⁶⁴⁶ Aus der großen Anzahl an Darstellungen „des Japaners“ als blutrünstig, verschlagen und gefährlich sei eine Postkarte exemplarisch herausgegriffen. Ihr Entwurf stammt von Georges Bigot. Kapitel 3.1.2 hatte Bigot als eine treibende Kraft für die Entwicklung des satirischen Journalismus in Japan vorgestellt und sein offenes Interesse für japanische Kunst und Kultur herausgestrichen. Abbildung 78 zeigt eine der Karikaturen, die nach Bigots Rückkehr nach Frankreich entstanden und durch eine negative Sicht auf Japan geprägt sind. Mit Postkartenentwürfen wie diesem verdiente sich Bigot 1904/05 ein gutes Zubrot, seine Bilder fanden in ganz Europa Verbreitung.⁶⁴⁷ Unter dem Titel *Der Traum* (*Le Rêve*) zeichnet Bigot ein wahrlich furchterregendes Szenario mit Japan im Zentrum. Auf einer Weltkugel stehend treibt ein japanischer Soldat im Wellenmeer – ein näherer Blick offenbart, dass im blutroten Wasser Schädel treiben. Der Säbel in der Hand des Japaners trieft blutig, während er mit arrogant kalter Miene den Arm in die Hüfte stützt. Am Horizont geht unterdessen golden die Sonne auf, oder, wie das Endzeit-Ambiente suggeriert, vielmehr unter.

⁶⁴⁴ Valliant, Robert B. (1974): „The Selling of Japan. Japanese Manipulation of Western Opinion, 1900–1905. In: *Monumenta Nipponica* 29/4 (Winter 1974), S. 415–438, 416 sowie Gassert, Philipp (2007): „Völker Europas, wahret Eure heiligsten Güter“. Die Alte Welt und die japanische Herausforderung“. In: Sprotte u.a. (Hg): *Der Russisch-Japanische Krieg 1904/05*. S. 277–295, 283.

⁶⁴⁵ Gassert (2007): „Völker Europas, wahret Eure heiligsten Güter“. S. 285.

⁶⁴⁶ Auf Betreiben Wilhelms II. sollten Kopien des Knackfußschen Gemälde an verschiedene Persönlichkeiten versandt werden. Darüber hinaus hingen Drucke in allen Schiffskajüten der deutschen Ostasienlinien. Siehe Gassert (2007): „Völker Europas, wahret Eure heiligsten Güter“. S. 282.

⁶⁴⁷ Für eine Besprechung japanbezogener Postkarten siehe Linhart, Sepp (2005): „*Niedliche Japaner“ oder gelbe Gefahr? Westliche Kriegspostkarten 1900–1945*. Wien: LIT Verlag.

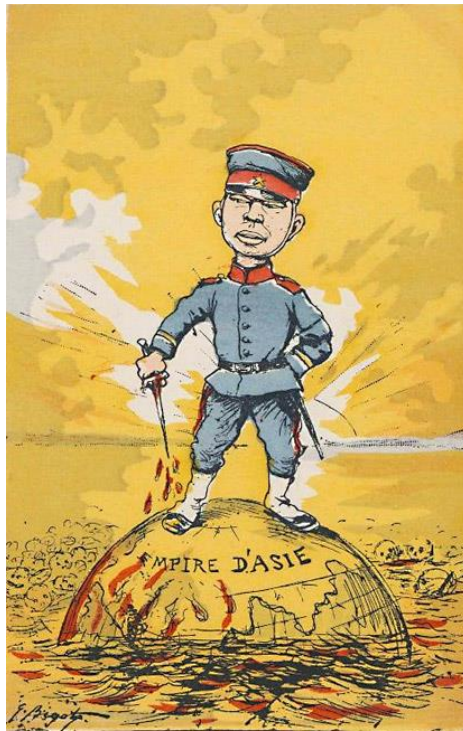


Abbildung 78: „Der Traum“ (*Le Rêve*), Postkarte, Georges Bigot, 1905. Quelle: *MIT Visualizing Cultures*

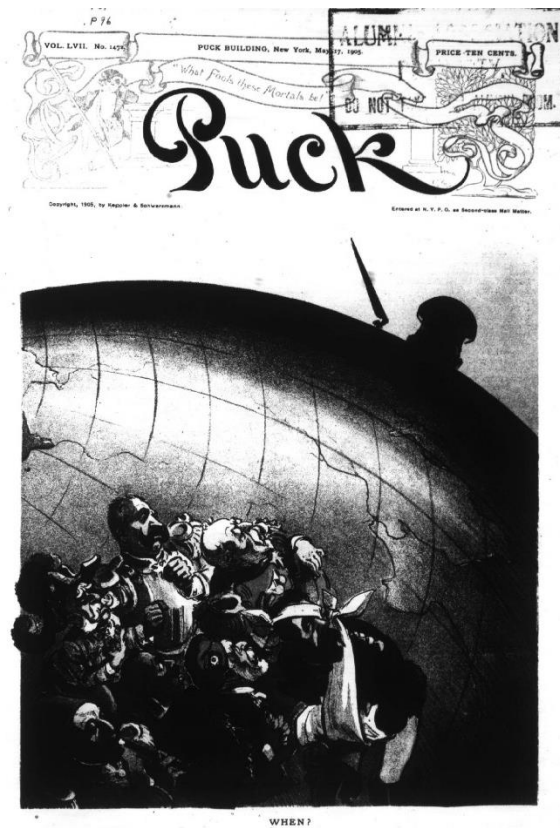


Abbildung 79: „When?“, Titelblatt des *Puck* (17. Mai 1905)

Postkarten wie diese schürten die Angst in Europas Bevölkerung noch weiter. Über die Motive Bigots kann nur spekuliert werden. Der Mann, der Jahrzehnte in Japan gelebt und mit Begeisterung japanische Kultur studiert hatte, stand nach seiner Rückkehr nach Frankreich seiner einstigen Wahlheimat ambivalent gegenüber. Zwar verfasste er durchaus respektvolle Beiträge über die, durch den Krieg ins europäische Interesse gerückte, asiatische Nation, gleichzeitig unterstützten einige seiner Karikaturen im Westen eine dezidiert negative Sicht auf Japan. Ob sich Karten mit Schreckensbildern schlicht besser verkauften oder ob Bigot, nach seiner indirekten Vertreibung verbittert, sich der allgemeinen Hysterie anschloss, bleibt ungewiss. Selbst in den Vereinigten Staaten, die Japan sympathisierend gegenüber standen, keimte zunehmend Unruhe auf. Die erstarkende Macht in Asien wurde aufmerksam verfolgt. Dass von ihr Gefahr ausging, daran lässt eine Reihe an Darstellungen in amerikanischen Magazinen keinen Zweifel – einzig, die in erster Linie Bedrohten sind unterschiedlich. Ein Titelbild des beliebten amerikanischen *Puck*-Magazins vom 17. Mai 1905 zeigt Europas Mächte in Aufruhr (Abbildung 79).

Ängstlich schmiegen sie sich in einer Ecke zusammen (allen voran das verwundete Russland) und spähen gebannt auf den dunklen Horizont der Weltkugel im Hintergrund. Hier lugt ein schwarzer Schatten hervor: Ein Kopf mit Soldatenkappe sowie die Spitze eines Bajonetts. Die zeitgenössische Tagespolitik lässt wenig Zweifel daran, dass hier zweifelsohne Japan als Bedrohung für die europäische Staatengemeinschaft karikiert wird. Die Bildunterschrift „*When?*“ unterstreicht die bedrohliche Wirkung der Darstellung. Sie suggeriert, dass eine Machtergreifung durch Asien letztendlich nur noch eine Frage der Zeit ist, Europa hat sich seinem Schicksal ergeben. Die Meinung, die „Gelbe Gefahr“ könne auch Amerika zum Verhängnis werden, war jedoch auch hier verbreitet. Obwohl Präsident Theodore Roosevelt der Rassenideologie nichts abgewinnen konnte und den Ausgang des Krieges im Politischen begründet sah,⁶⁴⁸ machte sich in der amerikanischen Öffentlichkeit ähnlich wie in Europa die Angst vor Japan breit.

⁶⁴⁸ Berg zitiert eine Passage aus einem Brief Roosevelts wie folgt: „*There is much about the Russians which I admire, and I believe in the future of the Slavs if only they could take the right turn. But I do not believe in the future of any race while it is under a crushing despotism. The Japanese are non-Aryan and non-Christian, but they are under the weight of no such despotism as the Russians; and so, although the Russians are fundamentally nearer to us...they are not in actual fact nearer to us at present*“. Berg, Manfred (2007): „A Great Civilized Power of a Formidable Type“: Theodore Roosevelt, die USA und der Russisch-Japanische Krieg“, In: Sprotte u.a. (Hg.): Der Russisch-Japanische Krieg 1904–05. S. 241–259.

Wie Valliant in seinem Aufsatz „The selling of Japan“ nachweist, war Japans Führung die Gefährlichkeit eines negativen Images auf der Weltbühne schon sehr früh bewusst.⁶⁴⁹ Aus diesem Grund hatte man bereits 1898 eine Kommission mit der Aufgabe, das Bild Japans in der europäischen Presse zu beobachten, zusammengestellt und achtete auch zu Zeiten des Krieges peinlich darauf, die Vorstellung eines „zivilisierten“ Landes aufrecht zu erhalten. Der Grund war globalpolitisch: Sollte sich die Angst vor Japan als der Gelben Gefahr in Europa durchsetzen, bestünde die Gefahr einer geeinten Front gegen die junge Großmacht und ein Mitspielen im internationalen Reigen würde unmöglich. Im Februar 1904 zeigte sich vor dem Hintergrund eines beginnenden Krieges mit Russland die Meiji-Regierung derart besorgt, dass sie zwei ausgewählte Persönlichkeiten nach Amerika (Baron Kaneko Kentarō) und Europa (Baron Suematsu Kenchō) entsandte, um dort für einen positiveren Blick auf Japan zu sorgen.⁶⁵⁰

Europa sieht sich bedroht

Bemerkenswerterweise gibt es bezugnehmend auf xenophobe Strömungen in Europa und die Angst vor der neuen Industriemacht in Japan eine Reihe an Karikaturen, die das eigene Image im Ausland ironisch kommentieren. Besonders auffallend sind die politisch versierten Satiren Rakutens in der Zeitschrift *Tōkyō pakku* (vgl. Kapitel 4.3.5). Kitazawa Rakuten wusste um die Wirkung des Visuellen. „*Ein einzelner Cartoon ist manchmal um vieles effektiver als einhundert Artikel [in der Darstellung des eigenen Standpunktes]*“, so meinte er.⁶⁵¹ In Abbildung 80 (einem Beispiel aus Ausgabe 2 des *Tōkyō pakku*) karikiert Rakuten die Vorbehalte des Westens gegenüber dem Erstarken Japans. Die Darstellung „*The Japophobia of the Powers*“ zeigt den japanischen Premier Katsura Tarō (Abbildung 81) in der braunen Uniform eines Soldaten und fast verklärt durch den Schein der ihn hinterfangenden Sonnenscheibe. Frei interpretiert wirkt sie wie ein Nimbus und könnte gleichzeitig als japanisches Wappen als Zeichen der aufsteigenden Macht Japans gelesen werden.

⁶⁴⁹ Valliant (1974): „The Selling of Japan. Japanese Manipulation of Western Opinion, 1900–05“, S. 415–438. Shimazu stimmt zu, gibt jedoch zu bedenken, dass die Sorge Japans vor europäischer Panik weitgehend übertrieben war. Vgl. Shimazu: *Japanese Society at War*. S. 161.

⁶⁵⁰ Shimazu (2009): *Japanese Society at War*. S. 160.

⁶⁵¹ Zitiert in Ishiko (1979): *Nihon mangashi* 1. S. 71.

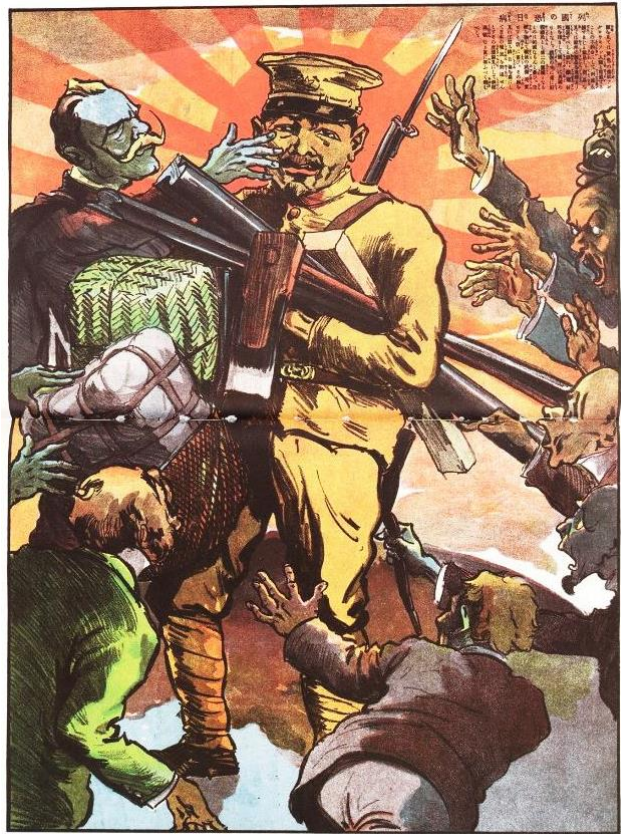


Abbildung 80: „The Japophobia of the Powers“, Kitazawa Rakuten, doppelseitige Karikatur aus *Tōkyō pakku 2*



Abbildung 81: Katsura Tarō. Japanischer Premierminister

Um den Japaner herum haben sich andere Gestalten geschart, erst auf den zweiten Blick ist erkennbar, dass es sich augenscheinlich um die Repräsentanten westlicher Länder handelt. Besonders charakteristisch dabei ist die Figur links, die dank ihres charakteristischen Schnurrbarts als der deutsche Kaiser Wilhelm II. identifiziert werden kann. Gemeinsam ist all den Gestalten ein nahezu unheimliches Auftreten. In ihrer Gestik, dem verzweifelten Händeringen, den aufgerissenen Mündern und der teilweise blauen Gesichtsfarbe lässt sich erkennen, dass es nicht gut um sie bestellt sein kann. Ähnlich ihrem selbst

heraufbeschworenen Schreckgespenst umgeben sie den Japaner, der die Attribute wirtschaftlichen Aufschwungs – Gleise, Werkzeuge, Waffen und Waren – mit sich trägt. Die englische Unterschrift lautet: „The Japophobia of the Powers. Some Countries of the world are noted for their Japophobia, but doesn't this rather show their sensibility?“

Die Aussage der Karikatur ist deutlich. Europa ist hier nicht als das kraftvolle, pulsierende Zentrum der Weltwirtschaft wiedergegeben, sondern als Anachronismus. Die Darstellung der westlichen Länder provoziert eine Assoziation mit Darstellungen der ausgemergelten Totengeister im Reich des Totenkönigs *Emma-ō*; wie diese umgeben sie auch neidvoll geifernd das strahlende Japan. Gefährlich ist letzteres nicht, der prominente Soldat macht keine Anstalten, über eine friedliche, christliche Zivilisation herzufallen. Subtil wird klar: Es ist Europa selbst, dessen Zeit gekommen ist und das sich der Machtverschiebung beugen muss. Die Verschmelzung des Topos der „Gelben Gefahr“ mit wirtschaftlichen oder sozialen Aspekten war in Japan um 1904/05 gängig. Bereits im Mai 1904 hatte Ōuchi Seiran im Rahmen einer Versammlung ranghoher religiöser Vertreter Japans (Zenkoku shūkyō taikai 全国宗教大会) aus buddhistischer Sicht das Konzept einer „Gelben Gefahr“ entschieden von sich gewiesen. Er betonte, dass Japan unter seiner gelben Haut „weißer“ (d.h. zivilisierter) sei als Russland, das trotz seiner weißen Hautfarbe im innersten Kern ein „gelbes Herz“ verberge. Während der Westen die „Gelbe Gefahr“ als ethnisches Thema ansah, sah Japan den Begriff als Sinnbild für (ökonomische, politische und kulturelle) Rückständigkeit und Barbarei.⁶⁵²

Die dünne Schicht der Zivilisation

Eine Karikatur des italienischen Magazins *Pasquino* (Abbildung 82) greift das wilhelminische Schreckgespenst der Gelben Gefahr satirisch auf. Sie zeigt den amerikanischen Präsidenten Theodore Roosevelt (1858–1919) vor tiefem schwarzen Hintergrund. Ein Projektor wirft hinter ihm ein furchterregendes Bild an die Wand. Es zeigt eine nackte männliche Gestalt mit Schlitzaugen und teilweise geschorenem Haar, die drohend ein langes Samurai-Schwert schwingt. Seine Gestalt ist verzerrt, der schwächliche Körper trägt einen überdimensionierten Kopf. Wie ein Nimbus umgibt die vielstrahlige aufgehende Sonne der japanischen Flagge diesen Kopf. Es scheint, als wäre der Mann gerade erst auf dem schmalen Landstreifen, auf dem er sich befindet, aufgewacht. Im Ozean vor ihm treiben kleine Sterne. Sie sind äquivalent

⁶⁵²Nikorai [Bischof von Japan] (2000): *Senkyōshi Nikorai no nikkishō* [Aus dem Tagebuch des Missionars Nikolai]. Übersetzt von Nakamura, Kenosuke, u. a. Sapporo: Hokkaidō daigaku tosho kankōkai, S. 349. Zitiert in: Shimazu (2009): *Japanese Society at War*. S. 163.

als Versatzstücke des amerikanischen Sternenbanners zu verstehen. Allerdings ist der Künstler in seiner satirischen Verwendung der nationalen Kürzel wenig sorgfältig: Sowohl die Anzahl der „japanischen“ Sonnenstrahlen (34 anstatt 16 in der Flagge) als auch die der „amerikanischen“ Sterne (10 anstatt 13 in der Flagge) sind unkorrekt.



Abbildung 82: „Der Albtraum des Th. Roosevelt – Das Bild Japans“. „Golia“ (Pseudonym), *Pasquino*, Turin 1904. Quelle: Shimizu, Isao und Yumato, Kōichi (Hg.) (1994): *Gaikoku manga ni egakareta Nihon* [Japan in der ausländischen Karikatur]. Tōkyo: Maruzen.

Die italienische Karikatur betrachtet die Asien-Hysterie in Europa differenziert. Anders als das Gros der zeitgenössischen Medien zeigt sie die „Gelbe Gefahr“ als ein vom Westen selbst geschaffenes Bild. Die Gefahr ist in der Darstellung nicht real greifbar, sondern wird mit einem Projektor an die europäische/amerikanische Wand gemalt. Ob sie wirklich existiert, bleibt offen. Ebenso offen ist, wer das Bild kreierte, das den amerikanischen Präsidenten in Furcht versetzt. Die Kritik an der Macht der Medien und der Instrumentalisierung kollektiver Ängste könnte eine mögliche Lesart sein. Vielerorts weckte das selbstbewusste Auftreten und die moderne Repräsentation Japans jedoch Misstrauen. Stimmen vermuteten hinter seiner blankpolierten, westlich getrimmten Fassade eine dunkle Seite. Mit der „gelben Rasse“, sprich China und nun auch Japan, verband man die Vorstellung von Rohheit, Grausamkeit und Chaos. So äußerte sich selbst ein Kenner Asiens, der US-Konsul Willard Straight, kritisch gegenüber dem ostasiatischen Machtgewinn. Er vermutete im Falle Japans eine asiatische Tücke hinter der „dünnen Fassade europäischen Stils“ und konstatierte: „*Die Japaner scheinen mit Sicherheit weniger menschlich als andere*“. Grund sei die mangelnde

Individualität unter den japanischen Männern, die sie vom amerikanischen Volk unterscheiden würden.⁶⁵³

Japan war die Gefahr einer solch negativen Wahrnehmung in Europa bewusst und steuerte nach Kräften entgegen. Zum Einen war man bestrebt, internationale Beobachter durch besondere Tapferkeit auf dem Schlachtfeld und militärische Erfolge zu beeindrucken. Aus diesem Grund wurden ausländische Korrespondenten tagelang von der Front ferngehalten und vom japanischen Militär nur in Begleitung und unter besonderen Auflagen zur Berichterstattung zugelassen. Die westliche Welt sollte Zeuge eines gloriosen Aufstiegs werden. Zum Anderen hatte man aus den Fehlern des Sino-Japanischen Krieges gelernt und achtete 1904/05 darauf, auch auf humanitärem Gebiet als gleichrangige Nation zu erscheinen.⁶⁵⁴ Kowner weist auf die Rolle des japanischen Roten Kreuzes hin, das zu Zeiten des Russisch-Japanischen Krieges durch seinen Einsatz das internationale Ansehen Japans entscheidend verbesserte.⁶⁵⁵

Eine neue Ordnung

Der Krieg zwischen Japan und Russland faszinierte auch Europa. Gebannt verfolgte man den Kriegsverlauf, eine Flut an Zeitungsberichten, Bildstreifen und Diskussionen hielt das Interesse des Publikums gefangen. Unbestritten bot sich im Frühjahr 1904 ein bislang ungeahntes Szenario: Russland, Großmacht „von Gottes Gnaden“ und in seiner Herrschaft bis dato unbestrittener Koloss an der Schwelle zur westlichen Welt, sah sich einem ungleichen Gegner gegenüber. Im Dezember 1894 bekannte der Journalist Tokutomi Sohō stolz:

„Wir sind nicht länger beschämt, als Japaner vor der Welt zu stehen [...] Der Name ‚Japaner‘, wie die Namen Satsumas und Chōshūs nach dem Boshin-Krieg, wie auch die Namen des zurückgekehrten Entdeckers Stanley und der Name Wellingtons nach Waterloo, bedeutet nun Ehre, Glanz, Stolz, Triumph und Sieg. Zuvor kannten wir uns selbst nicht und die Welt kannte uns noch nicht. Aber nun haben wir unsere Stärke ausprobiert, wir kennen uns und wir sind bekannt in der Welt. Und zu alledem: Wir wissen, wir sind bekannt in der Welt!“⁶⁵⁶

⁶⁵³ Willard Straight zitiert bei Berg, Manfred (2007): „Theodore Roosevelt, die USA und der Russisch-Japanische Krieg“, *Der Russisch-Japanische Krieg 1904–05*. S. 253.

⁶⁵⁴ Kowner, Rotem (2008): „Japan’s ‘Fifteen Minutes of Glory’: Managing World Opinion during the War with Russia 1904–05“. In: Mikhailova, Yulia und Steele, William (Hg.): *Japan and Russia. Three Centuries of Mutual Images*. Kent: Global Oriental, S. 47–71, 60.

⁶⁵⁵ Kowner (2008): „Japan’s ‘Fifteen Minutes of Glory‘“. S. 60.

⁶⁵⁶ Zitiert in Pyle, Kenneth B. (1969): *The New Generation in Meiji Japan: Problems of Cultural Identity, 1885–1895*. Stanford: Stanford University Press.

Hunter weist darauf hin, dass die Verwendung des Begriffs „Nationalismus“ in Bezug auf Japan vor dem Pazifischen Krieg problematisch ist. Die meisten Japaner empfanden eine gemeinsame, durch die geteilte Umwelt bedingte, Identität. Darüber hinaus erachtete das Gros ein mächtiges, prosperierendes und insbesondere international anerkanntes Japan als äußerst wichtig für die Zukunft. Hunter führt aus: *“They were nationalist in their awareness of nation, their pride in their own traditions and practices”*.⁶⁵⁷ Japans Mut zur Konfrontation, einer kleinen Nation, die erst 50 Jahre zuvor unfreiwillig seine Türen dem internationalen Verkehr geöffnet hatte und Russland weder in Bevölkerungszahl noch in Landesgröße ebenbürtig war, verblüffte und polarisierte. Das Interesse ging sogar so weit, dass Wohlhabende wie Prinz Karl von Hohenzollern zu den Kriegsschauplätzen eilten, um als unbeteiligter Zaungast dem spannenden Geschehen beizuwohnen. Von Faszination zeugen auch die zahlreichen Postkarten und Sammelbildchen, die dem Russisch-Japanischen Konflikt gewidmet wurden. Neben Fotografien und Portraits der Kontrahenten kursierte eine unschätzbare Menge an satirischen Darstellungen, die zumeist die Konfrontation zwischen einem zwergenhaften Japan und dem mächtigen, jedoch schwerfälligen russischen Bären zeigten.⁶⁵⁸

Die eminente Bedeutung der internationalen Wahrnehmung war Japan bereits früh bewusst geworden. Wollte die Nation ihre Stellung auf der Bühne der modernen Großmächte wahrnehmen, war ein Aufpolieren des eigenen Images durch geschickte Meinungspolitik in Europa und Amerika vonnöten. Die Manipulation des westlichen Blicks – in japanischem Verständnis das Zurechtrücken falscher Vorurteile – wurde zur Zeit des Russisch-Japanischen Krieges ein wahrer Balanceakt, bei dem der Staat mit zweifelhaften Mitteln, jedoch unbestritten engagiert eingriff. Aus gutem Grund, galt es doch zum Einen, der Weltöffentlichkeit zu beweisen, dass Japan die Lasten der Feudalgesellschaft abgestreift hatte und sich in Fragen der Industrialisierung sowie des Militärwesens als ebenbürtig zeigen konnte, zum Anderen jedoch gleichzeitig, europäische Ängste vor einer aufstrebenden Macht in Asien zu zerstreuen. In seinem Artikel „The Selling of Japan. Japanese Manipulation of Western Opinion, 1900–1905“ befasst sich Robert Valliant mit den überraschenden Ausmaßen

⁶⁵⁷ Hunter, Janet (1989): *The emerge of modern Japan. An introductory history since 1853*. London: Longman, S. 172.

