

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

**Die Surimono des Kunstmuseums von Tscheljabinsk und  
ihre Verbindungen zu asiatischen Sammlungen der  
Eremitage in St. Petersburg und des Puschkin-Museums in  
Moskau**

Verfasserin

**Oxana Bierbaumer**

Angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag. phil.)**

**Wien, im Dezember 2008**

**Studienkennzahl: A 315**

**Studienrichtung: Kunstgeschichte**

**Betreuerin: Univ.-Doz. Dr. Dr. habil. Jorinde Ebert**

## **Danksagung**

Diese Magisterarbeit wäre nie zustande gekommen, hätten mir nicht zahlreiche Personen in unterschiedlicher Weise dabei geholfen, einerseits durch Unterstützung, Zurverfügungstellung von Exponaten und Fotos, sowie durch persönliche Gespräche und Einschätzungen.

Im speziellen bedanke ich mich bei Frau Professor Dr. Jorinde Ebert für ihre Betreuung, zahlreiche wertvolle Ratschläge und für ihr großes Interesse an meiner Arbeit.

Mein besonderer Dank gilt darüber hinaus

- der Kuratorin des Kunstmuseums von Tscheljabinsk, Frau Elena Shipitzina,
- der Leiterin der Abteilung für Ostasien des Puschkin-Museums in Moskau, Frau Ainura Yusupova,
- dem Kurator des Museums für Ostasiatische Kunst in Berlin-Dahlem, Herrn Dr. Alexander Hofmann,
- den beiden Kuratorinnen der Eremitage in St. Petersburg, Frau Anna Egorova und Frau Anna Saveljeva, ebenso wie
- dem Kunsthistoriker aus dem Museum für Anthropologie und Ethnographie (Kunstkammer) in St. Petersburg, Herrn Dr. Alexander Sinitsyn sowie auch
- der Kuratorin der Grafiksammlung des Kunstgewerbemuseums in Zürich, Frau Barbara Junod und
- Frau Aimee L. Marshall aus dem Art Institute of Chicago.

Ganz besonders bedanke ich mich bei meinem Ehemann Reinhold Bierbaumer, der mit Engelsgeduld meine sprachlichen Mängel korrigiert hat.

## Inhaltsverzeichnis

|           |                                                            |           |
|-----------|------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1.</b> | <b>Einleitung</b>                                          | <b>4</b>  |
| 1.1       | Thema                                                      | 4         |
| 1.2       | Forschungsstand                                            | 5         |
| 1.3       | Methode                                                    | 9         |
| <br>      |                                                            |           |
| <b>2.</b> | <b>Surimono</b>                                            | <b>11</b> |
| 2.1       | Begriffsklärung                                            | 11        |
| 2.2       | Historischer Überblick                                     | 12        |
| 2.3       | Arten von Surimono                                         | 16        |
| 2.4       | Technik                                                    | 19        |
| 2.5       | Themenkreis                                                | 23        |
| 2.6       | <i>Kyôka</i> -Dichtung                                     | 26        |
| 2.7       | Original und Kopie eines Blockdrucks                       | 30        |
| 2.8       | Möglichkeiten der Datierung eines Blockdruck               | 35        |
| <br>      |                                                            |           |
| <b>3.</b> | <b>Ukiyo-e Sammlungen in Russland</b>                      | <b>37</b> |
| 3.1       | Sammler von Ukiyo-e- und Surimono in Russland              | 37        |
| 3.1.1     | Der Sammler Sergej Nikolaevich Kitaev                      | 40        |
| 3.2       | Surimonos aus der Sammlung des Pusckin-Museums in Moskau   | 43        |
| 3.3       | Surimonos aus der Sammlung der Eremitage in St. Petersburg | 47        |
| <br>      |                                                            |           |
| <b>4.</b> | <b>Die Surimonos des Kunstmuseums in Tscheljabinsk</b>     | <b>49</b> |
| 4.1       | Das Kunstmuseum von Tscheljabinsk                          | 49        |
| 4.2       | Die Surimonos des Kunstmuseums in Tscheljabinsk            | 50        |
| 4.2.1     | Totoya Hokkei „Yamauba“                                    | 51        |
| 4.2.2     | Totoya Hokei „Stilleben mit einem Hasen“                   | 59        |
| 4.2.3     | Ôishi Matora „Yûgiri“                                      | 65        |
| 4.2.4     | Yanagawa Shigenobu I „Takenouchi no Sukune“                | 72        |
| 4.2.5     | Ryûryûkyo Shinsai „Tanzender Affe“                         | 78        |
| 4.2.6     | Ryûryûkyo Shinsai „Awabi-Muschelsammler“                   | 83        |
| 4.2.7     | Kubo Shunman „Eule und Magnolienzweig“                     | 89        |
| <br>      |                                                            |           |
| <b>5.</b> | <b>Zusammenfassung</b>                                     | <b>94</b> |

|            |                                                  |            |
|------------|--------------------------------------------------|------------|
| <b>6.</b>  | <b>Literaturverzeichnis</b>                      | <b>98</b>  |
| <b>7.</b>  | <b>Abbildungen</b>                               | <b>105</b> |
| <b>8.</b>  | <b>Abbildungsnachweis</b>                        | <b>157</b> |
| <b>9.</b>  | <b>Abstract in English</b>                       | <b>162</b> |
| <b>10.</b> | <b>Заключение (Zusammenfassung auf Russisch)</b> | <b>165</b> |
| <b>11.</b> | <b>Lebenslauf der Verfasserin</b>                | <b>169</b> |



## **1. Einleitung**

### **1.1 Thema**

Die Idee, eine Diplomarbeit über Ukiyo-e zu schreiben, reizte mich, nachdem ich vier Semester lang die Vorlesungen über japanische Blockdrucke bei Frau Professor Ebert an der Universität Wien gehört hatte und ein Referat über Werke von Utamaro und Sharaku während einer Studienreise nach Deutschland im Berliner Museum für Ostasiatische Kunst hielt. Die Exponate aus der Privatsammlung von Frau Professor Ebert, die sie im Laufe ihrer Vorlesungen uns Studenten zeigte und uns damit die Möglichkeit gab, die Originale in die Hand zu nehmen, sie zu „riechen“, das Papier zu spüren, miteinander zu vergleichen, faszinierten mich mit ihrer einzigartigen Schönheit, Einfachheit und Eleganz. Zu meiner Bewunderung der japanischen Ästhetik trug letztendlich die umfangreiche Ausstellung „Ukiyo-e Reloaded. Japanische Farbholzschnitte aus der Sammlung des MAK“, die im Österreichischen Museum für angewandte Kunst (MAK) in Wien im Zeitraum von 29. November 2005 bis 26. März 2006 stattfand, bei. Sehr beeindruckt besuchte ich diese Ausstellung mehrmals.

Die Tatsache, dass ich mich mit Surimono befasse, ist eher einem Zufall zu verdanken. Nach dem Gespräch mit Frau Professor Ebert, die mein Interesse zu dem Thema Ukiyo-e unterstützte, begann ich, ihrer Anregung folgend, eine unerforschte Sammlung von japanischen Holzschnitten, die ich im Zuge meiner Diplomarbeit bearbeiten könnte, zu suchen. Da ich aus Russland komme, schien es für mich doppelt interessant, nicht nur eine russische Ukiyo-e Sammlung zu finden und aufzuarbeiten, sondern auch mich mit Publikationen russischer Kunsthistoriker über japanische Blockdrucke auseinanderzusetzen. Deswegen versuchte ich, eine derartige Sammlung in meiner Heimatstadt Tscheljabinsk zu finden.