⁶⁵⁸ Eine eindrucksvolle Sammlung westlicher Postkarten, die den Russisch-Japanischen Krieg satirisch aufgreifen, findet sich auf der Webseite des Massachusetts Institute of Technology. Die begleitenden Aufsätze stammen von John Dower und Shigeru Miyagawa. <http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027j/menu/index.html>. Weitere Publikationen zu dem Thema liefern Sven Saaler und Inaba, Chiharu (Hg.): *Nichi-Ro sensō hyakushūnen kinentenrankai: Yōroppa kara mita Nichi-Ro sensō ~ hanga shinbun, ehagaki, nishikie ~* [Der Russisch-Japanische Krieg 1904/05 im Spiegel Deutscher Bilderbogen]. Tōkyō: Deutsches Institut für Japanstudien und Linhart, Sepp (2005): *„Niedliche Japaner“ oder Gelbe Gefahr? Westliche Kriegspostkarten 1900–45*. Wien, Münster: LIT Verlag.

japanischer Lenkung in der Meinungspolitik Europas. Valliant spricht von einer regelrechten Pressekampagne mit dem klaren Ziel, die Mächte des Kontinents auf die eigene Seite zu ziehen und so Sympathien oder, in weiterer Folge, potentielle Allianzen zu gewinnen.⁶⁵⁹ Seine ersten Lektionen bezüglich Öffentlichkeitsarbeit im „großen Rahmen“ hatte Japan bereits wenige Jahre zuvor während des sogenannten „Boxeraufstandes“ gelernt. Im Spätsommer 1900, ein Jahr nach dem Ausbruch des Aufstands in China gegen Fremdherrschaft und Christentum, wurden die aufsässigen Truppen der „Boxer“ bei Peking von alliierten Truppen eingekreist und bezwungen. Maßgeblich beteiligt daran war, auf dringende Empfehlung Großbritanniens, Japan, welches mit einem Kontingent von 8.000 Mann den größten Anteil militärischer Beteiligung trug.⁶⁶⁰ Doch die erhoffte weltweite Anerkennung blieb aus. Der japanische Einsatz erregte wenig Aufmerksamkeit in Europa oder wurde hier im Gegenteil als Warnzeichen für eine asiatische Bedrohung gesehen. Japan sah sich missverstanden und veranlasst, dem europäischen Argwohn gezielt zu begegnen.⁶⁶¹ Am 12. Juli 1900 publizierte die Tageszeitung *The Times* einen Brief, der bald auch in der französischen Presse kursierte. Er stammte von A.B. Freeman-Mitford, einem alten Japanveteranen und Baron, der sich veranlasst fühlte, Europa vor der aufstrebenden Macht im Osten zu warnen. Der Anschein europäischer Zivilisation, so der Brite, sei lediglich eine dünne Schicht auf der ursprünglichen japanischen Gesellschaft. Die Japaner als solche seien ebenso gefährlich und ungezähmt wie die Menschen Chinas.⁶⁶²

Gerne wird von Forschern die eminente Bedeutung des Russisch-Japanischen Krieges als entscheidender Sprung Japans auf Augenhöhe der europäisch-amerikanischen Großmächte betont. Mehr noch, Hillgruber sieht den Krieg als das wegweisende Ereignis auch in globaler Perspektive und nennt ihn „die wohl einschneidendste Zäsur in der Entwicklung der internationalen Beziehungen während des ganzen Zeitraums von 1890 bis 1914“.⁶⁶³

Es muss jedoch betont werden, dass die Tendenz, der jungen Nation zunehmend Bedeutung zuzumessen und ihr verhältnismäßig viel Aufmerksamkeit zu schenken, im Westen bereits nach dem überraschenden Sieg über China 1895 vorhanden war. Eine französische Karikatur von 1898 lässt sich hier als visueller Beleg heranziehen (Abbildung 83).

⁶⁵⁹ Valliant (1974): „The Selling of Japan“. S. 415.

⁶⁶⁰ Ibid.

⁶⁶¹ Ibid., S. 45.

⁶⁶² *The Times*, Ausgabe vom 12. Juli 1900.

⁶⁶³ Hillgruber, Andreas (1967): *Deutschlands Rolle in der Vorgeschichte der beiden Weltkriege*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupert, S. 23 f.

Der Kuchen der Könige und Kaiser

Die farbige Darstellung befasst sich satirisch mit den imperialistischen Interessen der Großmächte in China. Letzteres wird in Gestalt eines großen Kuchens zwischen den Nationen aufgeteilt, während ein Chinese im Hintergrund, gekleidet in der Tracht eines Beamten der Qing-Zeit mit dem typischen langen Zopf, hilflos und starr vor Schrecken zusieht.



Abbildung 83: „In China. Der Kuchen der Könige und der Kaiser“ (*En Chine. Le gâteau des Rois et des Empereurs*), Henri Meyer, *Le Petit Journal* (16. Januar 1898)

In unserem Zusammenhang besonders interessant sind die Nationalallegorien im Vordergrund. Beginnend von links mit Königin Viktoria (Großbritannien), Kaiser Wilhelm II. (Deutschland), Zar Nikolaus II. (Russland) und der allegorischen Figur der französischen Marianne sind alle bedeutenden europäischen Länder versammelt. Neu ist die Figur ganz rechts: ein Mann, auf japanische Art gekleidet und mit charakteristischer Haartracht. Er hebt sich durch die gelbe Hautfarbe und Physiognomie eindeutig von seinen Nachbarn ab, teilt aber nichtsdestotrotz mit ihnen gemeinsam den Tisch sowie das bevorstehende Festmahl. Die Personen, eine bunte Mischung aus realen Persönlichkeiten wie der britischen Monarchin und nationalen Identifikationsfiguren wie der französischen Marianne⁶⁶⁴, sind auf einer Augenhöhe. Japans internationale Interessen werden klar und gleichberechtigt

⁶⁶⁴ Als Republik konnte Frankreich nicht durch einen Monarchen repräsentiert werden.

wahrgenommen. Doch noch fehlen ihm die Mittel, diese durchzusetzen. Auf der französischen Karikatur fehlt dem Samurai das Messer, um sich ebenfalls an dem chinesischen Kuchen zu bedienen. Sein obligatorisches Schwert (offenbar lediglich ein folkloristisches Attribut) liegt ebenfalls unbenutzt auf seinem Schoß. Während Japan, zwar noch passiv, aber doch definitiv einen Platz am Tisch der Weltmächte eingenommen hat, zeichnet die Karikatur ein schmachvolles Bild Chinas. Verlauf und Ausgang des Russisch-Japanischen Kriegs versetzten dem ohnehin angeschlagenen Reich den entscheidenden Schlag und stieß es in den Bereich politischer Bedeutungslosigkeit. Zwar wurden im Friedensvertrag von Portsmouth die Herrschaftsansprüche über die Mandschurei China zugesprochen, von den politischen Verhandlungen war China jedoch ausgeschlossen worden. Um es mit Müller zu sagen: China „hatte somit endgültig seine Rolle als Subjekt der Weltgeschichte verloren und lebte nun sichtbar als Objekt anderer auf internationaler Bühne.“⁶⁶⁵

Dass diese Einschätzung der politischen Bedeutung Chinas auch in Japan geteilt wurde, zeigt auch das oben besprochene Blatt Kobayashi Kiyochikas aus der Serie *Nippon banzai. Hyakusen hyakushō*, in dem Japan als der starke Arm ganz Asiens inszeniert wird. China ist, wie Korea, in der Bildsatire lediglich ein untätiger Beobachter.



— Bien vite Monsieur Sedeska !! Que désirez vous Monsieur Sedeska ???.....
 — Je désire faire partie de votre club, Dojo ô négamasse.....

Abbildung 84: „Japans Eintritt in den Club der Großmächte“. *Japan 1897*, Georges Bigot, 1897

⁶⁶⁵ Müller, Gotelind (2007): „Chinesische Perspektiven auf den Russisch-Japanischen Krieg“. In: Sprotte, Maik H., Seifert, Wolfgang und Heinz-Dietrich Löwe (Hg.): *Der Russisch-Japanische Krieg 1904–05. Anbruch einer neuen Zeit?* Wiesbaden: Harrassowitz, S. 203–241, 229.

Die exzeptionelle Aufnahme des asiatischen Bewerbers Japan in den „Club der westlichen Großmächte“⁶⁶⁶ thematisiert 1897 auch Georges Bigot in der Skizzensammlung *Japan 1897* (Abbildung 84).⁶⁶⁷ In seiner Karikatur betritt Japan einen Salon, in dem sich eine Reihe an Nationen bereits um einen runden Spieltisch geschart hat. Unter ihnen befinden sich die Typisierungen Österreich-Ungarns (links, mit Backenbart), der Türkei (mit Fes), Deutschland (Mitte, mit Pickelhaube), Italiens (rechts, mit dunklem Bart), Spaniens und Russlands (Vordergrund, im Profil). Nicht alle der Anwesenden sind am Spiel beteiligt: Während Österreich-Ungarn, Deutschland und Russland Karten in den Händen halten, sind die anderen Nationen nur stille Beobachter des Pokerspieles. Überrascht blickt man dem Neuankömmling Japan entgegen, dem Großbritannien die Tür zum „Club“ geöffnet hat. Bigot spielt auf die japanfreundliche Politik des Vereinigten Königreiches an, die im Frühjahr 1902 in der sogenannten Anglo-Japanischen Allianz (*Nichi-Ei dōmei*) resultierte. Als stärkste westliche Macht war es Großbritannien möglich, Japan an den Tisch der Mächtigen zu holen – nicht jedoch, ohne eigene Motive auf dem internationalen Parkett zu verfolgen.

6.1.2 „Infantile Affen“: Invektive Darstellungen Japans.

Neben der Dämonisierung des Feindes ist auch seine Schmähung ein wichtiges Mittel der Kriegspropaganda. In der Bildsatire kann eine Abwertung auf vielerlei Arten erzielt werden, etwa durch bewusste Deformierung der Physiognomie des Dargestellten oder seiner Charakterisierung als Tölpel infolge einer Beischrift oder narrativen Sequenz. „Die [...] Methode der Entstellung macht den Menschen zu etwas anderem, zu etwas Untermenschlichem“, so umreißt der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr in seinem Buch *Verlust der Mitte*⁶⁶⁸ die Wirkung der Karikatur.⁶⁶⁹ Seit dem missglückten Anschlag auf sein Leben im

⁶⁶⁶ Eine Ausnahme ist das Osmanische Reich. Als nichtchristliche, nichtwestliche Großmacht, die ihrerseits lange als „heidnische“ Bedrohung gegolten hatte, nimmt es eine Sonderposition gegenüber dem „zivilisierten Westen“ ein. Gerade das Verhältnis zu Russland war schwierig. Das orthodoxe Zarenreich verstand sich als ebenfalls als Nachfolgestaat des Byzantinischen Reichs, das "Dritte Rom" (Kaisertitel und Anspruch begründeten sich auf die Heirat des Großfürsten von Moskau mit der letzten byzantinischen Prinzessin). Zudem gab es Stimmen für eine „Rückeroberung“ Konstantinopels. Neben dieser alten Feindschaft hatte sich das Verhältnis der Osmanen zu Russland seit der Besetzung des europäischen Gebietes der Türkei durch russische Truppen noch zusätzlich verschärft. Erst durch den Berliner Kongress 1878 wurde der russische Druck auf die Türkei durch die europäischen Mächte unterbunden und das Osmanische Reich wurde zu einem engen Partner des Deutschen Reiches.

⁶⁶⁷ Der Begleittext lautet:

___ *Tiens voilà, Monsieur...Sodeska!! Que désirez vous, Monsieur...Sodeska???*

___ *Je désire faire partier de votre Club, dozo ō négaimasse...*

⁶⁶⁸ Sedlmayr, Hans (1951, 1. Auflage 1948): *Verlust der Mitte. Die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg und Wien: Otto Müller Verlag, S. 192.

⁶⁶⁹ Sedlmayr bezieht sich konkret auf Beispiele aus England des 19. Jahrhunderts.

japanischen Ōtsu betrachtete Zar Nikolaus II. die Japaner als „infantile Affen“.⁶⁷⁰ Russische und europäische Karikaturen nahmen dieses Bild bereitwillig auf, war es doch eine gute Gelegenheit, Japan abzuwerten. Das folgende Unterkapitel stellt diese depreziativen Darstellungen Japans anhand von europäischen Beispielen vor.

Japan, eine *orbis novus*

Die schrittweise Öffnung japanischer Häfen für den internationalen Handel sowie die Unterzeichnung der ungleichen Verträge mit den westlichen Großmächten Mitte des 19. Jahrhunderts fand – wenn auch spärlich – Widerhall in europäischen Medien. Japan erschien in der frühen Karikatur wenig spezifiziert. Meist tritt es als (teils dunkelhäutiger) Wilder, später als asiatische Schönheit auf. Die militärischen Erfolge Japans gegen das große Zarenreich Russland änderten bald das Japanbild in Europa. Mit der zunehmenden Anerkennung der besonderen Leistung von Seiten der Politik wurde Japan zum Inbegriff des kleinen, jedoch kühn und entschlossen kämpfenden Streiters. Europäische wie auch japanische (vgl. *Jiji hibijutsu gahō*, Kapitel 7.1.2) Karikaturen wandeln das alttestamentarische Motiv des Kampfes Davids gegen den Riesen Goliath ab, um die Situation 1904/05 treffend zu charakterisieren. „Japaner“ wurde zum Schlagwort: In Griechenland wurde es zum Namen einer besonders angriffslustigen politischen Parlamentsgruppierung.⁶⁷¹ Wie variabel und flexibel verwendbar der Begriff des „Wilden“ in der Vorstellung des durch Kolonialismus und Imperialismus geprägten 19. und frühen 20. Jahrhunderts eigentlich war, zeigt eine Karikatur aus dem dänischen Wochenblatt *Hver 8. Dag* [An jedem 8. Tag/Alle 8 Tage].

In ihr wird ein Treffen des amerikanischen Präsidenten Theodore Roosevelt mit dem japanischen Tennō dargestellt. In ihrer Motivik keineswegs satirisch, sondern vielmehr tagesaktuell (man denke an die Friedensverhandlungen in Portsmouth, deren Leiter Roosevelt war – der japanische Kaiser war hier jedoch nicht anwesend) birgt die Zeichnung auf andere Art entfremdete Komik. Das Gesicht des Amerikaners entspricht weitgehend der Realität, seine Physiognomie lässt eine Ähnlichkeit mit Präsident Roosevelt erkennen. Nicht so die Darstellung des Japaners: Das Portrait ist reine Fiktion ohne jede Ähnlichkeit mit dem Tennō.

⁶⁷⁰ Jukes, Geoffrey (2002): *The Russo-Japanese War 1904–1905* (= Essential Histories 31). Oxford: Osprey Essential Histories, S. 21.

⁶⁷¹ Hering, Gunnar (1992): *Die politischen Parteien in Griechenland 1821–1936*. Teil 2. München: Oldenbourg, S. 567 ff. Zitiert in: Binder-Iijima, Edda (2007): „Der Russisch-Japanische Krieg und die Orientalische Frage“, S. 1–23, 7. In: Sprotte, Maik Hendrik, Seifert, Wolfgang und Heinz-Dietrich Löwe (Hg.): *Der Russisch-Japanische Krieg 1904/05. Anbruch einer neuen Zeit?* Wiesbaden: Harrassowitz.

Begegnung auf einer Augenhöhe?

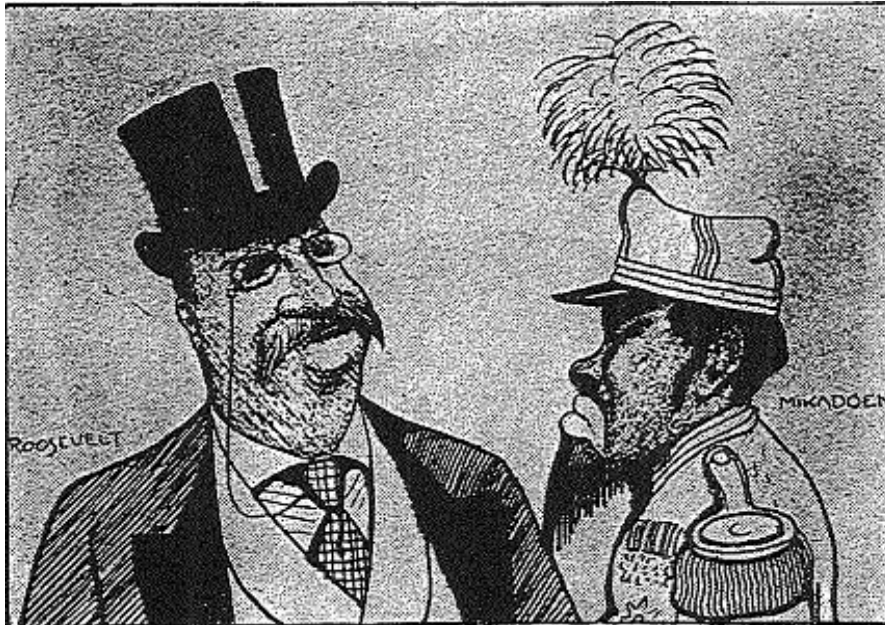


Abbildung 85: „Der Mikado und Präsident Roosevelt“, *Hver 8. Dag*, Alfred Schmidt, Kopenhagen 1905. Quelle: Shimizu und Yumato (Hg.) (1994): *Gaikoku manga ni egakareta Nihon*. Tōkyo: Maruzen.

Die Karikatur verändert sogar die Ethnizität des Japaners. Mit den Schlitzaugen, dem ungepflegten Bart und den fleischigen Lippen wirkt der „Mikado“ wie eine missratene Kombination aus asiatischer und afrikanischer Physiognomie. Es ist kaum vorstellbar, dass der dänische Karikaturist nicht über ein Portrait des Tennō verfügte. Plausibler ist die Vermutung, dass die sehr präzise Annäherung an die Klischeevorstellung „des Schwarzen“ eine Bedeutung transportiert. Sie stellt Japans Ebenbürtigkeit mit dem Vertreter der westlichen Welt, Roosevelt, in Frage. Japan ist nicht auf einer Augenhöhe mit dem amerikanischen Präsidenten. Ein Umstand, der das unterstreicht, ist die Erkennbarkeit des Amerikaners als Individuum. Der Japaner hingegen ist lediglich ein Typus. Er ist in der propagandistischen Karikatur primitiv und grobschlächtig dargestellt. Als Persönlichkeit ist er nicht greifbar.

Die hochtrabenden Pläne der Zwerge



Abbildung 86: Der Riese Russland frisst Japan, Postkarte, Georges Bigot, 1904/05

Die teilweise verbissenen Versuche Japans, mit den westlichen Industrienationen gleichzuziehen, verfolgten diese zu Beginn des Krieges mit spöttischer Belustigung. Noch überwog die Auffassung, ein Sieg der „Gelben Rasse“ über Russland, ein Land der „zivilisierten Welt“, wäre ausgeschlossen. Die Vorstellungen, die Europa und Amerika von der jungen, ostasiatischen Nation gewonnen hatten, wurzelten tief im Japonismus der vorherigen Jahrzehnte. Japans Repräsentation lag nach wie vor größtenteils im künstlerischen Bereich, es waren Stellschirme, Porzellan und exotische Farbholzschnitte, die man mit ihm assoziierte. Umso größer war die Verwunderung, als das kunstsinnige Völkchen sich anschickte, in dem Kräftemessen der Großmächte mitzuspielen. Gerade der Satire war damit ein trefflicher Ansatzpunkt gegeben. Satirische Bilder zu den vermeintlich lächerlichen Ambitionen Japans erfreuten sich großer Beliebtheit. Ein solches zeigt Abbildung 87, publiziert am 20. Februar 1904 in der Zeitschrift *Illustration*. Sie stammt aus der Feder eines unbekanntes Künstlers, der die Karikatur mit dem Pseudonym „NARA“ unterschrieb. Ziel der humoristischen Attacke ist der japanische Oberbefehlshaber, Meiji Tennō höchstpersönlich. Er ist es, der im Zentrum der Karikatur bei einer Truppeninspektion zu Pferde dargestellt ist.



Abbildung 87: Der Tennō inspiziert die Front. Unbekannter Künstler („NARA“), *Illustration* (20. Februar 1904).
Quelle: Shimizu und Yumato (Hg.) (1994): *Gaikoku manga ni egakareta Nihon*. Tōkyo: Maruzen.

Zusammen mit einem Adjutanten, der das Pferd seines Herrschers am Zügel führt, begutachtet der Tennō die Feldlinie. Wem er nachzueifern versucht, zeigen zwei weitere runde Bildfelder. In ihnen wird der japanische Kaiser anderen Monarchen gegenübergestellt und im gezielten Betonen des Größenunterschiedes der Lächerlichkeit preisgegeben. Neben dem stolzen Bild der großgewachsenen Europäer in Rüstung scheint der Japaner, auf Kindesgröße geschrumpft, auf einem Pony zu reiten. Zudem ist das reale Bild des Nacheifernden keineswegs prestigeträchtig: Künstler „NARA“ zeigt den Tennō als dickleibigen, schwer in sich zusammensackenden Mann von 51 Jahren, beseelt von der Hoffnung, seinen Vorbildern gleichzukommen.

Die Betonung der Diskrepanz von Ideal und Wirklichkeit ist ein beliebtes Werkzeug der satirischen Zeichnung. Ein ähnliches Spiel mit Realitäten zeigte bereits Georges Bigots Darstellung eines japanischen Paares vor dem Spiegel (Abbildung 88), publiziert im Mai 1887. Sie lässt die beiden elegant gekleideten Japaner dem Spiegelbild zweier Affen entgegnen. Der ironische Beitzext lautet: *Monsieur und Madame wie die Welt sie sieht*⁶⁷² Karikaturen wie diese lassen sich in europäisch kolonisierten Ländern des 19. Jahrhunderts häufig finden (siehe z. B. Beispiele aus der indischen Karikatur). Sie kritisieren das übertriebene Nachahmen westlicher Kultur durch die ansässige Bevölkerung und beklagen

⁶⁷² *Monsieur et Madame vont dans le monde.*

den eigenen Identitätsverlust. Von dem Schicksal einer Kolonialisierung zwar verschont, war Japan jedoch ebenfalls Teil eines ungleichen Machtverhältnisses.⁶⁷³

Honda Kinkichirō, Chefredakteur der *Marumaru chinbun*, äußerte bereits in den 1870er Jahren metaphorisch Kritik. In seine gesellschaftskritischen Karikaturen halten westlich gekleidete Japaner, deren schlecht sitzende Anzüge und zu große Hüte Sinnbild des absurden Imitationseifers sind (Abbildung 89 zeigt ein Beispiel), Einzug.



Abbildung 88: „Eine Frechheit“ (*Namaiki*) Georges Bigot, *Tōbaé* 6 (1. Mai 1887)

Als Anregung könnte eine satirische Illustration aus Wirgmans *Japan Punch* gedient haben. Diese erschien drei Jahre vor Hondas Karikatur im Jahre 1874 und zeigt – wenn auch in weniger konzentrierter Form – dasselbe Motiv. Charles Wirgmans Figuren wirken ebenfalls verloren und lächerlich unter ihren zu groß geratenen Zylindern. Im Gegensatz zu dem überzeichneten japanischen Beispiel der *Marumaru chinbun* lässt Wirgmans leicht ironische Darstellung noch Spielraum für die Interpretation des Lesers. Kritische Karikaturen zur Politik der Meiji-Regierung sind des Weiteren von Kobayashi Kiyochika⁶⁷⁴ und Kawanabe Kyōsai bekannt.

⁶⁷³ Vor allem in der Unterhaltungsliteratur (*gesaku*) wurde über die Nachahmung alles Westlichen gespottet. So etwa in den Stücken Kanagaki Robuns aus den 1870er Jahren. Siehe z. B. „Die Nutzungsarten von Gurken“ (*Kyūri zukai*) aus dem Jahr 1872, eine Persiflage von Fukuzawa Yukichi's Erklärungen zur westlichen Zivilisation. In: Clark (1993): *Demon of Painting*. S. 23.

⁶⁷⁴ Siehe etwa seine Farblithografien für *Marumaru chinbun*. Meech-Pekarik (1986): *The world of the Meiji print*. S. 195.