Zu meiner großen Freude gibt es eine kleine Surimono Sammlung im Kunstmuseum von Tscheljabinsk (siehe Figur 1, 2), die bisher kaum erforscht wurde. Es war alles andere als einfach, Zugang zu dieser Sammlung zu bekommen. Nachdem ich ein offizielles Empfehlungsschreiben der Wiener Universität beibrachte und zusagte, die Ergebnisse meiner Forschung dem Museum in Tscheljabinsk zur Verfügung zu stellen, wurde mir schließlich erlaubt, die sieben Surimono anzusehen und zu fotografieren. Dabei wurde mir sehr schnell klar, dass ich nicht mit gewöhnlichen kommerziellen Ukiyo-e Drucken, sondern mit einem spezifischen Zweig japanischer Blockdrucke zu tun hatte, der eng mit der japanischen Dichtkunst verbunden ist. Die

sieben Surimonos enthalten Gedichte, die in Tscheljabinsk bisher nicht gelesen werden konnten. Daher war der besondere Wunsch der Kuratorin des Museums, Frau Elena Shipitzina, dass ich die Texte auf den Blättern entziffere und dem Museum übergebe. Eine andere Frage, die die Kuratorin sehr interessierte, war die Provenienz der Drucke. Der Inventur-Kartothek des Kunstmuseums in Tscheljabinsk zufolge hatte das Museum seine Surimonos am 30.12.1960 aus dem Puschkin-Museum in Moskau bekommen. Frau Shipitzina sprach die Vermutung aus, dass die Tscheljabisker Surimonos ursprünglich Teil einer großen russischen Ukiyo-e Sammlung darstellten, die zwischen zwei großen russischen Museen, dem Puschkin-Museum in Moskau und der Eremitage in St. Petersburg, aufgeteilt wurde. Sie wollte, dass ich herausfinde, ob die beiden Museen ähnliche Surimonos haben, und ob man eine Verbindung zwischen diesen drei Sammlungen feststellen kann. Es sei für das Tscheljabinsker Museum auch interessant zu wissen, wie bedeutend ihre Exponate wären, und ob andere große internationale Sammlungen japanischer Blockdrucke vielleicht übereinstimmende Surimonos hätten. Eine ganz wichtige Frage, die mir gestellt wurde, war die Frage nach der Echtheit der Drucke. Meine Aufgabe war zu klären, ob das kleine Kunstmuseum aus der russischen Provinzstadt Tscheljabinsk Originale oder Kopien von Surimono Drucken besitzt.

Das Ziel dieser Diplomarbeit ist also die ausführliche Bearbeitung der Surimono Sammlung aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk. In meiner Arbeit beabsichtige ich die Blockdrucke genau zu beschreiben, die Provenienz der Surimonos festzustellen, die Texte und Beschriftungen auf den Blättern zu entschlüsseln und Fragen nach dem jeweiligen Künstler, Dichter und dem Entstehungsjahr zu beantworten. Weiters möchte ich die Drucke interpretieren, sie auf Echtheit untersuchen, ähnliche Surimonos in russischen wie auch in internationalen Ukiyo-e Sammlungen finden und diese mit den Tscheljabinsker Blättern vergleichen. Schlussendlich werde ich versuchen, die Sammlung zu bewerten.

## ***1.2 Forschungsstand***

Die Öffnung Japans zum Westen in der Mitte des 19. Jahrhunderts weckte großes Interesse vieler kunstinteressierter Ausländer an japanischen Blockdrucken. Das Sammelgebiet schloss nicht nur kommerzielle Ukiyo-e Blätter, sondern auch die weniger geschätzten Surimonos ein, wobei einige europäische und amerikanische

Sammler bereits damals intensiv nach Surimonos fahndeten.<sup>1</sup> Obwohl Surimonos wegen der oft schwierig zu entziffernde Texte lange vernachlässigt worden waren, bewunderte man doch das Visuelle und Ästhetische bei Surimono Blättern. Eher intuitiv spürten die Sammler aus dem Westen die Exklusivität dieser Art japanischer Holzschnitte.<sup>2</sup>

Die Entstehung der ersten großen Ukiyo-e Sammlungen zog ihre wissenschaftliche Bearbeitung und folglich eine Menge an Publikationen über japanische Blockdrucke nach sich. Obwohl die Meinungen über den hohen künstlerischen Wert von Surimono in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts schon mehr oder weniger gefestigt waren, gab es erstaunlich wenig Literatur über diesen Zweig japanischer Holzschnitte. Die meisten Werke über herkömmliche Ukiyo-e Drucke enthielten normalerweise nur ein kurzes Kapitel über Surimono. Selbständige Werke über dieses Gebiet gab es kaum, obwohl in der Zwischenzeit schon offensichtlich war, dass Surimonos eine bedeutende Stellung innerhalb der gesamten Ukiyo-e Drucke hatten. Auf dieses Paradoxon verweist Viktor Griessmaier in seinem Aufsatz „Surimono“ aus dem Jahr 1958. Er schreibt über die „fast stiefmütterliche Behandlung“ der Surimonos im Bereich wissenschaftlicher Forschungen.<sup>3</sup>

Erst in den späten 50er Jahren beginnt sich die Situation der Forschung über die Surimonos langsam zu ändern. Als eine der ersten selbständigen Publikationen über Surimonos im deutschsprachigen Raum ist ein kleines Werk namens „Zehntausendfaches Glück. Farbige Bildergrüße aus Japan. 16 Surimonos aus der Sammlung Emil Preetorius“ zu nennen, das im Jahr 1959 in München erschien. Die beiden Autoren, Emil Preetorius und Roger Goepper, definieren den Begriff „Surimono“ und setzen sich mit den Besonderheiten, der Technik und der Geschichte von Surimono Drucken auseinander.<sup>4</sup>

1970 veröffentlicht Gerhard Schack sein Buch „Surimono. Japanische Glückwunschblätter“. Der Kunsthistoriker gibt einen Überblick über Vorbilder, Entstehung und Entwicklung von Surimono; er hebt das Rituelle und Mystische dieser Blockdrucke hervor und betont die Verbindungen von Surimono zum japanischen Mittelalter.<sup>5</sup>

Nachdem 1977 der amerikanische Sammler Sidney Ward die „International Surimono Society“ gründete und in Tokyo ein Symposium über Surimono organisierte, erschien

---

<sup>1</sup> Mirviss 2000, S. 24.

<sup>2</sup> Ebd., S. 24.

<sup>3</sup> Griessmaier 1958, ohne Seitenangaben.

<sup>4</sup> Preetorius 1959, S. 37-41.

<sup>5</sup> Schack 1970, S. 3-16.

eine Welle wissenschaftlicher Publikationen über dieses Thema.<sup>6</sup> Im Jahre 1979 wird das berühmte Buch „Egoyomi and Surimono. Their History and Development“, quasi ein Nachschlagwerk für alle Surimono Forscher, von Matthi Forrer publiziert. Der Wissenschaftler befasst sich mit der Entwicklung von einfachen Kalenderblättern „Egoyomi“ zu Surimono, geht ausführlich auf verschiedene Arten von Surimono ein und gibt Informationen über Formate, Papier, Themenkreis etc.<sup>7</sup>

Im gleichen Jahr (1979) bringt Theodore Bowie gemeinsam mit den zwei anderen Surimono Forschern James T. Kenney und Fumiko Togasaki das Werk „Art of the Surimono“ heraus. Das Buch fasst den bisherigen Stand der Forschung über Surimono zusammen, beleuchtet die Geschichte der *kyōka*-Dichtung und *kyōka* Bewegung in Edo, gibt kritische Anmerkungen und Tipps zur Bibliographie im Westen über Surimono.<sup>8</sup>

Von den vielen Wissenschaftlern, die sich mit Surimono Blockdrucken befassten, möchte ich ganz besonders den amerikanischen Forscher Roger Keyes hervorheben. Seine Aufsätze über Surimono (siehe Literaturverzeichnis) sind umfassend, genau, gleichzeitig sehr einfach und klar geschrieben. Sie offenbaren höchste Kompetenz des Autors im Bereich japanischer Blockdrucke und Surimonos. Der zweibändige Katalog „The Art of Surimono. Privately Published Japanese Woodblock Prints and Books in the Chester Beatty Library“ aus dem Jahr 1985 gibt vollständige Informationen zu den Exponaten der Chester Beatty Bibliothek mit Datierung, Ikonographie, Übersetzung der Gedichte etc. Das Werk enthält einen ganz wichtigen Aufsatz, der Originalen und Kopien von Surimono gewidmet ist; anschließend bietet Keyes zwei Listen mit kurzen Beschreibungen aller bisher bekannten Surimonos und gibt genaue Angaben zu existierenden Originalen und Kopien.<sup>9</sup>

Als gute Einführung in das Thema Surimono kann ferner das Buch „Surimono“ von Steffi Schmidt und Setsuko Kuwabara (1990) gesehen werden. Das Werk präsentiert einen Teil der Surimono Sammlung des Museums für Ostasiatische Kunst in Berlin, der von den beiden Autoren ausführlich bearbeitet wurde.