Abbildung 89: Japaner in westlicher Kleidung, Honda Kinkichirō, *Marumaru chinbun* 20 (4. August 1877)

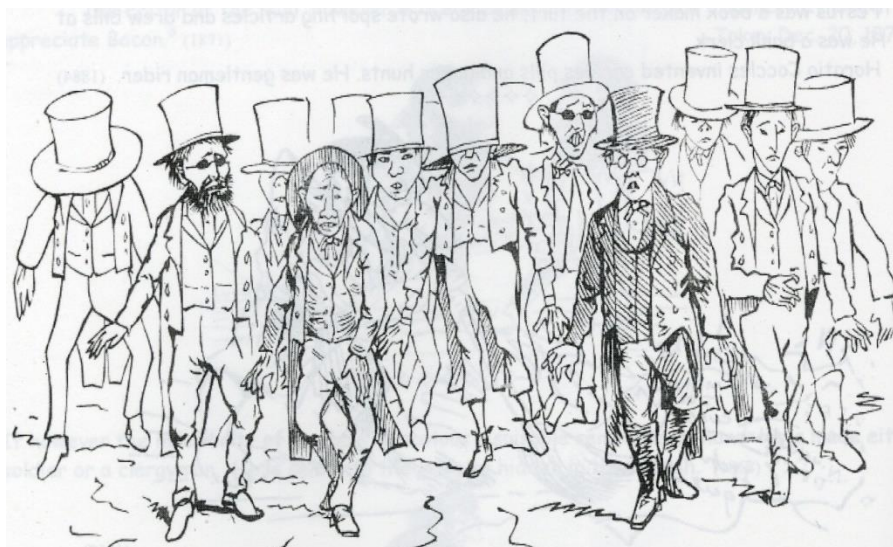


Abbildung 90: „Modern Japanese in their official dress”, Charles Wirgman, *Japan Punch* (1874)

Es zeigt sich, dass sowohl in westlichen als auch japanischen Karikaturen die Modernisierung Japans in der Meiji-Zeit als Problematik wahrgenommen und aufgegriffen wird. Interessant ist festzuhalten, dass Kritik bezüglich des „Wie“ der zeitgenössischen Modernisierungsmaßnahmen in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts gerade von Seiten der *Marumaru chinbun* kam, war diese doch bemüht, sich als „moderne“ Publikation nach westlichem Stil im Publikationsspektrum zu positionieren.

6.1.3 Das Kind als visuelle Metapher

Selbst 1911 waren kritische Stimmen zur allzu bereitwilligen, jedoch nur oberflächlichen Übernahme westlicher Werte noch nicht verstummt. So klagte etwa Natsume Sōseki:

„Bis vor kurzem entstand unser Fortschritt noch aus uns selbst, doch nun haben wir plötzlich verlernt, unser eigener Herr zu sein. Wir werden von anderen gezwungen, zu tun, was man uns sagt, ob wir es wollen oder nicht. Um Japan als Japan zu retten, müssten wir wohl anfangen, diesem Druck zu widerstehen, aber wir können nichts dagegen tun. Im Grunde ist die Aufklärung in Japan immer noch nur oberflächlich. Ich sage nicht, daß das schlecht sei oder wir dies umkehren sollten. Wir können in Wirklichkeit gar nicht umkehren, wir müssen über unseren Schatten springen und weiter oberflächlich bleiben.“⁶⁷⁵

Kritische Darstellungen wie diese finden in westlichen Medien bis 1904/05 kaum Niederschlag. Satirische Kommentare ähnlich Hondas oben abgebildeter Karikatur zu Japans Nachahmung allen „Westlichen“ (Abbildung 89) finden sich bis 1904 auf der Gegenseite nahezu keine. Die wenigen europäischen Karikaturen des 19. Jahrhunderts, in denen Japan (meist neben China und Korea) auftaucht, zeigen das Land als Kind am Gängelband europäischer Mächte oder als kokette asiatische Schönheit (Abbildung 91).

In dem Aufsatz „Old and New Japonisme: The Tokugawa Legacy and Modern European Images of Japan“ weist Jean-Pierre Lehmann auf die Ironie in der europäischen Rezeption Japans in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hin.⁶⁷⁶ Während westliche Länder nach und nach ihre Liebe zu Japan und seiner Kunst entdeckten, war selbiges in dieser Form schon nicht mehr existent. Ästhetik und kultureller Reichtum, insbesondere der städtischen Bevölkerung der Tokugawa-Zeit, waren zu dieser Zeit bereits Modernisierung und den gewandelten Werten der Meiji-Zeit gewichen. Das Japan, das der Japonismus in Frankreich und anderen Ländern heraufbeschwor, gab es *de facto* nicht mehr.⁶⁷⁷

⁶⁷⁵ Natsume, Sōseki (1911): *Gendai Nihon no kaika* [Die Zivilisierung des heutigen Japan]. Zitiert in: Irokawa, Daikichi (1985, 1. Auflage 1970): *Meiji no bunka* [Die Kultur der Meiji-Zeit], S. 74.

⁶⁷⁶ Lehmann, Jean-Pierre (1984): „Old and New Japonisme: The Tokugawa Legacy and Modern European Images of Japan“. In: *Modern Asian Studies* 18, 4, S. 757–768.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, S. 763.



Abbildung 91: Deutsche Postkarte, 1904. Quelle: MIT Visualizing Cultures

Überzeugend legt Lehmann jedoch dar, dass eine eingeschränkte Art der Wahrnehmung nicht nur die europäische Sicht Japans im 19. Jahrhundert prägte, sondern sich in den letzten Jahrzehnten auch ein neuer „Okzidentalismus“ in Japan bemerkbar macht.⁶⁷⁸ Er weist darauf hin, dass auch am japanischen Markt des späten 20. Jahrhunderts nur westliche Marken Erfolg hätten, die das (real vorhandene oder konstruierte) Bild traditioneller europäischer Kultur vermitteln. Das Ausmaß sei jedoch nicht vergleichbar. Lehmann: „From a historical perspective it would not appear that there has ever been a compareable reversal of images“.⁶⁷⁹

Selbst Künstler mit persönlicher Erfahrung wie der lang vor Ort lebende Georges Bigot teilten die orientalisierende Sicht Japans. In seinen Karikaturen erscheint Japan zumeist (noch) nicht auf gleicher Augenhöhe mit westlichen Nationen, sondern als Kleinkind. So auch in einer Darstellung mit dem Titel „Neujahrsgeschenke“ (*Les Candeaux du nouvel an*), erschienen in der ersten Ausgabe des Magazins *Tôbaé*.

⁶⁷⁸ Ibid.

⁶⁷⁹ Ibid.

Europäisches Spielzeug für den Kleinen

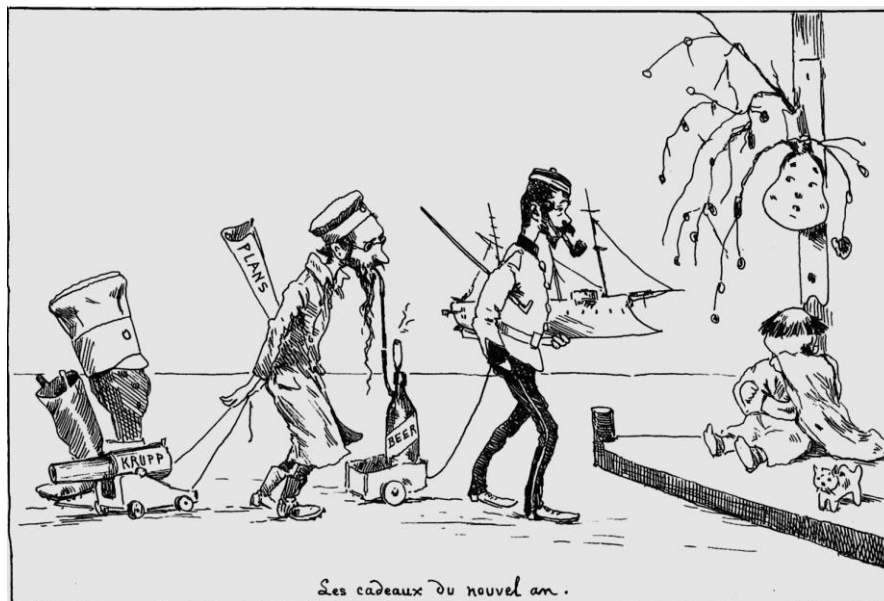


Abbildung 92: „Neujahrs Geschenke“ (*Les Cadeaux du nouvel an*), Bigot, *Tôbaé* 1, 1887

Georges Bigots Karikatur⁶⁸⁰ (Abbildung 92) zeigt die westliche (und teilweise auch japanische) Wahrnehmung der zeitgenössischen politischen Lage in Japan der frühen Meiji-Zeit. Dargestellt ist ein Kleinkind in japanischer Kleidung (rechts), das am Boden sitzend in seinen Ärmel weint. Von links nähern sich ihm zwei Männer um, wie der Titel andeutet, dem Kleinen Geschenke zu bringen. Beide ziehen jeweils einen kleinen Rollwagen hinter sich her – der Erste ist beladen mit Kriegsmaterial (Kanonen, u.ä.), der Zweite mit einer Flasche Bier. Zusätzlich trägt der linke der beiden Männer eine große Papierrolle mit der Aufschrift „Pläne“ (plans) in der Tasche, sein Kollege seinerseits ein großes Schiffsmodell unter dem Arm. Bigots Karikatur spielt auf den Mächtewettstreit in Ostasien an. Das Kind steht stellvertretend für das erstarkende Japan, während die beiden anderen Figuren die westlichen Kolonialmächte Großbritannien (rechts, mit Pfeife) und Deutschland (links) repräsentieren. Beide suchten zur damaligen Zeit, den noch frischen japanischen Markt für sich zu sichern und kamen Japans nationaler Zielsetzung einer umfassenden Modernisierung des Landes damit sehr entgegen. Während Deutschland zum bedeutenden Lieferanten auf militärischem Gebiet wurde – es lieferte Waffen (Krupp-Kanone in Bigots Darstellung u. ä.) und Militärstrategen (Pläne) – unterstützte Großbritannien Japan beim Aufbau seiner Flotte (Schiffchen).

⁶⁸⁰ Der kleine Hund am rechten Bildrand ist ein typisches Element in Bigots Arbeiten und wird vom Künstler ähnlich einer Signatur verwendet.

Der französische Satiriker zeichnet das ökonomische Gleichgewicht jedoch höchst ungleich: Die westlichen Importe interpretiert Bigot als reizvolle „Geschenke“ der europäischen Erwachsenen für das bemitleidenswert schluchzende, kleine Kind Japan. Das Bild des Kindes diente den europäischen Nationen häufig zur pejorativen Darstellung des kolonialen Subjekts. Obwohl bereits früher bekannt, wurde es insbesondere im 19. Jahrhundert zum beliebten Topos einer eurozentrischen Weltsicht.⁶⁸¹ „Kindheit“ im übertragenen Sinne ist hier kein temporärer Zustand, sondern das bleibende Schicksal nicht-westlicher Nationen.

Das Kind wird erwachsen

Der Russisch-Japanische Krieg brachte in vielerlei Hinsicht neue Sichtweisen, auch in den europäischen Medien. Das „Kind“ Japan wurde hier quasi über Nacht erwachsen und beteiligte sich nun selbst am Gerangel um die Vormachtstellung in Asien. Die Rolle der passiven Schönheit in der Karikatur, um deren Gunst bzw. Besitz sich andere Länder streiten, wird ab 1895 zunehmend China oder Korea zugewiesen.

Ein Beispiel aus der Zeit des Sino-Japanischen Krieges zeigt die Abbildung 93. Das Titelblatt der *Marumaru chinbun* vom 11. Mai entstand nach der Unterzeichnung des Friedensvertrags von Shimonoseki (17. April) und bezieht sich auf die daraufhin erfolgende Intervention der drei Westmächte Frankreich, Russland und Deutschland. Diese hatte aus eigenen machtpolitischen Interessen bewirkt, dass Japan die zuvor zugesprochene Liaodong-Halbinsel wieder an China zurückgeben musste – eine Demütigung in der Sicht des Kriegsgewinners Japan. Die Karikatur Taguchi Beisakus interpretiert das Eingreifen Europas in den Kriegsausgang als privaten Hausfriedensbruch: Er stellt Japan (rechts, Soldat in Uniform) und die Liaodong-Halbinsel/China (links, weibliche Figur) als Liebespaar dar, dessen traute Verbundenheit durch die drei eifersüchtigen westlichen Verehrer gestört wird. Einer der „Rothaarigen“ hat die Frau in chinesischer Tracht vorwitzig am Ärmel gefasst und ist im Begriff, sie fortzuziehen, während sie sich eng an ihren japanischen Begleiter schmiegt. Der Titel der Bildsatire „Die Liebe der Rothaarigen [Interventionsmächte] zu der Frau eines anderen“ legt nahe, dass die Eingliederung der Halbinsel in die japanische Machtsphäre als rechtens gesehen wurde – das Schielen der westlichen Großmächte auf asiatisches Gebiet jedoch als schändlich. In dem Zusammenhang des vorliegenden Kapitels ist es wichtig, auf die Rollen- und Geschlechtsverteilung in der Darstellung hinzuweisen. Japan ist nach dem

⁶⁸¹ Jahoda, Gustav (1999): *Images of Savages: Ancient Roots of Modern Prejudice in Western Culture*. London und New York: Routledge, S. 19.

überraschend gewonnenen Krieg gegen China nicht mehr der Spielball, sondern spielt selbst: Es tritt hier als mannhafter Verteidiger auf, der nun seinerseits eine weibliche Figur an sich zieht.



Abbildung 93: „Die Liebe der Rothhaarigen zu der Frau eines anderen“ (*Akagami no yokorenbō*). Taguchi Beisaku, Titelblatt der *Marumaru chinbun* (11. Mai 1895)

In westlichen Medien festigt sich dieses Bild mit dem Russisch-Japanischen Krieg. Japan tritt in Karikaturen nun zumeist als kleinwüchsiger, jedoch wehrhaft bis aggressiver Soldat in dunkelblauer Uniform auf. Der Grund liegt im historischen Kontext. 1904 war die Macht der chinesischen Qing-Dynastie, ganz im Gegensatz zu dem wachsenden Einfluss Japans, fast auf dem Nullpunkt. Seit der Niederlage im Krieg gegen Japan 1895 sowie dem Aufstand der Boxer 1900 gelang es den Qing-Kaisern nur mühsam, Aufstände niederzuschlagen. Die in Anspruch genommene ausländische Hilfe verstärkte den Gesichtsverlust Chinas in der internationalen Wahrnehmung noch weiter.



Abbildung 94: Japan und Russland buhlen um die Mandschurei. Postkarte, Georges Bigot, 1904–05. Quelle: *MIT Visualizing Cultures*

Eine Postkarte Bigots aus der Zeit des Russisch-Japanischen Krieges (Abbildung 94) zeigt die Rollenverschiebung. Die weibliche Figur steht in diesem Fall für das Gebiet der Mandschurei, die beiden sie umgarnenden Männer für Russland (links) und Japan (rechts). Zwar ist bei der satirischen Darstellung Japans immer noch die Kleinwüchsigkeit der Figur auffällig, das Auftreten hat sich jedoch geändert. Mit dicken Lippen und fliehendem Kinn wenig attraktiv, jedoch selbstbewusst und streitbar präsentiert 1904 die westliche Karikatur den politischen Neuankömmling Japan.

6.2 Japan in der russischen Wahrnehmung

Der Thronfolger (*Zarewitsch*) Nikolaus II. war im Herbst 1890 von Russland aus aufgebrochen, um „den Orient“ zu bereisen. Überraschenderweise wählte der russische Kronprinz im Frühjahr 1891 jedoch nicht eine der Metropolen Westeuropas, sondern Japan als den Endpunkt seiner langen Reise. Dieses sei, wie sein Lehrer Esper Uchtomskij (russ. Ухтомский) ihm nahelegte, ein Teil Asiens und als solches in russischem Interessengebiet. Uchtomskij war es auch, der bei Nikolaus die Weichen für eine pro-asiatische Politik legte und ihm die Idee eines vereinten Großreichs Asien unter der Herrschaft des russischen Zaren vermittelte. Denn, so Esper Esperowitsch Uchtomskij :

„All diese Völker unterschiedlicher Rassen fühlen sich zu uns hingezogen, und sind unsere, durch Blut, Tradition und Denken. Wir nähern uns ihnen einfach weiter. Dieser großartige und rätselhafte Orient wartet darauf, uns zu gehören.“⁶⁸²

Das Verhältnis Russlands zu Japan im Vorfeld und während des Russisch-Japanischen Krieges wurde bisher nur selten Thema von wissenschaftlichen Untersuchungen, zu Unrecht, wie Rosamund Bartlett in ihrem Aufsatz *The Russo-Japanese War in Russian Cultural Consciousness* zeigt. Anhand von Beispielen, vornehmlich aus dem künstlerischen und literarischen Milieu, zeigt Bartlett, wie tief die Hochachtung vor japanischer Kultur schon seit dem Ende des 19. Jahrhunderts im Leben der russischen Oberschicht verwurzelt war, wie schmal jedoch zugleich der Grat zur Japanophobie war. Japanische Kunst wurde im Bewusstsein ihrer Liebhaber als souveräne Einheit und nicht unmittelbar als Leistung des ansonsten verfeindeten Japan gesehen. Dies scheint nicht verwunderlich, war die Welle des Japonismus doch bereits im Rahmen der Weltausstellung in Paris 1872 über ganz Europa geschwappt und hatte allerorts für Begeisterung und Interesse gesorgt. Weibliche Schönheiten in Kimonos, Fächersammlungen, Kirschblütenmuster auf europäischem Textil – Versatzstücke des idealisierten Landes Nippon prägten bereits seit längerem den Alltag des westlichen Bildungsbürgers und wurden um 1904/05 kaum mehr als fremd wahrgenommen. Operetten mit mehr oder weniger Anspruch auf Authentizität thematisierten den *Mikado* oder *Tennō*, während Gedichtbände wetteiferten, der Schönheit des *haiku* auch in anderen Sprachen gerecht zu werden.

Dass die Bewunderung jedoch oberflächlicher Natur war und inhärent von Misstrauen begleitet wurde, lassen um 1900 in ganz Europa und Russland entstandene Werbeprospekte und -plakate deutlich vor Augen treten. Marketing-gerecht bedienen sie sich des Reizes schöner Frauen sowie der Exotik des Fremden. Grazile Figuren im Kimono bewerben Waschpulver und Schokolade. Die Aufmachung dient nur als Staffage, es ist das Ambiente, das japanische Züge trägt. Die Gesichter, die dem Kunden entgegenlächeln, sind zweifelsfrei europäisch. Japan, Herkunftsort und Geburtsstätte einer hochgeschätzten Kultur, war de facto gesichtslos, seine Bewohner blieben ohne jeden Berührungspunkt mit der russischen Bevölkerung.⁶⁸³

Die Ambivalenz aus Idealisierung und Feindseligkeit wurde zur Zeit des Krieges auch auf russischer Seite wahrgenommen und kommentiert. In der anonymen Besprechung eines

⁶⁸² Malozemoff, Andrew (1. Ausgabe 1952, 1958): *Russian Far Eastern Policy 1881–1904, with Special Emphasis on the Causes of the Russo-Japanese War*. Berkeley: University of California Press, S. 44.

⁶⁸³ Für eine nähere Untersuchung des Phänomens siehe Bartlett, Rosamund (2008): „The Russo-Japanese War in Russian Cultural Consciousness“. In: *The Russian Review* 67, 1 (Januar), S. 8–33.

Artikels der *Westnik Jewropy*⁶⁸⁴ für das Magazin *Wesy*⁶⁸⁵ im April 1904 wird eindringlich die Wichtigkeit des Zusammenhalts Russlands beschworen. Für die Zukunft des Landes, seine kulturelle Identität und Sprache, sei das Ergebnis des Krieges von größter Bedeutung, so der Tenor. Die Bevölkerung müsse „ihre Sympathien“ für die japanische Kultur der „Liebe zu Russland, seinem Glauben und Schicksal auf dieser Welt“ unterordnen.⁶⁸⁶ Auch Leo Tolstoi, seinerseits bereits international geachtet, fühlte sich veranlasst, seinen Widerstand gegenüber dem seines Erachtens nach unsinnigem Töten zu äußern. In dem später unter dem Titel „Überdenkt euer Verhalten!“ (*Odumaites!*) erschienenem Artikel vertritt er die Sicht einer sozialistisch vereinten Welt. Tolstoi:

„Die Menschen gelber Hautfarbe, die wir unsere Feinde nennen, zu lieben, meint nicht, sie unter dem Banner der Christenheit absurden Aberglauben über den Sündenfall der Menschheit, Erlösung, Sühne usw. zu belehren; auch nicht, sie die Kunst des Täuschens und Mordens zu lehren, sondern sie in Gerechtigkeit, Selbstlosigkeit, Anteilnahme, Liebe zu unterweisen. Und das nicht mit Worten, sondern mit dem eigenen Leben ein Beispiel gebend“.⁶⁸⁷

Der als Brief verfasste Artikel erschien in Übersetzung am 27. Juni 1904 in der britischen *London Times*. Rasch erlangte er weite Verbreitung. Bereits am 14. August 1904 erschien Tolstois Text in einer Ausgabe der *Heimin shinbun* ungekürzt auch in japanischer Sprache⁶⁸⁸. Die Resonanz war gewaltig: Innerhalb kürzester Zeit war die Auflage der *Heimin shinbun* mit 8.000 Ausgaben vergriffen.⁶⁸⁹ Der zuvor angesprochenen „Liebe zu Russland“ allein wollte man jedoch die Mobilisation der Bevölkerung nicht überlassen. Wie auf japanischer Seite so spielte auch in Russland Propaganda eine wichtige Rolle im Leben der Zivilbevölkerung.⁶⁹⁰ *Lubki* wurden en masse produziert und vertrieben, sie zeigten ein kaum weniger blutrünstiges und rassistisches Bild als ihre japanischen Äquivalente. Der Krieg gegen Japan wurde als

⁶⁸⁴ *Westnik Jewropy* (Вестник Европы, „Europäischer Bote“) war die führende liberale Zeitschrift im späraristischen Russland, sie erschien 1866–1918 monatlich in St. Petersburg unter der Leitung von Michail Stašulewitsch (1826–1911).

⁶⁸⁵ *Wesy* (Весы, „Waage“) war ein einflussreiches Literaturmagazin und Sprachrohr des russischen Symbolismus, sie erschien 1904–1909 monatlich in Moskau unter der Leitung von Waleri Jakowlewitsch Brjussow (1873–1924).

⁶⁸⁶ Molodiakov, „Obraz Iaponii“, In: *v Evrope i Rossii*, S. 134. In: Bartlett, Rosamund (2008): „The Russo-Japanese War in Russian Cultural Consciousness“. In: *The Russian Review* 67, 1 (Januar), S. 25.

⁶⁸⁷ Tolstoi Leo, „Bethink Yourselves!“ , *London Times* am 27. Juni 1894, Eig. Übersetzung

⁶⁸⁸ „*Torusutoi ō no Nichi-Ro sensō ron*“. *Heimin shinbun* 39 (7. August 1904). Zitiert in: Wells, David und Wilson, Sandra (Hg.) (1999): *The Russo-Japanese War in Cultural Perspective 1904–05*. Basingstoke: MacMillan und New York: St. Martin’s Press, S. 174.

⁶⁸⁹ Ōhara, Satoshi (1968): „Shūkan *Heimin shinbun* ronsetsu hoka“. In: *Kōtoku Shūsui zenshū* 5 [Das komplette Werk Kōtoku Shūsuis]. *Kōtoku Shūsui zenshū henshū iinkai* (Hg.). Tōkyō: Meiji bunken, S.581. Zitiert in: Wells David und Wilson, Sandra (Hg.) (1999): *The Russo-Japanese War in Cultural Perspective 1904–05*. Basingstoke: MacMillan und New York: St. Martin’s Press, S. 174.

⁶⁹⁰ Für eine nähere Diskussion russischer Karikaturen zum Russisch-Japanischen Krieg empfiehlt sich die Arbeit Yulia Mikhailovas. Siehe z. B. Mikhailova, Yulia (2000): „Japan and Russia: Mutual Images (1904–39)“. In: *The Japanese and Europe: Images and Perceptions*. Bert Edstrom (Hg.). Richmond, Surrey: Japan Library (Curzon Press), S. 152–171.

„heiliger Krieg“ eines christlichen Bollwerkes gegen das „Heidentum“ hochstilisiert und von Seiten der Russisch-Orthodoxen Kirche willig mitgetragen. Nichtsdestotrotz, die Stimmung blieb äußerst ambivalent. Inmitten der Filmvorführungen, auf Kriegspropaganda zugeschnittenen Kinderspiele, der Prozessionen und Kundgebungen fasste sowohl in Japan als auch in Russland ein Gefühl der Desorientierung Raum. In Russland war 1904 die Begeisterung für japanische Kunst und Kultur sowie das Interesse an japanischer Literatur auf dem Höhepunkt; in Japan bewunderte man immer noch russisches Gedankengut und die Blüten der *Intelligenzija*. Wie Alexander Pasternak bemerkte: Das Gefühl, etwas wäre „*absolut nicht richtig*“, war auch während des Krieges weit verbreitet.⁶⁹¹ Das Selbstbild Russlands bis 1905 war geprägt von Jahren gefühlter Unterlegenheit gegenüber den westlichen Großmächten, die drohende Niederlage gegenüber Japan, eines unerwarteten Feindes aus dem Osten, überraschte.⁶⁹² In seinen gesammelten Erinnerungen *A Vanished Present* schildert Pasternak die russischen Plakate der Kriegszeit 1904/05:

“The Japanese were uniformly portrayed as knock-kneed weaklings, slant-eyed, yellow skinned, and, for some reasons, shaggy-haired – a puny kind of monkey, invariably dubbed ‘Japs’ and ‘macaques’.

Opposing them were the legendary heroes of our army, Russian stalwarts and the Manchurian Cossacks (distinguished by their yellow, rather than red, braided trousers). One poster, for instance, displayed a swarm of spider-like Japs, faces twisted with fear, vainly trying to struggle out from under a huge Caucasian fur hat. The caption ran, ‘Catch them by the capful!’ On another, an Olympian hand squeezed a fistful of macaques, legs and arms writhing in their long agony. The chef d’oeuvre, I remember, was a Cossack, riding at the trot with lance aslant his shoulder, a clutch of Japs skewered on it like rats on a spit, while another, in flight, was about to be transfixed.

We knew the reality well enough! We knew that the Japanese won not by heroism, but by their swiftness and skill in manoeuvre, their excellent new arms, and above all, their use of camouflage. The whole army was dressed in khaki, the color of the scrub where the battles took place. No wonder that after this war khaki became the standard battledress of the English army, and then of all the world. Yet our Russian soldiers still wore their old-fashioned tropical uniform of white shirts and jackets. Together with the multicoloured insignias of the different regimes, they made a perfect target for the enemy, who would map their disposition and movement from a great distance.”⁶⁹³

⁶⁹¹Pasternak, Alexander (1984): *A Vanished Present. The memoirs of Alexander Pasternak*. Herausgegeben und übersetzt von Ann Pasternak Slater. Oxford: Oxford University Press, S. 85, 96, 89, 109.

⁶⁹²Heldt, Barbara (1988): „Japanese in Russian Literature: Transforming Identities“. In: *The Walls Within: Images of Westerners in Japan and Images of the Japanese abroad*. Vancouver: University of British Columbia, S. 249.

⁶⁹³Fuller, William (1985): *Civil-Military Conflict in Imperial Russia, 1881–1914*. Princeton: Princeton University Press, S. 196–201.

Der Bericht des Russen, niedergeschrieben nach Kriegsende, zeigt die Diskrepanz in der Wahrnehmung des Gegners. Während „der Japaner“ zuvor – in beiden Fällen nicht gefährlich – als dummer Affe oder gelbhäutiger Zwerg dargestellt worden war, zeichnen die Jahre nach 1905 ein nunmehr widersprüchliches Bild. „Der Japaner“ ist aus russischer Sicht unter- und überlegen zugleich, ein Spottobjekt und eine unbekannte Bedrohung.⁶⁹⁴

⁶⁹⁴Heldt, Barbara (1988): „Japanese in Russian Literature: Transforming Identities“. In: *The Walls Within: Images of Westerners in Japan and Images of the Japanese abroad*. Vancouver: University of British Columbia.

7 Die Pazifistische Bildsatire der Jahre 1904/05

7.1 Widerstand gegen den Kriegskurs

Am 12. Oktober 1903 enthielt die Morgenausgabe der Zeitung *Yorozu chōhō* [Kompletter Morgenbericht] Leitartikel ihrer populärsten Journalisten Uchimura Kanzō (1861–1930), Sakai Toshihiko (1871–1933) und Kōtoku Shūsui (Denjirō, 1871–1911). Öffentlich gaben die drei Männer hier ihre Kündigung bekannt und erklärten ihren Entschluss mit der zunehmend militaristischen Einstellung der Zeitung. Die Befürwortung des Krieges, wie von *Yorozu chōhō* vertreten, mache es ihnen unmöglich, länger in der Redaktion tätig zu sein. Bezüglich den zunehmend imperialistischen Attitüden der Regierung sowie den Feindseligkeiten gegenüber Russland „den Mund zu halten“, entgegen der eigenen Überzeugung, wäre „ein Akt der Unverantwortlichkeit gegenüber unseren Mitpatrioten“, so der Text.⁶⁹⁵ Die Reaktion des Herausgebers Kuroi Shūroku folgte noch auf derselben Seite. In offenen Worten bekannte dieser, dass er die Kündigungen akzeptiere, selbst wenn dies den Verlust seiner besten und populärsten Journalisten bedeuten würde. Die politische Sicht der *Yorozu chōhō* sei nicht mehr mit der ihrer Redakteure vereinbar.⁶⁹⁶ Eine überraschende Entwicklung, hatte gerade Kuroi in der Zeit davor hartnäckig pazifistisch gesinnte Artikel verfasst und sich sehr besorgt über die sich zuspitzenden Machtkämpfe im ostasiatischen Raum gezeigt. Als Grund für seinen plötzlichen Meinungswechsel führte er die Solidarität mit seiner Nation an. Der provokant langsame Abzug der russischen Truppen in der Mandschurei nach dem Boxeraufstand 1900 mache es unausweichlich, militärische Aktionen von Seiten Japans zu befürworten.⁶⁹⁷

Die Worte Kurois in der Ausgabe der *Yorozu shinbun* vom 13. Oktober 1903 spiegeln die Gedanken der Journalisten eindrücklich wider. Sie begründen den Standpunktwechsel folgendermaßen: „Sich in der Schlacht mit einem anderen Land zu messen, ist die Pflicht jedes einzelnen im Land, nicht nur die von Heer und Marine“. ⁶⁹⁸ Jedermann war angesprochen und gefordert, zum Wohl der Nation Anteil zu leisten – und die meisten taten

⁶⁹⁵ Huffman (1997): *Creating a Public*. S. 271.

⁶⁹⁶ Ibid.

Reprints des Textes finden sich u.a. bei Okano, Takeo (1974): *Meiji genron-shi* [Geschichte des Meiji-Ältestenrats]. Tōkyō: Ōtori shuppan, S.139; Haga, Eizō (1927): *Meiji Taishō hikka-shi* [Geschichte von Verfolgung und Bestrafung von Medienberichten in der Meiji- und Taishō-Zeit]. Tōkyō: Jissai kagakusha, S. 128–130 und Araki, Masayasu (Hg.) (1976): *Shinbun ga kataru Meiji-shi 2* [Die Geschichte der Meiji-Periode von Zeitungen erzählt], Tokyo: Hara shobō 2, S. 264.

⁶⁹⁷ Huffman (1997): *Creating a Public*. S. 271.

⁶⁹⁸ *Yorozu shinbun*, am 13. Oktober 1903. Zitiert in: Huffman (1997): *Creating a Public*. S. 272.

es. Auch Huffman unterstreicht die moralischen bzw. nationalistischen Werte, denen sich der Journalist oder Karikaturist 1904/05 verpflichtet fühlte. Er sah sich als Soldat hinter der eigentlichen Schlachtreihe, der am glücklichen Ausgang des Krieges ebenso Anteil zu leisten hatte wie die mit Waffengewalt Kämpfenden selbst.⁶⁹⁹ Des Weiteren müssen gerade zu Kriegszeiten ökonomische Gründe als Faktor bei der Ausprägung eines politischen Profils in Erwägung gezogen werden. In einer Gesellschaft, die sich zunehmend pro-militärisch und kriegswillig zeigte, entschied die Anpassung der Meinung genauso wie die der Themen über Sein oder Nicht-Sein eines Journals.⁷⁰⁰ Das Motiv zur Unterstützung des Krieges war folglich vor allem intrinsisch. Wie der Amerikaner Reynolds sahen es viele japanische Journalisten 1904/05 als „patriotische Pflicht“ an, die eigene Überzeugung zurückzustellen, um den Zielen ihrer Nation zu dienen. Nachdem Verleger für ihre Publikationen verantwortlich waren, wurden nur noch Karikaturen angenommen, die mit der Politik der Regierung auf gleicher Linie waren. Wie in weiterer Folge besprochen, war der äußere Druck der Zensur zwar vorhanden, eine ungleich größere Rolle kam jedoch dem inneren Druck des Satirikers zu. Der Wille, ein „guter Bürger“ und funktionierender Teil der Gemeinschaft zu sein, lässt sich in zahlreichen Beispielen belegen. Durch die rigide Selbstzensur des Künstlers sowie die staatliche Kontrolle sind satirische Bilder, die sich kritisch mit dem Krieg auseinandersetzen, selten. Die seltenen Beispiele für pazifistische Karikaturen finden sich einerseits in sozialistischen Publikationen, vor allem der *Heimin shinbun* und andererseits in journalistischen Randerscheinungen wie dem Kyōtoer Journal *Jiji hibijutsu gahō* (Der nicht-künstlerische Bericht aktueller Ereignisse). Beide Magazine waren keine Massenblätter: *Heimin shinbun* diente als Sprachrohr einer politischen Minderheit, während *Jiji hibijutsu gahō* als Projekt eines Kunstprofessors nur einen elitären Kreis ansprach. Das vorliegende Kapitel diskutiert die Erscheinung pazifistischer Bildsatire um 1904/05 und wirft die Frage nach ihrer Resonanz in der japanischen Bevölkerung auf.

7.1.1 *Heimin shinbun* (1903–1905)

Die schärfste Ablehnung des Krieges kam von Seiten der frühen Sozialisten Japans⁷⁰¹. Nach ihrem demonstrativen Austritt aus der Redaktion der *Yorozu chōhō* (siehe Kapitel 7.1) fanden Kōtoku Shūsui, Uchimura Kanzō und Sakai Toshihiko in der kleinen, jedoch sehr aktiven

⁶⁹⁹ Huffman (1997): *Creating a Public*. S. 288.

⁷⁰⁰ Ibid., S. 272.

⁷⁰¹ Für eine eingehende Besprechung der Frühsozialisten zur Zeit des Russisch-Japanischen Krieges siehe Sprötte (2007): „Das japanische Kaiserreich und der Russisch-Japanische Krieg“. In: *Der Russisch-Japanische Krieg 1904/05*.

Gruppierung um Katayama Sen ein neues Betätigungsfeld. Als Journalisten verfolgten sie das Ziel, der sozialistischen Ideologie eine Stimme zu verleihen und durch eine eigene Wochenzeitschrift der breiten Masse zugänglich zu machen.

Das Blatt mit dem programmatischen Titel *Heimin shinbun* [Volkszeitung] erschien erstmalig am 15. November 1903, nur ein Monat nach dem Zerwürfnis mit *Yorozu chōhō*. In der *Heimin shinbun* konnten Kōtoku, Uchimura und Sakai nun ihrer Kritik an Japans bellizistischer Haltung zumindest von Seiten der Redaktion freien Lauf lassen. Entsprechend ihres Charakters als Wochenzeitung und politisches Medium war die Anzahl an Bildbeiträgen in der *Heimin shinbun* eher gering. Die wenigen Karikaturen thematisieren die Mühsal des Proletariats. Kleinformatig in den Fließtext eingepasst rufen sie zur Solidarisierung der arbeitenden Schicht in aller Welt sowie der Beendigung des, aus sozialistischer Sicht, widersinnigen Krieges auf.

Die in Abbildung 95 dargestellte Karikatur erschien im April 1904 in der *Heimin shinbun*. Sie ist in zwei Kompartimente unterteilt. Das obere zeigt zwei Männer in Seitenansicht: links einen in japanischer, rechts einen in russischer Uniform. Die Männer stehen sich frontal gegenüber und richten drohend den Lauf ihres Bajonetts aufeinander. Bei näherem Hinsehen ist erkennbar, dass die beiden Soldaten an den feinen Schnüren einer Vorrichtung hinter ihnen hängen. In die Silhouette der Figuren eingepasste Schriftzeichen geben an, dass es sich bei den Männern um Arbeiter (*rōdōsha* 労働者) handelt. Im Hintergrund wird eine hügelige Landschaft mit Fluss angedeutet. Es ist anzunehmen, dass es sich um die Mandchurei handelt, wo sich japanische und russische Soldaten am Grenzfluss Yalu vom 30. April bis 1. Mai eine entscheidende Schlacht geliefert hatten. Der untere Teil des Bildfeldes ist als Negativ, also mit weißer Zeichnung auf schwarzem Grund dargestellt. Hier fläzen zwei beleibte Männer im Morgenmantel. In den Händen halten sie die Enden der Schnüre, an denen die Soldaten oben hängen. Mit Zuhilfenahme der Beschriftungen „Japanischer Kapitalist“ (*Nihon shihonka*, links) und „Asiatischer Kapitalist“ (*Ajia shihonka*, rechts) auf der Kleidung der beiden „Strippenzieher“ fällt es leicht, die untere „Sphäre“ der sozialistischen Karikatur als die Welt des Kapitalismus' zu lesen, deren Vertreter japanische wie auch russische Arbeiter für ihre Zwecke instrumentalisieren.

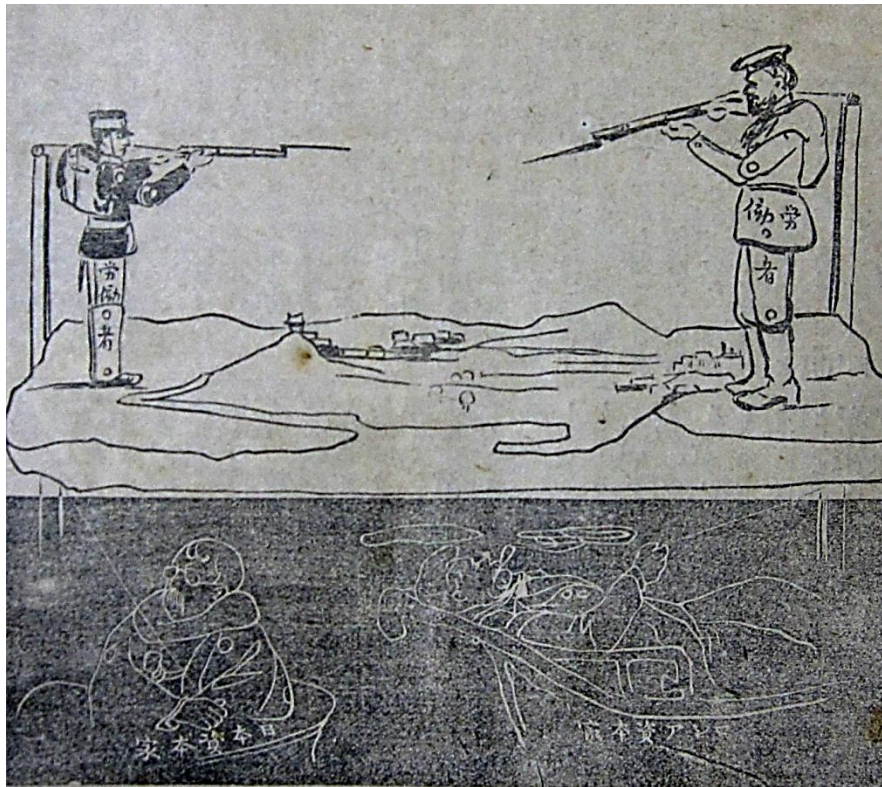


Abbildung 95: „Die Zunahme der zum Tode Verurteilten“ (*Shikei hikoku no zōka*), *Heimin shinbun* 21 (3. April 1904)

Karikaturen wie diese sind geprägt durch ihren politischen Anspruch. Sie zeigen die Soldaten beider Seiten, sowohl Japaner als auch Russen, sinnbildlich als Marionetten in der Hand einer höheren Autorität – des Kapitalismus. Die dargestellten Männer sind nachdrücklich als Arbeiter (Proletarier) beschriftet. Sie sind keine Soldaten, sondern zielen aufeinander, gelenkt durch Einwirkung von außen. Der Aufruf zum Schulterschluss der Arbeiterklasse sowie der Beendigung des Krieges war kein Binnenthema Japans, sozialistische Texte und Karikaturen dieser Art zirkulierten international in politisch aktiven Kreisen. Auch die *Heimin shinbun* veröffentlichte immer wieder auch ausländische Beiträge, so etwa den bereits zitierten Artikel Leo Tolstois oder einen Nachdruck des sozialkritischen Gemäldes „Der Sämann“ des französischen Künstlers Jean-Francois Millet.⁷⁰² Aufgrund ihrer ausschließlich politischen Schwerpunktsetzung sowie der verhältnismäßig niederen Auflagezahl von 3.700 bis 4.500 (einzelne Ausgaben erreichten Spitzenwerte bis zu 8.000) Exemplaren⁷⁰³ ist der Einfluss der

⁷⁰² Jean-Francois Millet (1814–1875) ist ein Vertreter der Schule von Barbizon, „Der Sämann“ von 1850 ist eines seiner bekanntesten Werke. Millet machte Motive aus dem bäuerlichen Leben erstmals bildwürdig. In seinen großformatigen Gemälden verleiht er den grobschlächtigen Gestalten heroisches Pathos.

⁷⁰³ Hayashi, Shigeru (Hg.) (1992): *Heimin shinbun ronsetsushū* [Sammlung von Leitartikeln aus der *Heimin shinbun*]. Tōkyō: Iwanami shoten; S. 272–274. Zitiert in: Sprotte, Maik Hendrik (2007): „Cry «Havoc!» and let slip the dogs of war“. Das japanische Kaiserreich und der Russisch-Japanische Krieg“. Sprotte, Maik Hendrik

Heimin shinbun in der japanischen Medienlandschaft als gering einzuschätzen.⁷⁰⁴ Nichtsdestotrotz zeigte sich die zuständige Behörde alarmiert und verhängte nach einigen kleineren Verwarnungen ein Publikationsverbot (*hakkō kinshi*) sowie eine dreimonatige Haftstrafe für den Herausgeber Sakai. Das Verbot wurde zwar in nächster Instanz vom Höchsten Gerichtshof aufgehoben und die Strafe verkürzt, trotzdem blieb der staatliche Druck auf das sozialistische Blatt hoch. Indes – *Heimin shinbuns* pazifistische Kommentare und Karikaturen waren kaum gefragt, nach dem Ausbruch des Krieges fiel die Auflagezahl auf nur noch 1.700 Stück.⁷⁰⁵ Shimazu betont, dass die *Heimin shinbun* nur deshalb während der Kriegsjahre geduldet wurde, weil sie nicht als offizielles Organ der Sozialistischen Vereinigung (*Shakaishugi kyōkai*) geführt wurde.⁷⁰⁶ Die Auflösung des Magazins durch das japanische Innenministerium am 29. Januar 1905 setzte schließlich den Endpunkt. Zwar setzte die Redaktion ihre Arbeit durch die Gründung einer neuen Zeitung *Chokugen* [Die offene Rede] von 5. Februar bis 10. September 1905 fort, an den verhältnismäßig großen Erfolg der *Heimin shinbun* konnte jedoch nicht wieder angeschlossen werden. Karikaturen, die sich an ein lokales Publikum richteten, bemühten oft einen Rückgriff auf die japanische Stil- und Ikonografietradition. Die bekannte Ausdrucksweise steigerte das Verständnis der Karikaturen und damit ihren propagandistischen Effekt (siehe *Nipponchi*). Karikaturen, die jedoch international in verschiedenen Medien kursierten, waren an eine allgemein verständliche visuelle Sprache gebunden. Nicht allein die sozialistische *Heimin shinbun*, auch andere, nicht ausdrücklich politische japanische Magazine und Zeitungen bereicherten ihre Ausgaben mit europäischer und amerikanischer Bildsatire. Ein Beispiel ist die Zeitung *Miyako shinbun* [Zeitung der Hauptstadt]: Sie veröffentlichte während des Russisch-Japanischen Krieges politische Karikaturen aus englischen, amerikanischen, ja sogar russischen Quellen.

u.a. (Hg.) *Der Russisch-Japanische Krieg 1904/05. Anbruch einer neuen Zeit?* Wiesbaden: Harrassowitz, S. 83–113, 97.

⁷⁰⁴ Huffman (1997): *Creating a Public*. S. 276.

⁷⁰⁵ Bamba, Nobuya und Howes, John (1978): *Pacifism in Japan. The Christian Socialist Tradition*. Kyōto: Minerva Press, S. 139. Zitiert in: Huffman (1997): *Creating a Public*. S. 297.

⁷⁰⁶ Shimazu (2009): *Japanese Society at War*. S. 35.

7.1.2 *Jiji hibijutsu gahō* (1904)

Das zweite Beispiel pazifistischer Bildsatire zu Zeiten des Russisch-Japanischen Krieges ist das Magazin *Jiji hibijutsu gahō* [Der nicht-künstlerische Bericht über aktuelle Ereignisse]. Das lediglich achtseitige Heft enthielt in jeder Ausgabe vier Karikaturen und war japanisch gebunden. Es erschien erstmals am 10. Mai 1904.

Herausgeber war Kanokogi Takeshirō (Futō, 1874–1941), ein japanischer Künstler, der sich durch Studienreisen nach Europa und Amerika in westlicher Kunst, insbesondere der französischen Salonmalerei, geschult hatte. Der Ausbruch des Krieges veranlasste Kanokogi, 1904 von Paris nach Japan zurückzukehren und sich in Kyōto niederzulassen. Hier erhielt Kanokogi eine Professorenstelle und gründete zusammen mit Asai Chū das Kunstinstitut Kansai (Kansai bijutsuin).⁷⁰⁷ Neben seiner hauptberuflichen Tätigkeit publizierte der angesehene Professor den *Jiji hibijutsu gahō* für ein kleines, kunstinteressiertes Publikum. Sowohl die farbigen Karikaturen als auch die beigefügten Texte stammen von Kanokogi selbst. Abbildung 96 zeigt eine Personenkarikatur des japanischen Flottenadmirals Tōgō Heihachirō (1848–1934) aus der 1. Ausgabe des *Jiji hibijutsu gahō* (10. Mai 1904). Durch die satirisch verzerrte Darstellung gibt Kanokogi den verdienten Militärführer des Sino-Japanischen Krieges und Kriegshelden Tōgō der Lächerlichkeit preis: In ihren Proportionen – dem übergroßen Kopf sowie dem gedrungenen kleinen Körper – ähnelt die Figur einem Kind. Zu gehen scheint der Figur auf ihren kurzen Beinen unmöglich. Als stimmiges Attribut eines Flottenadmirals gruppiert Kanokogi um Tōgōs Kopf winzige japanisch beflaggte Schiffe.

Die respektlose Darstellung einer der großen Figuren des Krieges⁷⁰⁸, des Oberbefehlshaber der Vereinigten Flotte der Kaiserlichen Japanischen Marine, ist bemerkenswert. Kanokogi Takeshirō zeigt Tōgō als einen von der Kriegsmaschinerie vollkommen okkupierten, fanatischen Militär. Als Mittel dient ihm dazu die Formensprache: Die rechteckigen Augen der Figur weisen Ähnlichkeit mit Kanonenmündungen auf, sie starren dem Betrachter bedrohlich entgegen. Auch Haare und Bart scheinen sich den regional eingefärbten Militärmützen ihres Besitzers angeglichen zu haben.

⁷⁰⁷ Mie Prefectural Art Museum (Hg.) (1990): *Takeshiro Kanokogi 1874–1941*. Kyōto: Museum of Modern Art Kyoto.

⁷⁰⁸ Der Sieg der Japaner in der Schlacht bei Tsushima und die Zerstörung der russischen Baltischen Flotte unter seiner Führung am 27./28. Mai 1905 sollten Tōgō endgültig zum Kriegshelden machen.



Abbildung 96: „Oberbefehlshaber Tōgō“ (*Tōgō shirei chōkan*), Kanokogi Takeshiro, ganzseitige Karikatur in *Jiji manga hibijutsu gahō* 1 (10. Mai 1904)

Die Darstellung spricht Tōgō Heihachirō die Rolle einer menschlichen Identifikationsfigur ab und stellt ihn als mechanisch funktionierenden Mann des Krieges dar. Die Mutmaßung, der verantwortliche Künstler sähe das Erstarken des Militarismus (*gunbishugi*) sowie einer Staatsbürgerpflicht aus Patriotismus (*aikokushin*) in Japan kritisch, liegt nahe. Obwohl Kanokogi Takeshiro und das Magazin *Jiji hibijutsu gahō* von der staatlichen Zensur unbehelligt blieb, war der Einfluss auch dieser pazifistischen Karikaturen eher gering und nach nur drei Ausgaben stellte der Verleger seine Arbeit ein. Nach Shimizu lag der Grund hierfür am Standort, also dem beschränkten Zeitschriften-Markt in Kyōto.⁷⁰⁹ Es ist jedoch anzunehmen, dass nicht nur der unvorteilhafte Publikationsort, sondern auch das Profil des pazifistischen Magazins seine Lebensdauer im Vergleich zu den kriegsbegeisterten Magazinen (vgl. *Nipponchi*, *Kokkei shinbun* und *Tōkyō paku*, Kapitel 4.3) stark verkürzte. Karikaturen in der *Kokkei shinbun* lassen zudem Zweifel an Kanokogis pazifistischer Einstellung aufkommen. Eine bellizistische Darstellung in Ausgabe 70 (8. April 1904) ist ausdrücklich als

⁷⁰⁹ Shimizu, Isao (1979): *Meiji mangakan* [Sammlung Meiji-zeitlicher Manga]. Tōkyō: Kōdansha, S. 134.

Gastbeitrag Kanokogis ausgewiesen und steht damit im Widerspruch zu dessen privaten Arbeiten. Wie der künstlerisch anspruchsvolle *Jiji hibijutsu gahō* Kanokogis so war auch die politisch aufgeladene *Heimin shinbun* trotz zeitweiliger Auflagezahlen von bis zu 8.000 Exemplaren ⁷¹⁰ als pazifistisches Blatt eine Ausnahmeerscheinung im japanischen Pressespektrum um 1904/05.