John T. Carpenter ist ein britischer Wissenschaftler, dessen Namen jedem bekannt ist, der sich mit dem Thema Surimono auseinandersetzt. Sein Spezialgebiet liegt eher im literarischen Aspekt der Surimonos, den er für primär hält. Carpenter beschäftigt sich vor allem mit *kyōka* Gedichten, ihren Verfassern und allgemein mit der *kyōka*

---

<sup>6</sup> Veit 1990, S. 7.

<sup>7</sup> Forrer 1979, S. 1-29.

<sup>8</sup> Bowie 1979, S. 4-184.

<sup>9</sup> Keyes 1985, Bd. 2, S. 509-521.

Bewegung in Japan. Sehr interessant finde ich einen seiner letzten Aufsätze „Textures of Antiquarian Imagination: Kubo Shunman and the *Kokugaku* Movement“ (2004), in dem einer der berühmtesten Surimono Künstler und Kyôka Dichter behandelt wird. Der Autor betrachtet Surimono unter dem Blickwinkel der *kokugaku* Bewegung und sieht Surimono Blockdrucke als visuelle und verbale Erzeugnisse ideologischer Tendenzen Japans der damaligen Zeit.<sup>10</sup>

In Zusammenhang mit dem Forschungsgebiet von John T. Carpenter möchte ich die Namen von zwei japanischen Wissenschaftlern erwähnen, Kobayashi Fumiko und Kubota Kazuhiro. Der Aufsatz von Kobayashi Fumiko „Publishing Activities of Poetry Groups in Edo: Early Illustrated *Kyôka* Anthologies and *Surimono* Series“ (2005) ist der Verbindung zwischen der *kyôka* Bewegung und der Herstellung von Surimono Drucken in Serien gewidmet. Die Autorin stellt die interessante Frage, warum Surimono vor allem aus der Sicht von Ukiyo-e betrachtet und studiert werden, während die literarische Seite vernachlässigt bleibt.<sup>11</sup> Die Publikation von Kubota Kazuhiro „The ‘*Surimono* Artist’ Hokusai in the Society of Edo *Kyôka* Poets“ (2005) beleuchtet die Surimono Herstellung von Hokusai und seiner Schüler. Sehr ausführlich geht der Autor auf die Unterschiede zwischen Surimono- und herkömmlichen Ukiyo-e Drucken ein.<sup>12</sup>

Ein wichtiges Werk über Surimono ist weiters das Buch „Poetry and Image in Japanese Prints“ von Charlotte van Rappard-Boon und Lee Bruschke-Johnson (2000), in dem alle Aspekte von Surimono umfassend erörtert werden. Dieses Buch kann gleichzeitig als Nachschlagewerk dienen, weil die *kyôka* Gedichte zu allen im Werk abgebildeten Surimono Blättern transkribiert und übersetzt sind.

Den neuesten Forschungsstand über Surimono bringt der Katalog „*Surimono from the Schoff Collection*“ von Daniel McKee (2006) heraus. Die gesamte Geschichte und Entwicklung des Surimono Drucks wird darin genau untersucht und im Licht der letzten Forschungsergebnisse vom Verfasser interpretiert.

Das Thema Surimono wurde in Russland kaum erforscht. Selbständigen Publikationen über Surimono Blockdrucke von russischen Kunsthistorikern begegnete ich nicht. Der größte russische Ukiyo-e Forscher, Michael Uspensky (1953-1997), erwähnt zwar Surimono in Zusammenhang mit unterschiedlichen Arten

---

<sup>10</sup> Carpenter 2004, S. 77-113.

<sup>11</sup> Fumiko 2005, S. 159-179.