Die ironischen Portraits ranghoher Militärführer und Politiker, wie das des Flottenadmirals Tōgō⁷¹¹ oder das des Oberbefehlshabers der japanischen Truppen in der Mandschurei, Ōyama Iwaos, entsprachen nicht dem gewünschten Bild und fanden kaum Publikum – im Gegensatz zu den Brokatdrucken (*nishiki-e*). Shimazu Naoko schildert anhand des japanischen Marineadmirals und Kriegshelden Hirose Takeo den (staatlich bewusst gelenkten) Hunger der Zivilbevölkerung nach Identifikationsfiguren. ⁷¹² Offensichtlich war der Bedarf an nationalistischen Apotheosen in Japan des Russisch-Japanischen Krieges größer als die Sehnsucht nach kritischen Satirestimmen.

⁷¹⁰ Hayashi, Shigeru (Hg.): *Heimin shinbun ronsetsushū* [Leitartikelsammlung aus der *Heimin shinbun*]. Zitiert in: Sprotte, Maik Hendrik (2007): „Das japanische Kaiserreich und der Russisch-Japanische Krieg“. In: *Der Russisch-Japanische Krieg*, S. 97.

⁷¹¹ Tōgō selbst stand der Idolisierung seiner Person durchaus kritisch gegenüber. Die Idee, ihm einen Schrein zu bauen, kommentierte er gegenüber Ogasawara Naganari mit folgenden Worten: „*Versuchen Sie, mich durch den Bau eines Tōgō-Schreins selbst zu einem Gott zu machen? Kommt nicht in Frage. Wenn ich das nur hören möchte ich mich schütteln...Sie [Ogasawara] wissen wie ich dazu fühle. Warum entschuldigen Sie sich nicht einfach bei ihnen, ja entschuldigen Sie (sich für das Ablehnen des Antrages)*“. Ogasawara Naganrikō kyūjussai shukugo kinen kankōkai (1956): *Ogasawara Naganari to sono zuihitsu*. Tōkyō: Ogasawara Naganarikō kyūjussai shukuga kinen kankōkai, S. 172. In: Shimazu (2009): *Japanese Society at War*. S. 227.

⁷¹² Shimazu (2009): *Japanese Society at War*. Shimazu widmet sich in Kapitel 4 unter dem Titel „God of war“ Hiroses Verehrung in der japanischen Zivilbevölkerung 1904/05.

7.2 Die Resonanz der pazifistischen Karikatur

Wie groß der Einfluss des Krieges auf das Leben und Denken der Bevölkerung war, bzw. wie tief die Überzeugung, der Nation durch Zustimmung und Zusammenhalt einen Dienst zu erweisen, wurzelte, schilderte Kōtoku Shūsui. In einem der wenigen kritischen Artikel der damaligen Zeit prangert er die Steuererhöhung, indirekt jedoch die allumfassende Rechtfertigung des Krieges an:

„Die Phrase ‚wegen des Krieges‘ ist ein machtvolles Betäubungsmittel. Durch diese Worte verliert der Scharfsinnige seinen Scharfsinn, der Clevere seine Cleverness, der Weise seine Weisheit und der Couragierte seine Courage.“⁷¹³

Shimazu spricht in Hinblick auf das pazifistisch eingestellte, sozialistische Lager, dem auch die Redaktion der *Heimin shinbun* angehörte, von einer „kleinen, jedoch lautstarken Antikriegs-Lobby“.⁷¹⁴ Neben den bereits besprochenen sozialistischen Gruppierungen um Kōtoku Shūsui, bezogen besonders christliche Publikationen wie etwa *Fukuin shinpō* [Das Evangeliumsblatt, gegründet 1893] einen kritischen Standpunkt. Wir müssen uns der Frage stellen, inwieweit der von offizieller Seite propagierte Slogan der „Einheit der Nation“ (*kyokoku itchi*) auch in den Köpfen der Bevölkerung verankert war. Erst nach diesem Schritt wird das Wesen der Anti-Kriegskarikatur und der Satire zu Zeiten militärischer Auseinandersetzung näher erfassbar werden.

In ihrem Artikel „Patriotic and Despondent: Japanese Society at War, 1904–05“ widerspricht Shimazu Naoko dem Bild eines in Kriegszeiten geeinten Japans. Sie kritisiert den ihrer Meinung nach oberflächlichen Blick der Forschung auf die Vielschichtigkeit der Sozialstruktur der damaligen Zeit sowie die Überbetonung des japanischen Nationalismus.⁷¹⁵ In einem Aufsatz über die Darstellung Koreas in japanischen Cartoons der Meiji-Zeit äußert sich auch Jung-Sun Han kritisch. In ihrer Untersuchung zeigt sie, dass die Öffnung Japans auch eine Internationalisierung imperialistischer Sichtweisen mit sich brachte, welche in Karikaturen ihren Niederschlag fanden.⁷¹⁶ Nach der Blüte des politischen Cartoons im Rahmen der *Jiyū minken undō* folgte eine Instrumentalisierung infolge des ostasiatischen Mächteringens:

„Seen in this light, the existence and recurrence of the particular comic image suggest that the Japanese populace actively participated in the construction of imperialist ideology and culture. In

⁷¹³ *Heimin shinbun*, Ausgabe am 27. März 1904.

⁷¹⁴ Shimazu, Naoko (2008): „Patriotic and Despondent: Japanese Society at War, 1904/05“. In: *The Russian Review. An American Quarterly devoted to Russia Past and Present* 67, 1, S. 34–49, 37.

⁷¹⁵ Shimazu (2008): „Patriotic and Despondent: Japanese Society at War, 1904–5“. S. 35.

⁷¹⁶ Han (2006): „Empire of Comic Visions“. S. 283–302.

other words, the creation of Japanese will to empire was facilitated by the cooperation of the populace.”

Ishiko Jun bewertet die Protesthaltung der Karikatur gegen den Russisch-Japanischen Krieg als überaus schwach. Zwar habe es überaus kritische Stimmen gegeben, das Gros der satirischen Journale habe sich jedoch der militaristischen Propaganda dienstbar gemacht. Die Werke eines Takehisa oder Shosai seien nur angedeutete Warnungen, die politische Macht des Cartoons, die sich in den Jahrzehnten der Bewegung für Freiheit und Volksrechte gezeigt hatte, wurde 1904/05 nur zögerlich für pazifistische Zwecke genutzt.⁷¹⁷ Und Duus betont im Hinblick auf die Entwicklung des Cartoons in der Meiji-Zeit, dass dessen Funktion durchaus ambivalent gewesen sei.⁷¹⁸ Zwar ging das Aufblühen des politischen Cartoons mit dem Erstarken der Bewegung für Freiheit und Volksrechte und einer stark regimekritischen Position der Journalisten einher, dennoch wäre die einseitige Sicht auf Karikatur als Protestwerkzeug der „Schwachen“ gegen die Mächtigen stark vereinfacht. Der politische Cartoon in Japan diene beiden – und 1904/05 wohl insbesondere Letzteren. Während Japan sein Image als „zivilisierte“ und moderne Nation in der internationalen Presse nach Kräften aufzupolieren suchte, waren seine Satiremagazine fast ausschließlich für den lokalen Markt bestimmt (eine Ausnahme war der *Tōkyō pakku* mit Verkaufsstellen in anderen asiatischen Ländern) und zugeschnitten. Obwohl für den heutigen Betrachter schwer entschlüsselbar, waren die meisten der Kriegskarikaturen für das zeitgenössische Publikum leicht zu verstehen. Grundthema ist die Konfrontation des pflichtbewussten, starken japanischen Soldaten mit einem verschlagenen, feigen russischen Gegenüber. Bildsatiren mit komplexem politischem Hintergrund und internationaler Perspektive blühten erst mit Kitazawa Rakutens *Tōkyō pakku* wieder auf.

Vorliegender Studie zufolge stimmte der überwiegende Teil der japanischen Karikaturisten in den spannungsgeladenen Monaten vom Februar 1904 bis September 1905 in die nationale Kriegseuphorie ein und unterstützten die Meiji-Regierung mit satirischer Denunzierung der gegnerischen Truppen. Dieser Sachverhalt darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Leserschaft diesen Sachverhalt mitbestimmte, indem sie bellizistischen Magazinen zu ungeahnten Auflagezahlen verhalf. Als maßgeblicher Faktor dürfen folglich ökonomische Gründe nicht außer Acht gelassen werden. Rassistisch⁷¹⁹ geprägte, national gesinnte Magazine wie *Nipponchi* oder Rakutens imperialistischer *Tōkyō pakku* trafen während des Russisch-Japanischen Krieges den Geschmack des japanischen Publikums und arbeiteten im

⁷¹⁷ Ishiko (1979): *Nihon mangashi I*. S.118–133.

⁷¹⁸ Duus (2001): „Presidential Address: Weapons of the Weak, Weapons of the Strong”. S. 965–997.

⁷¹⁹ Auf die nur nur bedigte Anwendbarkeit des Begriffs 1904/05 wurde hingewiesen.

Gegensatz zu früheren Satiremagazinen wie der *Marumaru chinbun* für und nicht gegen die Ziele der Regierung. Das Ziel satirischer Attacken verlagerte sich von den eigenen Reihen der japanischen Oligarchie zu einem ausländischen Feind.

Eine bedeutende Zäsur in der Entwicklung der satirischen Presse in Japan war das Jahr 1875. Das Erstarken der Bewegung für Freiheit und Volksrechte beunruhigte vor allem konservative Kreise der Regierung. Man forderte ein strenges Pressegesetz, um der harschen Kritik Herr zu werden. 1875, in der Blütezeit der *Marumaru chinbun*, sah sich das Kabinett gezwungen, zu handeln. Es verabschiedete zwei Beschlüsse: das sogenannte „Verleumdungsgesetz“ sowie eine Zeitungen und Magazine betreffende Verordnung (*Shinbunshi jōrei* 新聞紙条例). Letztere ermöglichte es dem Innenministerium, Publikationssperren zu verhängen, sollte es durch Publikationen die staatliche Sicherheit oder öffentliche Ordnung gefährdet sehen. Laut dieser Verordnung war in einem solchen Falle auch das gänzliche Verbot einer Zeitschrift erlaubt. Damit war der staatlichen Willkür Tür und Tor geöffnet – politische Äußerungen konnten das Aus für ein Magazin bedeuten. Die Pressebestimmungen 1875 wurden, abgesehen von Änderungen im Jahr 1887 und einer größeren Modifikation im Jahr 1893 (ab nun „Veröffentlichungsgesetz“, *Shuppan hō*), bis 1949 beibehalten.

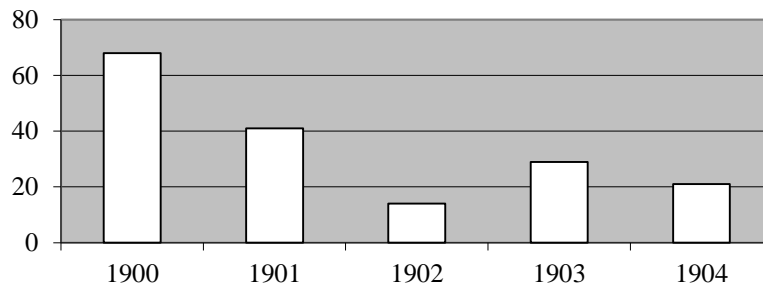


Abbildung 97: Anzahl der auf Printmedien (Zeitungen und –schriften) verhängten Strafen in den Jahren 1900–1904. Quelle: Dai-Nihon Teikoku naimushō tōkei hōkoku 20, 1904

Die obige Tabelle zeigt die offizielle Auflistung des Kaiserlichen Ministeriums für Inneres (*Dai-Nihon Teikoku naimushō tōkei hōkoku*) über Straffälle im Zeitraum 1900 bis 1904 (Abbildung 97). Sie bezieht sich nicht auf satirische Periodika im Speziellen, sondern umfassen alle Printmedien (Zeitungen, Zeitschriften und Magazine) des angegebenen Zeitraumes. Aussagen über staatliche Abstrafungen aufgrund satirischer Bilder lassen sich demzufolge nicht treffen, sondern lediglich die Gesamtsituation erfassen. Des Weiteren fehlt die Statistik über die Anzahl der Strafen im Bereich der Printmedien in den offiziellen Dokumenten des Folgejahres, sodass für die unmittelbare Kriegszeit keine Nachweise existieren. Wir erkennen jedoch im Laufe der vier Vorkriegsjahre tendenziell einen Rückgang

der staatlichen Straffälle. Da die staatlichen Statistiken zu Veröffentlichungen (exklusive Magazine und Zeitungen) 1905 einen starken Anstieg der Straffälle verzeichnen, kann angenommen werden, dass in diesem Jahr auch die Anzahl der Strafen auf Printmedien anstieg. Es bedarf jedoch eines näheren Blickes, fallen die Strafen doch weniger in die Zeit der Kampfhandlungen als vielmehr in die der sogenannten Hibiya-Unruhen. Die nach dem Tōkyōter Stadtteil benannte spontane Revolte der Bevölkerung richtete sich vor allem gegen die Ergebnisse der Friedensverhandlungen von Portsmouth und stellte Japans Presse auf eine harte Probe. Am 1. Oktober 1905, knapp ein Monat nach der Unterzeichnung des Friedensvertrages von Portsmouth (5. September) publizierte die bedeutende Tageszeitung *Ōsaka mainichi shinbun* [Tageszeitung für Ōsaka] eine Karikatur, die eindrucksvoll von der Wut und Enttäuschung über den „verlorenen“ gewonnen Krieg sowie die Trauer um die sinnlosen Opfer zeugt.



Abbildung 98: „Die Tränen des Schädels“ (*Hakkotsu no namida*), *Ōsaka mainichi shinbun* (1. Oktober 1905)

Die kleinformatige Darstellung trug den Titel „Die Tränen des Schädels“ (*Hakkotsu no namida*) und zeigte einen auf nacktem Erdboden liegenden Totenschädel. Der danebenliegende zerbrochene Säbel sowie die vom Schädel vergossenen Tränen wirken wie eine stumme Anklage an das Ergebnis des verlustreichen Krieges mit Russland. Der Boden, auf dem sich die Gebeine befinden, kann als der Boden der Schlachtfelder in der Mandschurei verstanden werden, auf denen so viele japanische Soldaten ihr Leben lassen mussten.⁷²⁰ Von wem der Zeitungscartoon stammt, lässt sich nicht gesichert festlegen, wahrscheinlich sind

⁷²⁰ Das Gebiet der Mandschurei galt vor dem Krieg als Sonderzone des chinesischen Qing-Reiches, nach dem Ende des Russisch-Japanischen Krieges wurde sie zu einem regulären Teil Chinas und als solcher in dessen Provinzsystem aufgenommen. Obwohl die Souveränität der Mandschurei im Vertrag von Portsmouth verankert wurde, nahm der japanische Einfluss zu und führte schließlich zur Gründung des Marionettenstaates Manshūkoku (Manzhouguo) in den 30er Jahren.

jedoch Yamanouchi Gusen (1866–1927)⁷²¹ oder Akamatsu Rinsaku (1878–1953)⁷²². Auch die Aussage der Darstellung lässt Freiraum für verschiedene Ansichten. Sie zwangsläufig als pazifistisches Statement zu deuten, wäre jedoch voreilig. Das Resultat der durch die USA eingeleiteten Verhandlungen in Portsmouth war eine bittere Pille für die geschwächte japanische Bevölkerung. Die meisten von ihnen hatten sich einen hohen Gewinn nach dem mühevoll gewonnenen Krieg versprochen und fühlten sich von den Verhandelnden betrogen. Viele Japaner konnten sich nicht erklären, warum die Leben so vieler Soldaten nicht höher aufgewogen wurde durch territorialen Zugewinn, finanzielle Abgeltung oder politische Zugeständnisse. Die allgemeine Unzufriedenheit entlud sich in blutigen Unruhen in Tōkyō, insbesondere in der Region Hibiya, die den Aufständen später ihren Namen gab. In dieser Hinsicht muss der weinende Totenkopf als verbitterte Anklage an die japanische Politik gelesen werden. Diese hatte es verabsäumt, aus den schweren Verlusten im Namen des Vaterlandes Nutzen zu ziehen und das gebrachte Opfer verspielt.

⁷²¹ Yamanouchi wurde in Tōkyō geboren. Er studierte hier westliche Malerei (*yōga*), bevor er nach Ōsaka übersiedelte und für die Zeitung *Ōsaka mainichi shinbun* [Tageszeitung Ōsaka] arbeitete.

⁷²² Auch Akamatsu war Tōkyōter und hatte sich hier in der *yōga*-Malerei trainiert. Wie Yamanouchi arbeitete er in der Redaktion der *Ōsaka mainichi shinbun*.

8 Resümee und Ausblick

Die vorliegende Dissertation war der Entwicklung und Rolle des satirischen Bildes, insbesondere der Zeitschriftenkarikatur, von der späten Tokugawa-Zeit bis 1906 gewidmet. Der Fokus der Betrachtung lag auf der Zeit des Russisch-Japanischen Krieges (1904/05), die als Periode grundlegender Veränderungen in Funktion und formaler Erscheinung der Karikatur bzw. des satirischen Magazines in Japan dargestellt wurde. Ziel war es, die japanische Kriegskarikatur exemplarisch zu beleuchten und ihre unterstützende Rolle bei der Mobilisierung der zivilen Bevölkerung aufzuzeigen und zu belegen. Der einführende Teil der Arbeit widmete sich, neben der allgemeinen Literaturdarstellung, der Begriffsklärung. Es wurde festgestellt, dass eine verbindliche Definition der Satire nicht getroffen werden kann, sondern individuell erfolgen muss. Dies gilt für das europäische Satireverständnis ebenso wie für das japanische. Die vorliegende Arbeit schloss sich der Definition nach Frye an und erachtete zeitgenössische japanische Darstellungen dann als satirisches Bild oder Karikatur, sofern sie sowohl das Element einer (wie immer politisch oder gesellschaftlich gearteten) Attacke als auch humoristischen Charakter aufwiesen. Moralische Verpflichtung wurde, angelehnt an Meiji-zeitliche Belege (Sōseki), als maßgebliches Charakteristikum der japanischen Karikatur der Meiji-Zeit verworfen. Als theoretisches Werkzeug zum Verständnis der besprochenen pejorativ-propagandistischen Kriegskarikaturen wurde John Galtungs Schlagwort der „kulturellen Gewalt“ (*cultural violence*) verwendet.

Eine Besprechung zeitgenössischer Drucktechniken zeigte, dass Japan trotz rapider Modernisierung den formalen Möglichkeiten europäischer und amerikanischer Redaktionen hinterherhinkte. Die Frage, weshalb auf staatliche Initiative und Subvention zwar ausländische Ingenieure und Militärspezialisten ins Land geholt, die Anschaffung moderner Druckpressen zur Qualitätssteigerung des japanischen (auch regierungsnahen) Medienwesens jedoch nur zögerlich betrieben wurde, lässt Rückschlüsse auf die Haltung der Meiji-Regierung gegenüber Zeitungen und Zeitschriften zu und verdient in Zukunft Beachtung.

Besprochen wurde in weiterer Folge die historische Grundlage zum Verständnis des satirischen Magazines in Japan. Exemplarisch vorgestellt wurden die beiden ersten, von Ausländern publizierten, satirischen Magazine *Japan Punch* und *Tōbaé*. Zur besseren soziohistorischen Kontextualisierung der nachfolgenden Fragestellung zur Rolle des satirischen Magazines in den Jahren 1904/05 besprach die Arbeit – unter Zuhilfenahme repräsentativer Abbildungen aus den oben genannten Magazinen – die Instrumentalisierung der Karikatur im Kampf um Bürgerrechte (1870er und 1890er Jahre) sowie ihre kritische

Position zu der radikalen Modernisierungspolitik der frühen Meiji-Zeit. Unter Betonung transkultureller Einflussfaktoren wie der Anwesenheit europäischer Künstler in Yokohama und der vorbildhaften Rolle westlicher Satireformate wie des britischen *Punch*-Magazins wurde die Genese der frühen Polit- und Sozialkarikatur nachgezeichnet. Die Arbeit zeigt, dass Karikatur als zunehmend machtvolleres Mittel gegen repressive Staatsgewalt in der frühen Meiji-Zeit erkannt wurde – ein Mittel, das, wie ebenfalls ausgeführt – schon zu Zeiten des Sino-Japanischen Kriegs (1884/95) vereinzelt und während des Russisch-Japanischen Kriegs fast uneingeschränkt durch den Staat oder zumindest für staatliche Zwecke respektive Kriegspropaganda genutzt wurde. Diesen „Knick“ um 1900 verdeutlicht auch die Ambivalenz in Bigots satirischen Darstellungen, von denen insbesondere die Karikaturen in *Tôbaé* sowie die europaweit vertriebenen Postkarten von 1904/05 herangezogen wurden. Waren Bigots Karikaturen vor 1900 zwar bisweilen kritisch, ja fast boshaft, gegenüber der japanischen Politik der „Zivilisation und Aufklärung“ (*bunmei kaika*) der Meiji-Periode, jedoch durchaus von Sympathie getragen, so zeichnen seine Postkarten in späterer Zeit Japan als Gefahr für Europa. Enttäuschte es den Franzosen dermaßen, seine verklärte Vorstellung asiatischer Folklore im Angesicht der zunehmenden Emanzipation Japans aufgeben zu müssen? Der Frage, in wie weit Bigots Darstellungen tatsächlich das Vorbild des bis zum Zweiten Weltkrieg gebräuchlichen Heterostereotyps des affenartigen, verschlagenen Japaners lieferten und ob diese Entwicklung bewusst gelenkt wurde oder schlicht den historischen Gegebenheiten entgegenkam, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht hinreichend nachgegangen werden. Sie ist in Zukunft näher zu beleuchten.

Das Hauptanliegen der vorliegenden Dissertation war jedoch die Karikatur der Kriegsjahre, der schließlich Kapitel 4 gewidmet war. Obgleich die Fülle des vorhandenen Materials auf die drei auflagenstärksten Satiremagazine der Kriegszeit *Nipponchi*, *Tōkyō pukku* und *Kokkei shinbun* limitiert wurde, musste eine zusätzliche Restriktion auf einzelne Bildthemen bzw. Topoi erfolgen. Die Auswahl der Bildthemen erfolgte quantitativ anhand aller verfügbaren Ausgaben der oben genannten Formate von Januar 1904 bis Ende 1905. Da Primärquellen, in diesem Fall Zeitschriften und Postkarten, bedauerlicherweise nur relativ schwer zugänglich sind, wäre zukünftig eine umfassende Sichtung und Digitalisierung der Materialien zwar zweifelsohne ein zeit- und kostenintensives Unterfangen, jedoch in japanologisch-kulturhistorischer Sicht überaus fruchtvoll und wünschenswert. Die Diskussion satirischer Topoi in japanischen (Kapitel 5.2) und europäischen Karikaturen (Kapitel 6.1) konnte im Rahmen eines Dissertationsprojektes nicht erschöpfend erfolgen. So bedürfen u. a. das Motiv des als Kind karikierten Japans oder das Fortleben traditioneller Bildthemen in der Bildsatire

der Meiji-Zeit unbedingt weiterführender Forschung. Darüber hinaus sind Transfer und Übernahme westlicher Nationalallegorien in Japan sowie die Eigenrepräsentation Japans in der Karikatur der Meiji-Zeit ein überaus spannendes Thema für zukünftige Fragestellungen. Die Untersuchung zeigte, dass die Idee einer nationalen Repräsentationsfigur wie Frankreichs „Marianne“ oder Amerikas „Uncle Sam“ erst durch den Kontakt mit dem Westen in Japan bekannt wurde. Zwar wurde mit der Verwendung westlicher Nationalallegorien in der japanischen Karikatur an internationale Darstellungsmodi angeschlossen, Japan selbst blieb jedoch ohne eigenes Äquivalent. Belegt wurde zudem, dass infolge der Kriege gegen China (1894/95) und Russland (1904/05) die Suche nach einer japanischen Form der Repräsentation, auch in der Bildsatire, intensiviert wurde.

Es gelang im Rahmen dieser Arbeit, die prominentesten Bildthemen innerhalb der japanischen Bildsatire um 1904/05 zu identifizieren und in einen historischen Bezugsrahmen zu setzen. Die im Kapitel getroffene Feststellung, dass Karikaturen auf japanischer Seite ohne den Faktor Angst funktionierten, zeigt den fundamentalen Wandel bei satirischem Propagandamaterial während des Pazifischen Kriegs 1941–45. Das abschließende Kapitel beleuchtete die satirische Medienlandschaft Japans auf ihre ideelle Ausrichtung während der Kriegsmonate. Auflagenstarke Magazine zeigten sich vor dem Hintergrund patriotischer Pflichterfüllung dezidiert polemisch und bellizistisch, während die pazifistische Karikatur eine Randerscheinung blieb. Die häufige Abbildung einer populären pazifistischen *Heimin shinbun*-Illustration in modernen japanischen Publikationen erfüllt nicht die Ansprüche einer ernsthaften Aufarbeitung der propagandistischen Karikatur. Vielmehr dient sie oberflächlich der positiven Aufwertung des Manga in historischen Gesamtdarstellungen. Erstaunlich ist die fast vollkommene Abwesenheit einer wissenschaftlich kritischen Aufarbeitung der staatlich instrumentalisierten Bildsatire (bzw. Manga) von japanischer Seite, die der Flut an populärwissenschaftlichen Publikationen zur Geschichte des „typisch japanischen“ Manga gegenübersteht.

Ziel der Erörterung konnte es nicht sein, die gesamte Fülle der bellizistischen Bildsatire wissenschaftlich aufzubereiten, sondern vor allem auf den Überhang bellizistisch-pejorativer Darstellungen in der Karikatur des Russisch-Japanischen Krieges hinzuweisen. Durch die Analyse der drei auflagenstärksten satirischen Magazine aus den Jahren 1904 und 1905 konnte diese Annahme bestätigt werden. Als mögliche Erklärungen für diesen Umstand wurden unter anderem (zweifellos vorhandene) Selbstzensur, ökonomische Gründe, sowie staatliche Einflussnahme genannt. Nichtsdestotrotz überrascht die vordergründig überschaubare Anzahl pazifistischer Karikaturen bzw. die allem Anschein nach geringe

Anzahl staatlicher Straffälle in Hinblick auf Kriegskarikaturen anderer Länder und Zeiten. Weiterhin unzureichend bekannt bleibt hier die Rolle der Zensur. Da offizielle Dokumente für das Jahr 1905 im Bereich der Periodika schweigen und auf satirische Bilder verhängte Strafen nicht mehr explizit aufgelistet wurden, bleibt zum derzeitigen Stand lediglich Raum für Spekulationen. Wünschenswert sind deshalb weiterführende Untersuchungen hinsichtlich der staatlichen Zensur auf Karikaturen nach der bereits hinreichend erörterten Hochblüte satirischer Magazine in den späten 1870er und 1880er Jahren. Allein das Werk des (in Japan immer noch hochgeschätzten) oppositionellen Ausnahmejournalisten Miyatake Gaikotsu dürfte reichlich Ansatzpunkte für zukünftige Arbeiten enthalten.

Die Dissertation belegt anhand der japanischen Situation zu Zeiten des Russisch-Japanischen Krieges, dass die Satire und Karikatur keineswegs nur immer „auf Seite der Machtlosen“ steht, sondern sich im Gegenteil gerade in Kriegszeiten als bereitwillig und effektiv als Propagandamittel von oben einsetzen lässt. Es bleibt zu hoffen, dass die vorliegende Arbeit hier neue Impulse für zukünftige Forschungsvorhaben liefert.

Anhang

I. Abbildungen, grafische Darstellungen und Tabellen

Die Abbildungen vorliegender Arbeit stammen zum überwiegenden Teil aus dem persönlichen Fotomaterial der Autorin sowie einer privaten Sammlung. Des Weiteren wurden Materialien aus der Sammlung des modernen Manga, dem Manga Museum Kyōto und der Privatsammlung Shimizu verwendet. Sie dürfen dankenswerterweise hier veröffentlicht werden.

Abbildung 1: „Daikoku rasiert Fukurokuju den Kopf“ (Gehō no hashigo sori), Ōtsu-e, 18. Jh. Quelle: Museum für japanische Volkskunst (Nihon mingeikan). http://www.mingeikan.or.jp/english/html/otsu-e.html#goblin	52
Abbildung 2: „Von Menschen betrachteter Pavian. Vom Pavian betrachtete Menschen“ (Hito kara mita hihi. Hihi kara mita hito). Nagahara Kōtarō, Mesamashigusa 30 (28. September 1898).....	56
Abbildung 3: „Der nächtliche Marsch der hundert Dämonen“ (<i>Hyakki yagyō emaki</i>). Bildrolle (Ausschnitt) Muromachi-Periode (1336–1573)	59
Abbildung 4: Ein russischer Soldat, umringt von den Geistern seiner toten Kameraden. Karikatur (Ausschnitt) aus <i>Nipponchi</i> , 1904.....	59
Abbildung 5: Links: <i>Hokusai manga</i> 2 (1815), rechts: <i>Nipponchi</i> 3 (12.10.1904).....	62
Abbildung 6: „Bilder, die das Gähnen stoppen“ (<i>Toba-e akubidome</i>). Takehara Shunchosai, Ōsaka: Kawachiya, 1793. H.H. Mu Far Eastern Library.....	63
Abbildung 7: „Lustige Bilder im westlichen Stil: Punch-Bilder“ (<i>Seiyō no gega ponchi no zu</i>). Kōko shinbun (28. Mai 1868)	72
Abbildung 8: Grab von Charles Wirgman am Ausländerfriedhof von Yokohama.....	72
Abbildung 9: „German influence in Japan“. Charles Wirgman, <i>Japan Punch</i> (November 1885).....	77
Abbildung 10: „The very latest from Athens“. Charles Wirgman, <i>Japan Punch</i> 2 (1872)	78
Abbildung 11: Titelblatt des <i>Japan Punch</i> , 1867.....	80
Abbildung 12: Japan, von Großbritannien angefeuert, attackiert Russland. Postkart, Georges Bigot, 1904/05. Quelle: MIT Visualizing Cultures	84
Abbildung 13: Titelblatt der <i>Tōbaé</i>	85
Abbildung 14: „Une, deux, balancez vos Dames“. Georges Bigot, <i>Tōbaé</i> 1 (Februar 1887).....	88
Abbildung 15: „The new Press Regulations“. Charles Wirgman, <i>Japan Punch</i> (Juni 1878)	91

Abbildung 16: „Mondbeschau bei Namazu“ (<i>Namazu no tsukimi</i>), Georges Bigot, Tôbaé 62.....	94
Abbildung 17: „Vergangenheit und Zukunft des Boxens. Die aktuelle Lage in Ostasien“ (<i>Bokushingu [kentō] no kako to mirai. Tōyō no kinjō</i>). <i>Jiji shinpō</i> (8. Februar 1900)	98
Abbildung 18: „Die Wunschtraum-Schlange Parlament“ (<i>Kokkai ganmō ja</i>). Honda Kinkichirō, Marumaru chinbun, 1880	99
Abbildung 19: „The valley of the shadow of death“. James Gillray, Farblithografie, 1808.....	99
Abbildung 20: Doppelseitige Illustration, Kitazawa Rakuten, <i>Tōkyō pakku</i> 2/14 (13. April 1905) ..	103
Abbildung 21: Titelseite des amerikanischen <i>Puck</i> -Magazins (19. Mai 1880)	104
Abbildung 22: Links: Detail aus <i>Puck</i> ; rechts: 1880 Detail aus <i>Tōkyō pakku</i> , 1905	104
Abbildung 24: „Die Riesenschlange Revolution“ (<i>Kakumei no chōda</i>). <i>Tōkyō pakku</i> 1/4 (15. Juli 1905)	105
Abbildung 25: „The political snake in the grass swallowing the democracy“. <i>Puck</i> (15. September 1878).....	105
Abbildung 26: Titelkopf der <i>Marumaru chinbun</i> 1040 (28. Dezember 1895) von Taguchi Beisaku	113
Abbildung 27: Titelblatt der <i>Marumaru chinbun</i> (25. Juni 1904)	116
Abbildung 28: Karte des Kriegsschauplatzes 1904/05. Quelle: Coulmas, Florian (2005): <i>Der Russisch-Japanische Krieg 1904/05 im Spiegel deutscher Bilderbogen</i> . Inaba, Chiharu und Saaler, Sven (Hg.). Tōkyō: Deutsches Institut für Japanstudien.	120
Abbildung 29: „Köpfeziehen“ (<i>kubippiki</i>), Ausschnitt. Kobayashi Kiyochika, <i>Nippon banzai. Hyakusen hyakushō</i> (November 1894),.....	129
Abbildung 30: „Banzai allerorts“ (<i>Banzai no yononaka</i>). <i>Nipponchi</i> 6 (1. Dezember 1904).....	130
Abbildung 31: Anzahl der Karikaturen in der Zeitung <i>Tōkyō asahi shinbun</i> (Jan. 1904–Nov. 1905). Quelle: Lee (2008): „Shinbun ronpyō manga no shakaiteki kitai ni kansuru ikkō sai“.....	134
Abbildung 32: „Marineadmiral Hirose Takeo“, Kobayashi Kiyochika, 1904. Sharf Collection, Museum of Fine Arts, Boston.....	135
Abbildung 33: Japan, mit China im Schlepptau, trampelt über Korea hinweg. Georges Bigot, Postkarte, 1904/05 Quelle: MIT Visualizing Cultures	139
Abbildung 34: Iroha-Spielkarten (<i>Iroha garuta</i>), doppelseitiger Fold-out, <i>Nipponchi</i> 5 (25. November 1904).....	139
Abbildung 35: Titelblatt von <i>Nipponchi</i> 29 (24. Januar 1905)	148
Abbildung 36: „Bau-Tanz auf der Ebene“ (<i>Taira no tatemai</i>). Farbholzschnitt, 1855.....	148

Abbildung 37: „Das Bild wiederholter Verfehlung“ (<i>Tsumi o kasaneru zu</i>). <i>Nipponchi</i> 4 (10. Nov. 1904).....	148
Abbildung 38: „Wie grausam, wie traurig“ (<i>Sanzetsu, hizetsu</i>). <i>Kokkei shinbun</i> 23 (20. Februar 1902)	151
Abbildung 39: Titelblatt der <i>Kokkei shinbun</i> 72 (7. Mai 1904).....	152
Abbildung 40: Titelblatt der <i>The Illustrated Monthly Box of Curios</i> 2 (Mai 1882). Historisches Archiv Yokohama (Yokohama Kaikō Shiryōkan)	157
Abbildung 41: Titelblatt des <i>Tōkyō paku</i> I/1 (15. April 1905).....	157
Abbildung 42: „Flut der Cartoon-Magazine. Die Nachmacher kommen. (<i>Manga-zasshi no ranshutsu. Nitari kittari mono</i>). <i>Kokkei shinbun</i> (15. Dezember 1906).....	158
Abbildung 43: Janken, <i>Marumaru chinbun</i> 1014 (18. Mai 1895).....	162
Abbildung 44: „Die völlige Unterwerfung der Kolosse“ (<i>Ō-otoko no heitsukubari</i>), Kobayashi Kiyochika, <i>Nippon banzai. Hyakusen hyakushō</i> [2. Serie] (20. Juni 1904).	170
Abbildung 45: Zar Nikolaus (links) in weißer Marineuniform, Fotografie von 1911. Quelle: Familienarchiv von Ivan Badyin. Auf: RomanovRussia.com (gefunden am 23.9.2011).....	174
Abbildung 46: „Die hundert Künste der Leere/Langeweile des japanischen Soldaten“ (<i>Nihon-hei tsurezure no hyakugei</i>), Karikatur aus <i>Marumaru chinbun</i> 1514 (19. Dezember 1904).....	176
Abbildung 47: „The modern fight of David and Goliath“, Kanokogi Takeshirō, Karikatur aus <i>Hibijutsu gahō</i> 3 (1. Juli 1904).....	176
Abbildung 48: „Die Herkules-Kraft unserer starken Armee“ (<i>Kyōhei no senninriki</i>), Kobayashi Kiyochika, <i>Nippon banzai. Hyakusen hyakushō</i> [2. Serie] (14. Mai 1904).....	179
Abbildung 49: „Japan feuert mit den Kugeln der Zivilisation“ (<i>Bunmei no kyū o utsu Nihon</i>), <i>Jiji shinpō</i> 4042 (8. August 1894)	184
Abbildung 50: „Kameraden in der Entwicklung der Mandchurei“, Kitazawa Rakuten, Titelblatt des <i>Tōkyō paku</i> II/15 (15. Juni 1906).....	186
Abbildung 51: Chinesische Karikatur (21. März 1904). Quelle: Müller (2007): „Chinesische Perspektiven auf den Russisch-Japanischen Krieg“. S. 237	186
Abbildung 52: „Extrablattverkauf in Russland“ (<i>Rokoku no gōgai-uri</i>), Kobayashi Kiyochika, <i>Nippon banzai. Hyakusen hyakushō</i> [2. Serie] (9. Mai 1904).....	188
Abbildung 53: „Jungen verbreiten die neuesten Nachrichten“. Postkarte, 1904–05. Quelle: MIT Visualizing Cultures.	192

Abbildung 54: „Russlands Hügel der Schutzaffen“ (<i>Rokoku no hōshinzuka</i>), <i>Nipponchi</i> 18 (18. Juni 1905).....	195
Abbildung 55: „Drei weise Affen“. Holzschnitzerei, Nikkō Tōshō-gu	195
Abbildung 56: „Ein gefährlicher Seiltanz“ (<i>Kiken tsunawatari</i>), Kobayashi Kiyochika, <i>Nippon banzai. Hyakusen hyakushō</i> [2. Serie] (20. Mai 1904)	198
Abbildung 57: Titelseite von <i>Nipponchi</i> 3 (16. März 1904).....	204
Abbildung 58: „Die großen Sorgen des russischen Zaren“ (<i>Rotei no ō-shinpai</i>), ganzseitige Karikatur aus <i>Marumaru chinbun</i> 1554 (19. August 1905).....	204
Abbildung 59: Porträtfotografien im Magazin <i>Senji gahō</i> (10. Juli 1905).....	206
Abbildung 60: „Die schmelzenden russischen Soldaten“ (<i>Toroke-musha</i>), Kobayashi Kiyochika, <i>Nippon banzai. Hyakusen hyakushō</i> [2. Serie] (7. April 1904)	207
Abbildung 61: „Darstellung des nächtlichen Marschs der Hundert Geister“ (<i>Hyakki yagyō no zu</i>), doppelseitige Karikatur aus <i>Nipponchi</i> 2 (25. September 1904).....	212
Abbildung 62: „Der standhafte Schneesoldat. Oder: Die Sonne Japans“, <i>Der Floh</i> (25. September 1905).....	213
Abbildung 63: „Der unverschämte Kosak-Kavallerist“, Kobayashi Kiyochika, <i>Nippon banzai. Hyakusen hyakushō</i> [2. Serie] (5. April 1904)	214
Abbildung 64: „Eine in China neu erfundene Maschine“ (<i>Shin-hatsumei no kikai</i>), Kobayashi Kiyochika, <i>Nippon banzai. Hyakusen hyakushō</i> [1. Serie], April 1885.....	218
Abbildung 65: „Goldfisch-Parodie mit den Gesichtern von Schauspielern“ (<i>Mitate nikata kingyō</i>), Farbholzschnitt von Utagawa Yoshiiku, 1863.....	222
Abbildung 66: „Der Messe-Puck“ (<i>Hakurankai pakku</i>), Kitazawa Rakuten, Illustration aus einer Sonderausgabe zu <i>Tōkyō pakku</i> 3/8 (20. März 1907).....	224
Abbildung 67: „Seltsame Geister“ (<i>Myōna yūrei</i>), ganzseitige Karikatur aus <i>Marumaru chinbun</i> 1568 (19. November 1905).....	226
Abbildung 68: „Satirische Landkarte der diplomatischen Beziehungen zwischen Europa und Asien/Ein humoristischer diplomatischer Atlas von Europa und Asien“ (<i>Kokkei ōa gaikō chizu. A Humorous diplomatic atlas of Europe and Asia</i>), Nishida Jutarō, Farbholzschnitt (23. Februar 1904).....	227
Abbildung 69: „Gleichschritt der Spieler“ (<i>Senshu no ashinami</i>), <i>Marumaru chinbun</i> 1540 (25. Mai 1905).....	230

Abbildung 70: „No match to me“, Kitazawa Rakuten, Titelblatt des <i>Tōkyō pakku</i> 1/3 (13. April 1905)	232
Abbildung 71: Sieg des Sumoringers Herunshana über einen Ausländer, Farbholzschnitt von Utagawa Yoshiiku, 1861.....	232
Abbildung 72: „Old England au Japon“, Karikatur von Georges Bigot, 1895	233
Abbildung 73: „In der Pause“. Titelblatt des Magazins <i>Der Floh</i> (12. Juni 1904).....	235
Abbildung 74: „Eroberung der Adlerinsel“ (<i>Washi ga shima seibatsu</i>), doppelseitige Illustration aus <i>Nipponchi</i> (26. März 1905)	236
Abbildung 75: „Shōkintarō und der russische Bär“, <i>Marumaru chinbun</i> 1554 (19. August 1905)...	239
Abbildung 76: „The Judgement of Justice“, Kitazawa Rakuten, doppelseitige Karikatur aus <i>Tōkyō pakku</i> 1/5 (15. August 1905)	241
Abbildung 77: „Jeddo and Belfast; or, a puzzle for Japan“, <i>Harpers Weekly</i> (28. September 1872)	245
Abbildung 78: „Völker Europas, wahrt eure heiligsten Güter!“, Gemälde von Hermann Knackfuß, 1895	249
Abbildung 79: „Der Traum“ (<i>Le Rêve</i>), Postkarte, Georges Bigot, 1905. Quelle: MIT Visualizing Cultures.....	251
Abbildung 80: „When?“, Titelblatt des <i>Puck</i> (17. Mai 1905).....	251
Abbildung 81: „The Japophobia of the Powers“, Kitazawa Rakuten, doppelseitige Karikatur aus <i>Tōkyō pakku</i> 2	254
Abbildung 82: Katsura Tarō. Japanischer Premierminister	254
Abbildung 83: „Der Alptraum des Th. Roosevelt – Das Bild Japans“. „Golia“ (Pseudonym), <i>Pasquino</i> , Turin 1904. Quelle: Shimizu, Isao und Yumato, Kōichi (Hg.) (1994): <i>Gaikoku manga ni egakareta Nihon</i> [Japan in der ausländischen Karikatur]. Tōkyo: Maruzen.	256
Abbildung 84: „In China. Der Kuchen der Könige und der Kaiser“ (<i>En Chine. Le gâteau des Rois et des Empereurs</i>), Henri Meyer, <i>Le Petit Journal</i> (16. Januar 1898)	260
Abbildung 85: „Japans Eintritt in den Club der Großmächte“. <i>Japan 1897</i> , Georges Bigot, 1897 ...	261
Abbildung 86: „Der Mikado und Präsident Roosevelt“, <i>Hver 8. Dag</i> , Alfred Schmidt, Kopenhagen 1905. Quelle: Shimizu und Yumato (Hg.) (1994): <i>Gaikoku manga ni egakareta Nihon</i> . Tōkyo: Maruzen.....	264
Abbildung 87: Der Riese Russland frisst Japan, Postkarte, Georges Bigot, 1904/05	265

Abbildung 88: Der Tennō inspiziert die Front. Unbekannter Künstler („NARA“), <i>Illustration</i> (20. Februar 1904). Quelle: Shimizu und Yumato (Hg.) (1994): <i>Gaikoku manga ni egakareta Nihon</i> . Tōkyo: Maruzen.	266
Abbildung 89: „Eine Frechheit“ (<i>Namaiki</i>) Georges Bigot, <i>Tōbaé</i> 6 (1. Mai 1887)	267
Abbildung 90: Japaner in westlicher Kleidung, Honda Kinkichirō, <i>Marumaru chinbun</i> 20 (4. August 1877).....	268
Abbildung 91: „Modern Japanese in their official dress“, Charles Wirgman, <i>Japan Punch</i> (1874) .	268
Abbildung 92: Deutsche Postkarte, 1904. Quelle: MIT Visualizing Cultures.....	270
Abbildung 93: „Neujahrgeschenke“ (<i>Les Candeaux du nouvel an</i>), Bigot, <i>Tōbaé</i> 1, 1887	271
Abbildung 94: „Die Liebe der Rothaarigen zu der Frau eines anderen“ (<i>Akagami no yokorenbō</i>). Taguchi Beisaku, Titelblatt der <i>Marumaru chinbun</i> (11. Mai 1895)	273
Abbildung 95: Japan und Russland buhlen um die Mandschurei. Postkarte, Georges Bigot,	274
Abbildung 96: „Die Zunahme der zum Tode Verurteilten“ (<i>Shikei hikoku no zōka</i>), <i>Heimin shinbun</i> 21 (3. April 1904).....	282
Abbildung 97: „Oberbefehlshaber Tōgō“ (<i>Tōgō shirei chōkan</i>), Kanokogi Takeshiro, ganzseitige Karikatur in <i>Jiji manga hibijutsu gahō</i> 1 (10. Mai 1904).....	285
Abbildung 98: Anzahl der auf Printmedien (Zeitungen und –schriften) verhängten Strafen in den Jahren 1900–1904. Quelle: Dai-Nihon Teikoku naimushō tōkei hōkoku 20, 1904	289
Abbildung 99: „Die Tränen des Schädels“ (<i>Hakkotsu no namida</i>), <i>Ōsaka mainichi shinbun</i> (1. Oktober 1905).....	290

II. Bibliografie

Primärquellen

Ōgushi, Natsumi und Yokoyama, Yasuko (Hg.) (1999): *Fūzoku gahō* [Illustrierte Bräuche]. Nr. 1-478 (=11 CDs). Yumani shobō: Tōkyō (CD-Rom).

Shimizu, Isamu (Hg.) (1986): *Manga zasshi hakubutsukan*. 12 Bände. Kokusho kōkankai: Tōkyō.

Sekundärquellen

Akasegawa, Genpei (2004, erste Auflage 1991): *Gaikotsu to iu hito ga ita!* [Es war einmal ein Mann namens Gaikotsu]. Tōkyō: Chikuman shobō.

Agar, Michael (1994): *Language Shock. Understanding the Culture of Conversation*. New York: William Morrow and Company.

Barlett, Rosamund (2008): „Japonisme and Japanophobia: The Russo-Japanese War in Russian Cultural Consciousness“. In: *The Russian Review* 67, 1, S. 8-33.

Bergson, Henri (1965): „Laughter“. In: Corrigan, Robert W. (Hg.): *Comedy: Meaning and Form*. San Francisco, CA: Chandler Publishing Co.

Blyth, Reginald Horace (1959): *Oriental Humour*. Tōkyō: Hokuseido Press.

Brandl, Noriko und Linhart, Sepp (2011): *Ukiyo-e caricatures* (= Beiträge zur Japanologie 41). Wien: Universität Wien.

Chaikin, Nathan (1983): *The Sino-Japanese War*. Switzerland: Privatpublikation.

Cobbing, Andrew (1998): *The Japanese discovery of Victorian Britain. Early travel encounters in the Far West* (Meiji series 5). Richmond: Japanese Library.

Clark, John (2001): *Japanese exchanges in art, 1850–1930 with Britain, continental Europe, and the USA: papers and research materials*. Sydney: Power Publications.

Clark, Timothy (1993): *Demon of Painting. The Art of Kawanabe Kyōsai*. London: British Museum Press.

De Lange, William (1998): *A History of Japanese Journalism. Japan's Press Club as the last Obstacle to a Mature Press*. Richmond: Japanese Library.

Dewey, Donald (2007): *The Art of Ill Will. The Story of American Political Cartoons*. New York und London: New York University Press.

Dower, John W. (1993): „Graphic Others/Graphic Selves: Cartoons in War and Peace“. In [ders.] (Hg.): *Japan War and Peace: Selected Essays*. New York: New Press, S. 287–300.

_____. (1986): *War Without Mercy: Race and Power in the Pacific War*. New York: Pantheon.

_____. (2008): „Yellow Promise/Yellow Peril. Foreign Postcards of the Russo-Japanese War (1904–05). Verfügbar bei *MIT Visualizing Cultures*.

http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/yellow_promise_yellow_peril/index.html (gefunden am 3.8.2012).

Duus, Peter (1989): „Introduction: Japan's Informal Empire in China, 1895–1937“. In: _____, Myers, Ramon H. und Peattie, Mark R. (Hgg.): *The Japanese Informal Empire in China, 1895–1937*. Princeton: Princeton University Press, S. 11–29.

_____. (1999): „The *Marumaru chinbun* and the Origins of the Japanese Political Cartoon“. In: *IJOCA [International Journal of Comic Art]* Spring/Summer, S. 42–56.

_____. (1999): „Japan's First Modern *Manga* Magazine“. In: *Impressions. The Journal of the Ukiyo-e Society of America* 21, S. 31–41.

_____. (2001): „Presidential Address: Weapons of the Weak, Weapons of the Strong - The Development of the Japanese Political Cartoon“. In: *Journal of Asian Studies* 60, 4, S. 965–997.

Feinberger, Leonard (Hg) (1971): *Asian Laughter. An Anthology of Oriental Satire and Humor*. New York und Tōkyō: Weatherhill.

Foucault, Michel (1980): *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*. Colin Gordon (Hg.). New York: Pantheon Books.

French, Calvin L. (1977): *Through Closed Doors: Western Influence in Japanese Art 1639–1853*. Rochester, Michigan: Meadow Book Art Gallery.

Fuji, Takeo (1983): *Humor and Satire in Early English Comedy and Japanese Kyōgen Drama. A Cross-cultural Study in Dramatic Arts*. Tōkyō: KUFS Publication.

Gluck, Carol (1985): *Japan's Modern Myths: Ideology in the Late Meiji Period*. Princeton: Princeton University Press.

Gombrich, Ernst H. (2000): *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press.

Han, Jung-sun N. (2006): „Empire of Comic Visions: Japanese Cartoon Journalism and its Pictorial Statements on Korea, 1876–1910“. In: *Japanese Studies* 26, 3 (Dezember), S. 283–302.

Harada, Katsumasa (1986): *Nichi-Ro sensō no jiten* [Lexikon des Russisch-Japanischen Krieges]. Tōkyō: Sanshodo.

Heldt, Barbara (1988): „Japanese in Russian Literature: Transforming Identities“. In: *The Walls Within: Images of Westerners in Japan and Images of the Japanese abroad*. Vancouver: University of British Columbia.

Honkibara, Seiki (1924): *Nihon mangashi* [Geschichte des japanischen Manga]. Tōkyō: Yūzankaku.