<sup>12</sup> Kazuhiro 2005, S. 181-215.

von Ukiyo-e in seinem Buch „Iz istorii japonskogo iskusstva“ (2004), geht aber auf das Thema nicht näher ein.<sup>13</sup>

Eine Wissenschaftlerin aus Moskau, Beata Voronova, äußert sich kurz über Surimono in ihrem Katalog „Japanese Prints. 18th-the First Half of the 19th Century“ (2008).<sup>14</sup> Der Katalog enthält vollständige Informationen mit teilweisen Übersetzungen der Gedichte, Datierungen, ikonographischen Interpretationen der Autorin zu fast allen Surimono Blättern des Puschkin-Museums.

### **1.3. Methode**

Die im vorigen Kapitel erwähnte Surimono Forschung setzt sich mit einer Reihe unterschiedlicher Probleme, die bei Bearbeitung von Surimono Blättern auftreten, auseinander. Die allgemeinen Fragestellungen zum Thema Surimono sind Geschichte, Entstehung, Entwicklung und Verbindung zur *kyōka* Bewegung in Japan. Jedes Surimono Blatt muss nach Echtheit, Künstler und Dichter untersucht und datiert werden. Sehr kompliziert ist die ikonographische Interpretation von Surimono Drucken. Dafür ist viel literarische, mythologische und einfach intime Kenntnis der japanischen Kultur notwendig. Eines der wichtigsten Probleme in der Surimono Forschung ist die Entzifferung, die Transkription und die Übersetzung der Texte, vor allem von *kyōka* Surimons. Die Gedichte auf den Blättern sind sehr wichtig, denn die gesamte Bedeutung eines Surimono Blatts ist in der Regel nur unter Berücksichtigung des Textes zu verstehen.

In der vorliegenden Arbeit beabsichtige ich, die Surimono Sammlung des Tscheljabinsker Kunstmuseums hinsichtlich der Fragestellungen in folgenden Schritten zu bearbeiten.

Erstens habe ich mir erlaubt, die Information aus der Inventur-Kartothek des Museums kritisch zu hinterfragen und Fragen nach Künstler, Dichter, Datierung und möglicherweise Serie jedes einzelnen Blattes selbst zu klären. Um diese Aufgabe zu erfüllen, mussten zahlreiche Publikationen über das Thema Surimono bearbeitet und analysiert werden.

Zweitens habe ich versucht, die Provenienz der sieben Surimono Blätter festzustellen und die Frage der Kuratorin des Museums nach Verknüpfungen ihrer Exponate zu Surimono Sammlungen der Eremitage in St. Petersburg und des Puschkin-Museums

---

<sup>13</sup> Uspensky 2004, S. 46.

<sup>14</sup> Voronova 2008, S. 15-16.

in Moskau zu beantworten. Dafür musste ich, mich sowohl mit den beiden russischen Museen, als auch mit anderen dazu notwendigen Personen und Institutionen in Verbindung setzen, um die notwendigen Informationen zu beschaffen.

Drittens habe ich es unternommen, die Texte der Gedichte auf den sieben Blättern zu entziffern. Da ich selbst keine Japanischkenntnisse besitze, habe ich mich bemüht, die entsprechenden Gedichte in unterschiedlichen Publikationen über Surimonos zu finden. Wo immer nötig, habe ich mich an Frau Professor Ebert gewendet.

Weiters wurde die Ikonographie der Blätter von mir entschlüsselt und in der Kombination mit den entzifferten *kyôka* Gedichten interpretiert. Für das Verständnis der Ikonographie und Symbolik japanischer Holzschnitte wurden entsprechende literarische, geschichtliche, mythologische, religiöse etc. Quellen untersucht und analysiert.

Der nächste Schritt war, übereinstimmende Surimonos, zuerst im Puschkin-Museum in Moskau, dann in der Eremitage in St. Petersburg aber auch in anderen großen internationalen Ukiyo-e- und Surimono Sammlungen zu finden, und diese mit den Tscheljabinsker Drucken zu vergleichen. Dieser Teil meiner Forschung erforderte nicht nur diverse Korrespondenz mit verschiedenen Museen und die Analyse von Katalogen und Büchern über Ukiyo-e, sondern auch eigene Reisen, die ich nach Moskau in das Puschkin-Museum, aber auch ins Museum für Ostasiatische Kunst nach Berlin unternommen habe.