Hotwagner, Sonja Margaretha (2008): *Wir zieh'n den Chanchan die Hälse lang! Kobayashi Kiyochikas Karikaturenserie Nippon banzai. Hyakusen hyakushō exemplarisch beleuchtet.* Magisterarbeit vorgelegt an der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien.

_____. (2013): „Punch's Heirs Between the (Battle) Lines. Satirical Journalism in the Age of the Russo-Japanese War of 1904-05“. In: Harder, Hans und Mittler, Barbara (Hg.): *Asian Punches. A Transcultural Affair* (= Transcultural Research – Heidelberg Studies on Asia and Europe in a Global Context). Heidelberg: Springer Verlag.

Huffman, James (1997): *Creating a Public. People and Press in Meiji Japan.* Honolulu: University of Hawaii Press.

_____. (2010): *Japan and Imperialism, 1853–1945.* (= Key Issues in Asian Studies, 7). Ann Arbor: Association for Asian Studies.

Hunter, Janet E. (1989): *The Emergence of Modern Japan. An Introductory History since 1853.* London and New York: Longman.

Ibaragi, Masaharu (2000): *Media no naka no manga. Shinbun hito – koma manga no sekai* [Manga in den Medien. Die Welt von Journalisten und *koma manga*]. Kyōto: Rinsen shoten.

Ishiko, Jun (1979): *Nihon mangashi* [Geschichte des japanischen Manga]. Tōkyō: Ōtsuki shoten.

_____. (1988): *Nihon mangashi* [Geschichte des japanischen Manga, 2 Bände]. Tōkyō: Shakkai shisōsha.

_____. (2004): *Karikachua no kindai. Hito no Yōroppa fūshi gaka* [Das Zeitalter der Karikatur. Die europäischen Personenkarikaturisten]. Tōkyō: Haku shobō.

Ishiko, Junzō (1967): *Manga geijutsuron. Gendai nihonjin no sensu to yūmoa no kōzai* [Diskurs zur Manga-Kunst. Die Vor- und Nachteile des zeitgenössischen japanischen Empfindens und Humors]. Tōkyō: Fuji shinsho.

_____. (1970): *Gendai manga no shisō* [Die Ideenwelt des modernen Manga]. Tōkyō: Taihei shuppansha.

_____. (1971): „<Hyogen> no omoshirosa o tō tame ni“. In: *Bijutsu techō* 339 (Februar), S. 42–45.

_____. (1989): „Manga hyōgen no ronri to kōzō“. In: Takeuchi, Osamu und Murakami, Tomohiko (Hg.): *Manga hihyō taikai* 3. Tōkyō: Heibonsha, S. 9–50.

Kan, Tadamichi (1968): *Jidō bunka no gendai shi* [Die moderne Geschichte der Kinderkultur]. Tōkyō: Ōtsuki shoten.

Karlin, Jason G. (2002): „The Gender of Nationalism: Competin Masculinities in Meiji Japan“. In: *Journal of Japanese Studies* 28, 1 (Winter), S. 41–77.

Keene, Donald (1999): „Portraits of the Emperor Meiji“. In: *Impressions 21. The Journal of the Ukiyo-e Society of America*, S. 16–30.

Kern, Adam (2006): *Manga from the floating world. Comicbook Culture and the Kibyōshi of Edo Japan*. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Asia Center.

Köhn, Stephan (2005): *Traditionen visuellen Erzählens in Japan. Eine paradigmatische Untersuchung der Entwicklungslinien vom Faltschirmbild zum narrativen Manga* (Kulturwissenschaftliche Japanstudien 2). Wiesbaden: Harrassowitz.

Kowner, Rotem (2008): „Japan’s ‘Fifteen Minutes of Glory’: Managing World Opinion during the War with Russia 1904–05“. In: Mikhailova, Yulia und Steele, William (Hg.): *Japan and Russia. Three Centuries of Mutual Images*. Kent: Global Oriental, S. 47–71.

Kure, Tomofusa (1990): *Gendai manga no zentaizō* [Das Gesamtbild des modernen Manga]. Tōkyō: Shiki shuppan.

Kushner, Barak (2009): „Is that really funny? – Humor and Identity in Japan and China“, *About Japan. A Teacher’s Resource*.

http://aboutjapan.japansociety.org/content.cfm/is_that_really_funny_humor_and_identity_in_japan_and_china (gefunden am 3.8.2012).

Lee, Kijin (2008): „Shinbun ronhyō manga no shakaiteki kitai ni kansuru ikkō sai. Nisshin, Nichi-Ro sensō ki ni okeru shinbun manga no naiyō bunwari kara“ [Überlegungen zur sozialen Funktion des editorielle Cartoons. Auf der Basis einer Inhaltsanalyse der Zeitungskarikatur während des Sino-Japanischen und Russisch-Japanischen Krieges]. In: *Masu kominikēshon kenkyū* 72 (Januar), S. 117–132.

Linhart, Sepp und Formanek, Susanne (Hg.) (1995): *Buch und Bild als gesellschaftliche Kommunikationsmittel in Japan einst und jetzt*. Wien: LITERAS.

Linhart, Sepp (2005): *Niedliche Japaner oder Gelbe Gefahr? Westliche Kriegspostkarten aus den Jahren 1900–1945*. Münster und Wien: Lit Verlag.

Meech-Pekarik, Julia (1986): *The World of the Meiji Print. Impressions of a new civilization*. New York und Tōkyō: Weatherhill.

Mikhailova, Yulia (2008): „Nationalism during the Russo-Japanese War“. In: Mark W. MacWilliams (Hg.): *Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime*. Armonk, New England, London: M.E. Sharpe.

_____ und Steele, William M. (2008): *Japan and Russia. Three Centuries of Mutual Images*. Folkstone: Global Oriental.

Mitchell, Richard H. (1983): *Censorship in Imperial Japan*. Princeton: Princeton University Press.

Miyamoto, Hirohito (2003): „Ponchi to manga. Sono shinbun to no kawari [*Punch*-Bild und Manga. Ersatz der Zeitung]“. In: *Shinbun manga no manako – Hito. Seiji. Shakai* [Das Auge der Zeitungskarikatur. Menschen. Politik. Gesellschaft]. Tōkyō: Nihon shinbun hakubutsukan.

Miyao, Shigeo (Hg.) (1967): *Nihon no giga: Rekishi to fūzoku* [Japans satirische Bilder: Geschichte und Gebräuche]. Tōkyō: Daiichi Hōki shuppan.

Müller, Gotelind (2007): „Chinesische Perspektiven auf den Russisch-Japanischen Krieg“, In: Sprotte, Maik Hendrik, Seifert, Wolfgang und Löwe, Heinz-Dietrich (Hgg.): *Der Russisch-Japanische Krieg 1904/05. Anbruch einer neuen Zeit?* Wiesbaden: Harrassowitz, S. 203–239.

Natsume, Sōseki (Hg.) (1975, erste Aufl. 1966): „Bungaku hyōron“ [Literaturkritik], *Sōseki Zenshū 10*. Tōkyō: Iwanami shoten.

Netto, Curt A[dolf] und Wagener, Gottfried (1901): *Japanischer Humor*. Leipzig: Brockhaus.

Nishida, Taketoshi und Miyatake, Gaikotsu (1985): *Meiji shinbun zasshi kankei-sha ryakuden* [Kurzbiografien von Personen aus der Meiji-zeitlichen Zeitungs- und Printmedienwelt]. Tōkyō: Misuzu shobō.

Okamoto, Rei (1999): *Pictorial Propaganda in Japanese Comic Art, 1941–1945: Images of the Self and the Other in a Newspaper Strip, Single-Panel Cartoons, and Cartoon Leaflets*. Dissertation an der Temple University.

Okamoto, Shumpei (1983): *Impressions of the Front: Woodcuts of the Sino-Japanese War 1894–95*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.

Ohnuki-Tierney, Emiko (1987): *The monkey as mirror. Symbolic Transformations in Japanese History and Ritual*. Princeton: Princeton University Press.

_____. (2002): *Kamikaze, Cherry Blossoms and Nationalism. The Militarization of Aesthetics in Japanese History*. Chicago und London: The University of Chicago Press.

Ono, Hideo (1922): *Nihon shinbun hattatsushi* [Entwicklungs(geschichte) der japanischen Zeitung]. Ōsaka: Ōsaka mainichi shinbunsha.

Ōta kinen bijutsukan [Ōta Gedächtnis-Museum] (1984): *Kiyochika. Rakuten to 10 nin no fūshigakuten – Kindai manga o tsukuri ageta* [Ausstellung: Kiyochika, Rakuten und zehn satirische Künstler]. Tōkyō: Ukiyo-e kinen bijutsukan.

Pedlar, Neil (1990): *The Imported Pioneers. Westerners who helped build modern Japan*. Sandgate, Folkstone und Kent: Japan Library.

Phillipps, Susanne (1996): *Erzählform Manga. Eine Analyse der Zeitstrukturen in Tezuka Osamus „Hi no tori“ (Phönix)*. Iaponia Insula Bd. 3. Wiesbaden: Harrassowitz.

Pyle, Kenneth B. (1969): *The New Generation in Meiji Japan: Problems of Cultural Identity, 1885–1895*. Stanford: Stanford University Press.

Rogala, Jozef (2004): *The genius of Mr. Punch: life in Yokohama's foreign settlement: Charles Wirgman and the Japan Punch 1862–1887*. Yokohama: Yurindo.

Saitama kenritsu kindai bijutsukan (1993): *Subtle criticism: caricature and satire in Japan – Nippon no fūshi*. [Saitama]: The Museum of Modern Art, Saitama.

Sansom, George (1951): *The Western World and Japan*. New York: Alfred A. Knopf.

Schodt, Frederick (1983): *Manga! Manga!*. Tōkyō: Kodansha International.

Scholz-Cionca, Stanca (2005): „Komik und Theater in der japanischen Forschung im Überblick“. In: *Befremdendes Lachen. Komik auf der heutigen Bühne im japanisch-deutschen Vergleich*. S. 57–69.

Shimazu, Naoko (2009): *Japanese Society at War. Death, Memory and the Russo-Japanese War*. New York: Cambridge University Press.

Shimizu, Isao (1979): *Meiji mangakan* [Sammlung Meiji-zeitlicher Manga]. Tōkyō: Kōdansha.

_____. (1980): *Meiji manga yūransen* [Exkursionsboot Meiji-Manga]. Tōkyō: Bungei shunjū.

_____. (1981): *Edo no manga* [Manga in Edo]. Tōkyō: Bungei shunjū.

_____ und Iwasaki, Jirō (1982): *Meiji Taishō fūshi manga to sesō fūzoku nenpyō* [Satirische Cartoons der Meiji- und Taishō-Zeit und die Chronologie von Sitten und Gebräuchen]. Tōkyō: Jiyū kokuminsha.

- _____. (1982): *Kobayashi Kiyochika: Fūshi manga* [Kobayashi Kiyochika: Satirische Cartoons]. Tōkyō: Iwasaki bijutsusha.
- _____. (1985): *Nihon manga no jiten* [Lexikon des japanischen Manga]. Tōkyō: Sanseidō.
- _____ und Haga, Tōru (Hg.) (1985): *Nichi-Ro sensō ki no manga* [Manga zur Zeit des Russisch-Japanischen Krieges]. *Kindai manga IV*. Tōkyō: Chikuma shobō.
- _____ und Maeda, Ai (Hg.) (1985): *Jiyū minkenki no manga* [Manga zur Zeit der Bewegung für Freiheit und Volksrechte]. *Kindai manga II*. Tōkyō: Chikuma shobō.
- _____ (Hg.) (1986): *Jiji manga 1–2. Manga zasshi hakubutsukan 6 und 11*. Tōkyō: Kokusho kankōkai.
- _____ und Haga, Tōru (Hg.) (1986): *Kindai manga* [Manga heute]. Tōkyō: Chikuma shobō.
- _____ (Hg.) (1986): *Marumaru chinbun 1–2. Manga zasshi hakubutsukan 1–2*. Tōkyō: Kokusho konkōkai.
- _____. (1986): *Manga zasshi hakubutsukan* [Galerie der Manga-Magazine]. Tōkyō: Kankōkai.
- _____, Sakai, Tadayasu und Kawamoto, Kōji (Hg.) (1989): *Bigō sobyō korekushon* [Sammlung: Bigots Skizzen] 1–3. Tōkyō: Iwanami shoten.
- _____. (1991): *Fūshi manga jinbutsuden* [Personenverzeichnis satirischer Manga-Künstler]. Tōkyō: Maruzen.
- _____. (1991): *Manga no rekishi* [Geschichte des Manga]. *Iwanami shinsho 172*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- _____ und Yumato, Kōichi (Hg.) (1994): *Gaikoku manga ni egakareta Nihon* [Japan in der ausländischen Karikatur]. Tōkyō: Maruzen.
- _____. (Hg.) (1996): *Bigō ga mita seikimatsu Nippon* [Die Jahrhundertwende, wie Bigot sie sah]. Tōkyō: Tayōsha.
- _____. (1998): *Ōsaka manga shi – Manga bunka hasshin toshi no 300-nen* [Die Geschichte des Manga in Ōsaka – 300 Jahre Manga-Kultur]. Tōkyō: Nyūton puresu.
- _____. (Hg.) (1999): *Zusetsu. Manga no rekishi* [Illustrierte Geschichte des Manga]. Tōkyō: Kawade shobō.
- _____. (2001): *Bigō ga mita nihonjin. Fūshiga ni egakareta Meiji*. Tōkyō: Kōdansha.
- _____. (Hg.) (2002): *Meiji no omokage, Furansujin gaka Bigō no sekai = Images de l'ère Meiji-le monde de Georges Bigot, un artiste français au japon*. Tōkyō: Yamakawa shuppansha.

Steinberg, John W. *et al.* (Hg.) (2005): *The Russo-Japanese War in Global Perspective. World War Zero*. Leiden, Boston: Brill.

Swinton, Elizabeth de Sabato (1995): „Russo-Japanese War Triptychs: Chastising a Powerful Enemy”. In: Rimer, Thomas (Hg.): *A Hidden Fire: Russian and Japanese Cultural Encounters, 1868–1926*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, S. 114–32.

Tan‘o, Yasunari und Akihisa, Kawada (1996): *Imeji no naka no sensō: Nisshin Nichi-Ro kara reisen made* [Der Krieg in Bildern: Vom Sino-Japanischen und Russisch-Japanischen Krieg zum Kalten Krieg]. Tōkyō: Iwanami shoten.

Thompson, Sarah und Harootunian, H. D. (1992): *Undercurrents in the Floating World: Censorship and Japanese Prints*. Seattle: University of Washington Press.

Wells, Marguerite (1997): *Japanese Humor*. Basingstoke: Macmillan.

Wells, David und Wilson, Sandra (Hg.): *The Russo-Japanese War in Cultural Perspective, 1904–05*. New York: St. Martin’s Press.

Yamaguchi, Junko (2005): „Meiji zenki ‘Kokkei fūshi shinbun zasshi’no epokku” [Die frühe Meiji-Zeit. Epoche der humoristischen Satirezeitungen und -magazine]. In: Yamamoto, Taketoshi (Hg.): *Shinbun. Zasshi. Shuppan* [Zeitung. Magazin. Verlag]; *Sōsho gendai no media to jānarizumu 5*. Kyōto: Mineruva shobō.

Yamanashi, Emiko (1997): „Kiyochika to Meiji no ukiyo-e“ [Kiyochika und der Farbholzschnitt der Meiji-Zeit]. In: *Nihon no bijutsu* 368.

Yamamoto, Fumio (1948): *Nihon shinbunshi* [Japans Zeitungsgeschichte]. Ōsaka: Kokusai shuppan.

Yamamoto, Taketoshi (Hg.): *Shinbun. Zasshi. Shuppan* [Zeitungen. Magazine. Verlage]. *Sōsho gendai no media to jānarizumu 5*. Kyōto: Mineruva shobō.

Yūmoto, Kōichi (1997): *Edo manga hon no sekai* [Die Welt der Comic-Bücher in der Edo-Zeit].
Tōkyō: Nichigai ashistentsu.

The Japan-Russia War. An Illustrated Monthly Record of Operations between Japan and Russia.
Yokohama: Tanuma Publishing Co., 1904.

Institut für Ostasienwissenschaften der Universität Wien – Japanologie (2007): *Ukiyo-e Karikaturen
1842–1905*. http://kenkyuu.eas.univie.ac.at/karikaturen/ger/db_use.htm (gefunden am 10.12.2012).

III. Personenregister

Journalisten – Künstler – Satiriker

Adachi Ginkō 安達吟光 (Nicht bekannt)

Donchi kyōkai zasshi

Asai Chū 浅井忠 (1856–1907)

Jiji manga hibijutsu gahō

Bigot, Georges Ferdinand (1860–1927)

Marumaru chinbun, Tōbaé, Nihonjin no seikatsu, Japan Ecole Potan

Hirafuku Hyakusui 平福百穂 (1877–1933)

Marumaru chinbun, Shin-goe, Hōsun, Heimin shinbun, Kokumin shinbun

Honda Kinkin chirō 本多錦吉郎 (1850–1912)

Marumaru chinbun, Kibi dango

Imaizumi Ippyō 今泉一瓢 (?–1901)

Jiji shinpō

Goseda Hōryū (1827–1892)

Schüler von Charles Wirgman

Kanokogi Takeshirō 鹿子木孟郎 (1874–1941)

Jiji manga hibijutsu gahō, Heitan

Kawanabe Kyōsai 河鍋曉齋 (1831–1889)

E-shinbun nipponchi, Tsuki to supponchi

Kitazawa Rakuten 北沢楽天 (1876–1955)

Jiji shinpō, Jiji manga, Tōkyō paku, Rakuten paku, Katei paku

Kobayashi Kiyochika 小林清親 (1847–1915)

Marumaru chinbun, Kigen yoshi, Niroku shinpō, Rōdō sekai

Kosugi Misei 小杉未醒 (1881–1964)
Hōsun, Shōken sekai, Bunshō sekai, Kinji gahō, Senji gahō, Tōa shinpō

Kurata Hakuyō 倉田白羊 (1881–1938)
Hōsun, Tōkyō pakku

Nagahara Kōtarō 長原孝太郎 (1864–1930)
Toba-e, Mezamashi gusa, Hōsun

Ogawa Jihei 小川治平 (1887–1925)
Tōkyō pakku, Yamato shinbun, Jiji shinpō

Ogawa Usen 小川芋銭 (1868–1938)
Chōya shinbun, Ibaraki Nippō, Heimin shinbun, Chokugen, Hikari, Bunshō sekai, Hototogisu

Sakamoto Hanjirō 坂本繁二郎 (1882–1969)
Hōsun, Tōkyō pakku, Rakuten pakku

Shōsai Ikkei 昇齋一景 (Nicht bekannt)
-

Taguchi Beisaku 田口米作 (1864–1903)
Marumaru chinbun

Takahashi Yuichi 高橋由一 (1828–1894)
Schüler von Charles Wirgman und Maler der *yōga*-Bewegung

Takehisa Yumeji 竹久夢二 (1884–1934)
Chokugen, Tōkyō nichinichi shinbun, Heimin shinbun, Yomiuri shinbun, Shōjo no tomo, Shōjo

Wirgman Charles (1834–1891)
Illustrated London News, Japan Punch

Yūki Somei 結城素明 (1875–1957)
Marumaru chinbun, Sandē

Politiker – Militärs – Denker

Guanxu 光緒 (1871–1908)

Kaiser von China während des Sino-Japanischen Kriegs. Versuchte 1898, Reformen nach japanischem Vorbild einzuleiten, und wurde daraufhin von seiner Tante Cixi entmachtete und interniert.

Cixi 慈禧 (1835–1908)

Kaiserinwitwe und mehrfache Regentin, ab 1861 eigentliche Machthaberin Chinas.

Nikolaus II. (Nikolai Alexandrowitsch Romanow) (1868–1918)

Russischer Zar von 1894–1917

Makarow, Stepan Ossipowitsch (1848–1904)

Russischer Admiral, gefallen an Bord der *Petropawlowsk*

Kuropatkin, Alexei Nikolajewitsch (1848–1925)

Russischer General und Kriegsminister

Ōyama Iwao 大山 巖 (1842–1916)

Gensui (Generalfeldmarschall) der japanischen Truppen

Nogi Maresuke 乃木 希典 (1849–1912)

Japanischer General

Tōgō Heihachirō 東郷 平八郎 (1848–1934)

Japanischer Admiral

Hirose Takeo 広瀬 武雄 (1868–1904)

Junger japanischer Marineoffizier, der zum Symbol des heldenmütigen Soldaten wurde.

Wilhelm II (Friedrich Wilhelm Viktor Albert von Preußen) (1859–1941)

Deutscher Kaiser und Beschwörer der „Gelben Gefahr“ durch Asien

Roosevelt, Theodore (1858–1919)

Amerikanischer Präsident. Leiter der Friedensverhandlungen in Portsmouth 1905

IV. Orts- und Sachregister

Port Arthur

(Порт-Артур, jap. *Ryojun* 旅順, chin. *Lüshunkou* 旅順口區), russischer Kriegshafen auf der Halbinsel Liaodong am Pazifik, seit 1898 von China gepachtet. Hauptschauplatz im Russisch-Japanischen Krieg. 1905–45 japanisch.

Yokohama

Handelsstadt in der heutigen Präfektur Kanagawa. Früher wichtiger Knotenpunkt und Sitz der größten Ausländersiedlung Tokugawa/Meiji-Japans.

Tōkyō

Hauptstadt Japans seit 1868

Edo

Alte Bezeichnung für Japans Hauptstadt Tōkyō. Von 1603 bis 1868 Sitz des Shōguns.

Kyōto

Von 794–1868 Sitz des Kaiserlichen Hofes. Nach der Meiji-Restauration und dem Umzug des Tennō in die „Östliche Hauptstadt“ Tōkyō nur noch kulturell-religiöse Bedeutung.

Kurilen

(*Chishima-rettō* 千島列島, russ. Курильские острова), sich von Kamptschatka bis Hokkaidō spannende Inselkette vulkanischen Ursprungs. Seit dem Vertrag von St. Petersburg (1875) im Austausch gegen Sachalin Japan zugesprochen.

Sachalin

(Сахалин, jap. *Karafuto-tō* 樺太島), Insel im Pazifik, seit dem Vertrag von St. Petersburg 1875 mit Japan im Ausgleich für die – fortan japanischen – Kurilen-Inseln russisches Souveränitätsgebiet.

Incheon

(*Incheon Gwangyeoksi* 인천 광역시, jap. *Jinsen* 仁川), südkoreanische Hafenstadt und Schauplatz der Seeschlacht von Tschemulpo (9. Februar 1904)

Telissu, Schlacht von

(*Tokuriji no tatakai* 得利寺の戦い, auch „Schlacht von Wafangou“), Gebiet nördlich von Port Arthur in der chin. Provinz Liaoning. Am 14. und 15. Juni 1904 Schauplatz einer für Japan siegreichen Schlacht.

Kiautschou

(chin. *Jiāozhōu* 膠州 / 胶州, jap. *Kōshū* 膠州), Gebiet auf der südlichen Shandong-Halbinsel, von 1898–1914 deutsches Pachtgebiet und Stützpunkt der dt. kaiserlichen Marine in Ostasien.

Dalien

(chin. *Dàlián shì* 大連市 / 大连市, jap. *Dairen* 大連, russ. Dalni дальний), Stadt an der Südspitze der Liaodong-Halbinsel, von 1897 bis 1905 russisches Pachtgebiet und Endpunkt der Transsibirischen Eisenbahnstrecke.

V. Auswahl satirischer Publikationen der Meiji-Zeit

Azuma kokkei shinbun

あずま滑稽新聞

Januar 1908

Ausgabe an jedem 10. Tag

E-shinbun nipponchi

絵新聞日本地

Juni 1874

Ausgabe zweimal monatlich.

Tsuki to supponchi

月とスッポンチ

Oktober 1877

Ausgabe wöchentlich (*junkan*)

Japan Punch

ジャパン・パンチ

1862

Ausgabe monatlich

Jiji manga higijutsu gahō

時事漫画非技術画報

Mai 1904

Ausgaben unregelmäßig

Jōtō ponchi

上等パンチ

August 1906

Ausgabe monatlich

Kackling Kagmag (Hg. Kobe Herald)

1897

Kibidango

驥尾団子

Oktober 1878

Ausgabe jede zweite Woche

Kokkei shinbun

滑稽新聞

Januar 1901

Ausgabe monatlich, später zweimal monatlich

Kokkei-kai

滑稽界

August 1907

Ausgabe monatlich

Kōko shinbun

江湖新聞

Mai 1868

La Vie Japonaise

1890

Marumaru chinbun

団々珍聞

März 1877

Ausgabe wöchentlich

Mezamashi chinbun

目ざまし珍聞

September 1885

Ausgabe dreimal monatlich

Nipponchi

日ポン池

September 1904

Ausgabe zweimal monatlich

Ōsaka kokkei shinbun

大阪滑稽新聞

Februar 1908

Ausgabe zweimal monatlich

Ōsaka pakku

大阪パック

September 1906

Ausgabe zweimal monatlich

Rakuten pakku

楽天パック

Juni 1912

Ausgabe zweimal monatlich

Toba-e

トバエ

Februar 1887

Ausgabe zweimal monatlich

Tōkyō kokkei

東京滑稽

September 1907

Ausgabe monatlich

Tōkyō pakku

東京パック

April 1905

Ausgabe monatlich, später zweimal monatlich

Tonchi kyōkai zasshi

頓智協会雑誌

April 1887

Ausgabe monatlich

VI. Glossar

安政江戸地震	<i>Ansei-Edo jishin</i>	Ansei-Edo-Erdbeben Großes Erdbeben am 11. November 1855, das (zusammen mit dem sich ausbreitenden Feuer) weite Teile Tōkyōs zerstörte. Siehe auch: <i>Namazue</i> .
幕府	<i>bakufu</i>	Shōgunatsregierung
戊辰戦争	<i>Boshin sensō</i>	Boshin-Krieg (1868–69). Krieg zwischen den Pro-Bakufu-Truppen (<i>sabaku-gun</i>) und den Truppen des Kaisers (<i>shinseifu-gun</i>). Mit dem Sieg der kaiserlichen Truppen Beginn der Meiji-Restauration. Siehe auch: <i>Kodomo asobi-e</i>
文明開化	<i>bunmei kaika</i>	Motto der Meiji-Regierung „Zivilisation und Aufklärung“
珍聞	<i>chinbun</i>	Humoristische Verballhornung des japanischen Wortes „ <i>shinbun</i> “ (Zeitung). Häufiger Titelbestandteil satirischer Zeitschriften.
大名	<i>daimyō</i>	Territorialfürst
閻魔	Enma	König der Unterwelt
富国強兵	<i>fukoku kyōhei</i>	Motto der Meiji-Regierung „Bereicherung des Landes und Stärkung des Militärs“
振り仮名	<i>furigana</i>	Lesehilfe in Silbenschrift (<i>kana</i>) um das Verständnis von Schriftzeichen (<i>kanji</i>) zu erleichtern.
諷刺、風刺	<i>fūshi</i>	Satire, Spott (vgl. Kapitel 2.2.3)
諷刺画、風刺画	<i>fūshiga</i>	Karikatur, satirisches Bild (vgl. Kapitel 2.2.5)
餓鬼草紙	<i>Gaki zōshi</i>	Bildrollen mit Darstellungen der „Hungergeister“ (<i>gaki</i>)
元老	<i>genrō</i>	„Rat der Älteren“
戯画	<i>giga</i>	Humoristisches Bild (vgl. Kapitel 2.2.5)
義和団の乱 北清事変	<i>giwadan no ran,</i> <i>hokushin jihen</i>	Boxeraufstand Angriff der anti-imperialistischen Bewegung der „Boxer“ auf westliche Gesandtschaften in China im Jahr 1900.
日の丸 日章旗	<i>Hi no maru,</i> auch: <i>nisshōki</i>	„Sonnenscheibe“ Japanische Flagge. Rote Scheibe mittig auf weißem Grund.

百鬼	<i>hyakki</i>	„Hundert Geister“, allgemein für übersinnliche Wesen.
百鬼夜行	<i>hyakki yagyō</i>	„Nächtlicher Marsch der hundert Dämonen“ Bildthema
観音	<i>kanon</i>	Kannon (sanskrit: Avalokiteshvara) Beliebte Boddhisattva (<i>bosatsu</i>) in Japan.
カリカチュア	<i>karikachua</i>	Karikatur (vgl. Kapitel 2.2.5)
子供遊絵	<i>kodomo asobi-e</i>	„Kinderspiel-Bilder“ Satirische Farbholzschnitte die den <i>Boshin</i> -Krieg in Form eines Kinderspieles darstellen um der Zensur zu entgehen.
滑稽	<i>kokkei</i>	Witz, Komik, Humor (vgl. Kapitel 2.2.2)
国体	<i>kokutai</i>	Wörtl. „Staatskörper“ Die Besonderheit der japanischen Staatsordnung.
首っ引き	<i>kubippiki</i>	Japanisches Spiel
russ. Лубок	Lubok	Volkstümliche russische Drucke, des öfteren mit satirischem Inhalt.
漫画 oder マンガ	<i>manga</i>	Manga (vgl. Begriffsdefinitionen Kapitel 2.2.4)
明治維新	<i>Meiji ishin</i>	Meiji-Restauration Politischer Umbruch nach dem Sieg der Tennō-Anhänger im Boshin-Krieg 1686. Wiederherstellung des Kaisertums in Japan, Modernisierung der Landes und weitgreifende Reformen im politischen, sozialen und wirtschaftlichen Bereich.
鯰絵	<i>namazu-e</i>	„Wels-Bilder“ Meist satirische Bilder, die nach dem Kantō-Erdbeben 1855 populär wurden. Sie stellen den großen Wels dar, der in Japan unter der Erde leben soll. Der Legende nach verursacht er durch seine Bewegung Erdbeben. Die „Wels-Bilder“ entwickelten sich zu einem satirischen Bildgenre, das indirekt Kritik an Missständen übte.
鬼	<i>oni</i>	Oni Behörnter Dämon, Teufel.
大津事件	<i>Ōtsu jiken</i>	Ōtsu-Zwischenfall 11. Mai 1891. Auf seiner Reise durch Japan entgeht der russische Thronfolger Nikolaus Alexandrowitsch (der zukünftige Nikolaus II) in Ōtsu (Präfektur Shiga) nur knapp einem Attentat. Obwohl Nikolaus mit dem Schrecken davonkommt und baldig heimkehrt, erregt der Fall in Japan lang die Gemüter. Stimmen (ausländische und japanische) fordern die Verurteilung des Attentäters nach Artikel 116, der sich auf Gewalttaten gegenüber dem Herrscher, dessen Frau oder dem Thronfolger

		bezog und sofortige Todesstrafe bedeutete. Die verantwortliche Justiz lehnt ab – Nikolaus ist kein japanischer Thronfolger. Tsuda Sanzō, der Attentäter, wird zu lebenslanger Haft verurteilt.
ポーツマス条約	<i>Pōtsumasu jōyaku</i>	Portsmouth, Vertrag von Friedensschluss (05.09.1905) zum Ende des Russisch-Japanischen Kriegs. Japan erhielt Liaodong mit Port Arthur, Süd-Sachalin, Korea wurde japanisches Protektorat. Verhandlungsort war die Marinewerft Portsmouth in Maine (USA).
西南戦争	<i>Seinan sensō</i>	Satsuma-Rebellion („Südwest- Krieg“) Aufstand 1877 unter Saigō Takamori gegen Maßnahmen der Meiji-Regierung, insbesondere die Auflösung des Samurai-Standes.
下関条約	<i>Shimonoseki jōyaku</i>	Shimonoseki, Vertrag von Friedensschluss (17.04.1895) zum Ende des Sino-Japanischen Kriegs. Japan erhielt u. a. Taiwan, Liaodong und hohe Reparationszahlungen, Korea wurde von China unabhängig. Shimonoseki (Akamagaseki) ist eine Stadt an der Südspitze der Insel Honshū.
瓦版	<i>kawaraban</i>	Edo-zeitliches Printmedium, wahrscheinlich durch Ziegeldruck hergestellt.
浮世絵	<i>ukiyo-e</i>	Wörtl. „Bilder der Fließenden Welt“ (Anspielung an das Freudenviertel als beliebte Motivquelle) . Heute für japanische Farbholzschnitte generell verwendet.
鳥獣人物戯画	<i>Chōjū jinbutsu giga</i>	„Lustige Bilder von Menschen und Tieren“
王政復古	<i>ōsei fukko</i>	Motto der Meiji-Restauration „Wiederherstellung der monarchischen Regierung“
和紙	<i>washi</i>	Washi-Papier Besonders hochwertiges japanisches Papier

VII. Zeittafel

Jahr	Weltgeschehen	Japanische Geschichte	Satire und Karikatur
1853		Der amerikanische Admiral Matthew Perry landet am 8. Juli mit einem Schwadron von vier Schiffen in der Bucht von Uruga, nahe Edo.	
1854		Vertrag von Kanagawa, durch USA erzwungen, beendet die seit 1633 bestehende Selbstisolation Japans. Englisch-japanischer Freundschaftsvertrag.	
1855	Bowring-Vertrag zur Öffnung Siams (Thailands) für britischen Handel.	Vertrag von Shimoda mit Russland, Beginn von diplomatischen und Handelsbeziehungen, Festlegung der Grenze. 11. November: Ein großes Erdbeben zerstört weite Teile Edos (<i>Ansei-Edo jishin</i>)	Bezugnehmend auf das große Erdbeben kurzfristiges Erscheinen zahlreicher Farbholzschnitte mit satirischem Wels-Motiv (<i>namazu-e</i>)
1856	Beginn des Zweiten Opiumkriegs		
1857			
1858	„Ungleiche Verträge“ Chinas mit Russland, Frankreich, Großbritannien, USA, u.a. Vertrag von Tianjin, erzwungene Öffnung zahlreicher Vertragshäfen.	„Ungleiche Verträge“ Harris-Vertrag: Öffnung der Häfen Edo, Kōbe, Nagasaki, Niigata und Yokohama für US-amerikanischen Handel. Ähnlicher Vertrag mit England im selben Jahr.	
1859		Der Hafen von Yokohama wird geöffnet. Rasch entsteht ein Ausländerviertel (genannt <i>kannai</i>).	
1860	Pekinger Konvention (18.10.), Friedensschluss im zweiten Opiumkrieg mit demütigenden Bedingungen		Erste Druckerpresse in Japan.
1861			Charles Wirgman kommt als Korrespondent für die Illustrated London News nach Japan (Yokohama). <i>Japan Herald</i> , Japans erste englischsprachige Zeitung, erscheint in Yokohama

Jahr	Weltgeschehen	Japanische Geschichte	Satire und Karikatur
1862			Wirgman gründet den <i>Japan Punch</i>
1863			Felix Beato kommt nach Japan
1864			(Vermutlich) Japans erste Zeitungskarikatur in <i>Nihon Bōeki shinbun</i>
K1/ 1865			
1866			
K3–4/ 1867	Österreichisch-Ungarischer Ausgleich	Ermordung des Kaisers Kōmei (30.1.), Meiji Tennō folgt nach (3.2.)	
K4/M1/ 1868		Beginn der Meiji-Zeit Boshin-Krieg zwischen kaiserlichen Truppen und <i>bakufu</i> , Entmachtung des Letzteren Verlegung der Residenz nach Edo/Tōkyō	Karikaturen auch in den Zeitungen <i>Yokohama shinpō moshioyusa</i> , <i>Chūgai shinbun gaihen</i> und <i>Kōko shinbun</i> / Zahlreiche satirische Farbholzschnitte erscheinen zum Boshin-Krieg u. a. die <i>kodomo asobi-e</i> („Kinderspiel-Bilder“)
M1–2/ 1869		Rückgabe der <i>han</i> an den Tennō	
M2–3/ 1870	Deutsch-französischer Krieg Gefangennahme und Absetzung Napoleons III.		
M3–4/ 1871	Gründung des Zweiten Deutschen Kaiserreichs Pariser Kommune-Aufstand Dritte frz. Republik, Präsident Adolphe Thiers	Zentralverwaltung mit Präfekturen	Gründung des Satiremagazins <i>Puck</i> in St. Louis, USA
M4–5/ 1872		Einführung der Schulpflicht Erste Eisenbahn in Japan (Tōkyō – Yokohama) Beginn der Iwakura-Mission in westlichen Länder	
M6/1873	Weltausstellung in Wien	Einführung der allgemeinen Wehrpflicht Debatte über Eroberung Koreas, Regierungskrise	Mode satirischer Hasen-Drucke (<i>usagi-e</i>)
M7/1874	China: Tod des Kaisers Tongzhi, seine Mutter Cixi übernimmt Regentschaft		<i>E-shinbun nipponchi</i> (kurz darauf eingestellt)

Jahr	Weltgeschehen	Japanische Geschichte	Satire und Karikatur
M8/1875		Tauschhandel zwischen Japan und Russland, Japan erhält Monopol über Kurilen-Inseln, Russland über Sakhalin	
M9/1876	Weltausstellung in Philadelphia	Japanisch-koreanischer „Freundschaftsvertrag“, „Ungleicher Vertrag“ zugunsten Japans, Öffnung von Vertragshäfen. Aufhebung der Samurai-Privilegien	
M10/1877		Satsuma-Rebellion (<i>Seinan sensō</i> , „Südwest-Krieg“)	Gründung der <i>Marumaru chinbun</i> , Nomura Fumio (24. März) / Satirische Farbholzschnitte kommentieren die Satsuma-Rebellion
M11/1878	Berliner Kongress, Neuordnung SO-Europas Weltausstellung in Paris		<i>Kibi dango</i> als „Schwestermagazin“ der <i>Marumaru chinbun</i>
M12/1879	Österreichisch-deutsches Bündnis (Zweibund, 7.10.)	Erstarken der Bewegung für Freiheit und Volksrechte (<i>Jiyū minken undō</i>)	Gründung der <i>Garakuta chinpō</i> in Kyōto
M13/1880	Weltausstellung in Melbourne	Nationale Industrieausstellung	Neue Pressegesetze verschärfen die Zensurregeln für einheimische Satire. Aufgrund von Karikaturen werden der Verleger der <i>Marumaru chinbun</i> zu einem Jahr, der Herausgeber der <i>Garakuta chinpō</i> (Kyōto) zu zwei Jahren Haft verurteilt.
M14/1881	Dreikaiserbund, (Österr.-Ungarn, Deutschland, Russland, bis 1885) Ermordung des russischen Zaren Alexander II., Alexander III. folgt nach.		Kobayashi Kiyochikas <i>Kiyochika ponchi</i> -Serie wird veröffentlicht.
M15/1882	Beitritt Italiens zum Zweibund (Dreibund, 20.5.)		Georges Bigot zieht nach Japan (Yokohama). Kobayashi Kiyochika beginnt, für <i>Marumaru chinbun</i> zu arbeiten.
M17/1884		Beginn der sog. Rokumeikan-Periode	Lithografie wird Usus.

Jahr	Weltgeschehen	Japanische Geschichte	Satire und Karikatur
M18/1885		Einführung eines Kabinettsystems	Gründung der ersten Lithografie Vereinigung in Tōkyō – (Tōkyō Sekihan Insatsugyo Kumiai)
M20/1887			Gründung von Bigots Magazin <i>Tōbaé</i> und Miyatakes erstem Journal <i>Tonchi kyōkai zasshi</i> . Wirgmans <i>Japan Punch</i> wird eingestellt
M21/1888	D: Tod Wilhelms I. und Friedrichs III., Wilhelm II. wird Kaiser Weltausstellung in Barcelona		
M22/1889	Weltausstellung in Paris	Verkündigung der Meiji-Reichsverfassung (<i>Dai-Nippon teikoku kempō</i> , 11. Februar). Inbetriebnahme der Tokaidō-Strecke sowie Eröffnung der ersten Kunstakademie in Tōkyō.	Tod Kawanabe Kyōsais.
M21/1890	Zarewitsch Nikolaus Alexandrowitsch (zukünftig Nikolaus II) auf Reisen u.a. in Japan	Inkrafttreten der Meiji-Reichsverfassung (29. November), Kaiserliches Erziehungsedikt	
M24/1891	<i>Ōtsu jiken</i> , Der Zarewitsch entgeht am 11. Mai in Ōtsu (Shiga) nur knapp einem Attentat		Tod Wirgmans
M25/1892			<i>The Illustrated Monthly Box of Curious</i> , amerik. Magazin, Yokohama (Thorn/Nankivell)
M26/1893	Weltausstellung in Chicago		Kobayashi verlässt überraschend <i>Marumaru chinbun</i> und arbeitet für die Zeitung <i>Niroppun</i> .
M27/1894	Franz.-russ. Bündnis (4.1.), Deutschland gerät in Zweifrontenlage Tod Alexanders III., Nikolaus II. wird (letzter) russischer Zar	Chinesisch-Japanischer Krieg (1.8.) Sieg bei Pjōngjang (15.9.) Seeschlacht am Yalu (17.9.) Eroberung von Port Arthur (21.11.)	Farbholzschnittserie <i>Nippon banzai</i> . <i>Hyakusen hyakushō</i> (1) von Kobayashi.

Jahr	Weltgeschehen	Japanische Geschichte	Satire und Karikatur
M28/1895	Félix Faure wird frz. Präsident	Vernichtung der chin. Flotte in Weihaiwei (2.2.) Friedensvertrag von Shimonoseki (17.4.) „Drei-Mächte-Intervention“ durch Russland, Frankreich und Germany	Miyatake gründet sein zweites Magazin, <i>Tonchi to Kokkei</i>
M29/1896	Olympische Spiele in Athen	Das <i>Li-Lobanov Abkommen</i> erlaubt Russland, die Chinesische Osteisenbahnstrecke als Zweig der Transsibirischen Eisenbahnlinie durch die Mandschurei zu führen	
M30/1897	Weltausstellung in Brüssel Ausrufung des Kaiserreichs Groß-Korea.		
M31/1898	<i>Hundert-Tage-Reform</i> (11.6.), Versuch zur Modernisierung Chinas, Niederschlagung und Putsch gg. den Kaiser durch Regentin Cixi. Spanisch-Amerikanischer Krieg, USA annektieren u.a. Guam und die Philippinen.	China verpachtet Russland Port Arthur und Dalien für 25 Jahre	Bigot veröffentlicht das Album <i>Nihonjin no seikatsu</i> [Das Leben der Japaner]
M32/1899		Ende des extraterritorialen Status´ von Ausländern in Japan.	Bigot verlässt Japan und geht zurück nach Frankreich.
M33/1900	„Boxeraufstand“ in China, Niederschlagung durch westliche und japanische Truppen Beginn des deutsch-brit. Flottenwettrüstens Weltausstellung und Olympische Spiele in Paris	Strukturierung des Postsystems	Erstarkendes japanisches Selbstbewusstsein auch in Karikaturen spürbar. Postkarten gewinnen Beliebtheit
M34/1901	GB: Königin Viktoria stirbt, Eduard VII. folgt nach Machthaberin Cixi unterzeichnet das für China demütigende „Boxerprotokoll“ (7.9.)	Russland fordert Koreas Neutralität (7.1.) China bittet um Hilfe gegen Russland (8.2.)	Gründung der <i>Kokkei shinbun</i> durch Miyatake Gaikotsu
M35/1902		Britisch-Japanisches Bündnis (日英同盟 <i>Nichi-Ei dōmei</i> , 30.1.)	
M36/1903			Gründung <i>Heimin shinbun</i> unter Mitwirkung von Kōtoku Shūsui u.a.

Jahr	Weltgeschehen	Japanische Geschichte	Satire und Karikatur
M37/1904	„Entente Cordiale“, brit.-frz. Bündnis (8.4.) Weltausstellung und Olympische Spiele in St.Louis	Jap. Angriff auf Port Arthur (9.2.), Beginn des Russisch-Japanischen Kriegs Schlacht im Gelben Meer (10.8.)	<i>Nipponchi</i> , Yamashita Shigetami / Kobayashi Kiyochika greift die Serie <i>Nippon banzai. Hyakusen hyakushō</i> neu auf
M38/1905	„Petersburger Blutsonntag“ (22.1.), Revolution in Russland, Zar Nikolaus muss Parlament zulassen Persische Revolution (bis 1911)	Kapitulation von Port Arthur nach 154 Tagen verlustreicher Belagerung (2.1.) Schlacht von Mukden (Shenyang, 20.2.–10.3.) Seeschlacht von Tsushima, Vernichtung der russischen Flotte (27.5.) Friedensvertrag von Portsmouth (5.9.), daraufhin Hibiya-Unruhen in Tōkyō, 17 Tote Zweite Japanisch-Koreanische Übereinkunft (17.11.), Korea wird japanisches Protektorat	Gründung des <i>Tokyo pakku</i> durch Kitazawa Rakuten. <i>Heimin shinbun</i> wird nach zahlreichen Strafen endgültig eingestellt (29. Januar). Bigot reist im Auftrag des französischen <i>Figaro</i> nach Japan Beginn des Off-set Drucks in Japan
M39/1906			Gründung des <i>Ōsaka pakku</i> und <i>Jōtō ponchi</i> .
M40/1907	Beitritt Russlands zur „Entente“ (31.8.), Kriegspartei ab 1914 China: Tod von Guangxu und Cíxi, der zweijährige Pu Yi wird letzter Kaiser.		Lithografie in Japan technisch am Höhepunkt (10–20 Farben möglich)
M41/1908	Jungtürkische Revolution		
M43/1910	GB: Tod Eduards VII., Georg V. wird König	Annexion Koreas (jetzt <i>Chōsen</i>) durch Japan (22.8.); Kōtoku-Fall führt zu Massenverhaftungen unter Sozialisten	
M44/1911	Aufstand in Wuhan/China, Beginn der Xinhai-Revolution (10.10.)	Hochverratsaffäre	
M45/T1/1912	China: Ende der Qing-Dynastie (12.2.) Erster Balkankrieg	Tod des Meiji Tennō Regierungsantritt Taishō Tennō	Kitazawa verlässt <i>Tōkyō pakku</i> und gründet <i>Rakuten pakku</i> (nur kurz, anschl. bis 1915 bei TP)
T2/1913	Zweiter Balkankrieg		
T3/1914	Erster Weltkrieg (28.7.)	Kriegseintritt Japans an Seite der Entente (23.8.) Eroberung der deutschen Kolonie Kiautschou mit Hauptstadt Tsingtau (7.11.)	Tod Kiyochikas

VIII. Kriegsverlauf 1904/05

M37/1904	
8.2.	Japanische Truppen landen in Korea, Marineeinheiten attackieren Port Arthur
9.2.	Seeschlacht von Tschemulpo (Incheon). Japanische Truppen besetzen Seoul
10.2.	Kriegserklärung Japans an Russland
11.2.	Russische Minenleger werden vor Port Arthur versenkt
16.2.	Kriegserklärung Russlands an Japan
23.2.	Erster japanischer Versuch, die Bucht von Port Arthur zu blockieren, schlägt fehl
6.3.	Japanische Flotte bombardiert Wladiwostok
10.3.	Verlust des Torpedo-Bootes Stereguschchii auf russischer Seite (Port Arthur)
13.3.	Die 1. Armee Japans landet in Chinnampo/Korea
26. – 27.3.	Zweiter japanischer Versuch, Port Arthur zu blockieren
Anfang April	Russischer Vormarsch bei Pjōngjang (Nordkorea) wird durch jap. 1. Armee gestoppt
13.3.	Vize-Admiral Makarov stirbt auf dem sinkenden Schlachtschiff Petropavlovsk
1.5.	Schlacht am Fluss Yalu
3.5.	Dritter japanischer Versuch, Port Arthur zu blockieren gelingt
5.5.	Die 2. Armee Japans greift Land bei Pitzuwo
15.5.	Minen vor Port Arthur versenken die jap. Schlachtschiffe Hatsuse und Yashima
25. – 26.5.	Schlacht von Nanshan
27.5.	Russen verlassen Dalny
14. – 15.5.	Schlacht von Telissu (nördl. Port Arthur)
20.6.	Russland entsendet seine Baltische Flotte zur Verstärkung nach Ostasien
23.6.	Die russische Flotte versucht, von Port Arthur zu flüchten
30.6.	Sieg zu Land für Japan bei Port Arthur
28.7.	Das Attentat eines Sozialisten auf Russlands Innenminister, Wjatscheslaw Plehwe gelingt. Plehwe stirbt
30. – 31.7.	Schlacht von Hsimucheng
7.8.	Japanisches Bombardement auf Port Arthur nun auch vom Land

10.8.	Schlacht am Gelben Meer
14.8.	Schlacht in der Korea-Straße
21.8.	Russischer Kreuzer <i>Novik</i> wird bei Sachalin versenkt
25.8. – 3.9.	Schlacht von Liaoyang
4.9.	General Kuropatkin (Russland) lässt Liaoyang aufgeben
11.9.	Die russische Baltische Flotte (Zweites Pazifisches Schwadron) verlässt Kronstadt und steuert Reval (heute Tallinn) an.
10. –17.10	Schlacht von Sha-ho
21. –22.10.	Dogger-Bank Vorfall
5.12.	Japanische Truppen nehmen nach langem Ringen Hügel 203 bei Port Arthur ein
M38/1905	
1.1.	Russland (durch General Stoessel) ist bereit zur Übergabe von Port Arthur
2.1.	Japaner nehmen Port Arthur ein
22.1.	„Blutsonntag“ – Demonstrationen in St. Petersburg werden von Zar Nikolaus II blutig niedergeschlagen
25.2.	Das Haager Tribunal entscheidet in der Dogger-Bank Affäre gegen Russland
27.2.	Beginn der japanischen Offensive in Mukden (heute Shenyang)
13.3.	General Ōyama Iwao meldet nach Tōkyō, dass der Krieg nur schwer fortsetzbar ist
20.3.	Der amerikanische Präsident Theodore Roosevelt erklärt sich bereit, zwischen den Kriegsparteien zu vermitteln
21.3.	Japanische Regierung nimmt Friedensbedingungen an, Gespräche beginnen
27.-28.5.	Schlacht von Tsushima
10.6.	Japan akzeptiert Roosevelts Angebot offiziell
12.6.	Russland akzeptiert Roosevelts Angebot offiziell
7.7.	Japanische Truppen attackieren die Insel Sachalin
24.7.	Der deutsche Kaiser und Russlands Zar Nikolaus II treffen einander zur Unterzeichnung eines Abkommens in Björkö/Finnland
9.8.	Friedensverhandlungen in Portsmouth beginnen
12.8.	Großbritannien und Japan bauen ihre Allianz weiter aus
5.8.	Unterzeichnung des Vertrags von Portsmouth