Die schwierigste Aufgabe war es, die sieben Surimonos aus Tscheljabinsk auf ihre Echtheit zu untersuchen. Die aus dem im Aufsatz über Kopien und Originale von Roger Keyes erwähnten Merkmale<sup>15</sup> (Qualität des Papiers, Zahl der Gedichte, Seriennamen, Künstler und Dichter Siegel etc.) mussten erforscht und für die von mir zu untersuchenden sieben Surimonos angewendet werden. Ich habe daher versucht, Fotos von existierenden Originalen aufzutreiben, um Vergleiche mit den Tscheljabinsker Blättern anstellen zu können.

Der letzte Schritt meiner Arbeit war, meine Forschungsergebnisse zusammenzufassen und die Sammlung des Kunstmuseums in Tscheljabinsk vor dem Hintergrund international vorhandener gleicher Surimonos zu bewerten.

---

<sup>15</sup> Siehe Keyes 1985, Bd. 2, S. 509-521.

## 2. Surimono

### 2.1 Begriffsklärung

Das japanische Wort Surimono wird üblicherweise ins Deutsche wörtlich als „gedrucktes Ding“ oder „Drucksache“ übersetzt. Die Etymologie des Terminus geht auf die Heian-Zeit (794-1185) zurück. Damals wurde dieser Begriff in Zusammenhang mit Kleiderfärben verwendet, und erst in der Tokugawa-Zeit (1603-1868) auf Farbholzschnitte übertragen.<sup>16</sup> Die zwei Schriftzeichen (*suri* und *mono*), aus denen das Wort Surimono besteht, können verschieden interpretiert werden. Während *mono* „Sache“ oder „Ding“ bedeutet, ist *suri* am besten als „drucken“ oder „reiben“ zu übersetzen. Daher enthält das Wort Surimono auch einen Hinweis auf die Technik des Reiberdrucks, die für die Herstellung der Stoffdrucke charakteristisch war.

Unter dem Begriff Surimono versteht man überdies einen Zweig oder eine Sonderform japanischer Blockdrucken, die im Unterschied zu herkömmlichen Ukiyo-e Drucken nicht zum Verkauf bestimmt, sondern zum Verschenken im engeren Kreis von Literaten, Dichtern und Kunstliebhabern, die wiederum gleichzeitig meistens die Auftraggeber dieser Blätter waren. Da Surimono Blockdrucke keinerlei kommerziellen Zweck hatten, daher von der Zensur nicht beachtet wurden, und eher der Repräsentation unter Kennern dienten, wurden sie sehr luxuriös ausgestattet. Surimonos erschienen in sehr kleinen Auflagen und wurden auf besonders edlem Papier gedruckt. Für die Produktion von Surimonos verwendete man alle technischen Errungenschaften und Feinheiten kommerzieller Ukiyo-e Drucke. „Man arbeitete mit besonderer Exaktheit, der Druck wurde mit höchster Kunstfertigkeit ausgeführt und mit Prägeplatten, Gold und Silber, Bronze und Perlmutter wurde eine Polyphonie des farbigen und formalen Gefüges erreicht, das zum Spiegelbild der inneren Vielfalt werden konnte.“<sup>17</sup> Wegen ihrer technischen Raffinesse werden Surimonos heutzutage als Kostbarkeiten der japanischen Graphik schlechthin betrachtet.

Surimono Blockdrucke wurden immer zu einem speziellen Anlass bestellt. Die Anlässe konnten verschiedenartig sein. Meistens wurden sie zu Neujahr, für einen Dichterwettbewerb, zur Namensänderung oder z.B. als Erinnerungsblatt an eine verstorbene Person hergestellt. Der Großteil von ihnen sind wohl Blätter, die zum

---

<sup>16</sup> McKee 2006, S. 26.

<sup>17</sup> Schack 1970, S. 5.



Verschenken zu Neujahr dienen. Vermutlich aus diesem Grund hielt sich in der Literatur sehr lange eine Definition von Surimono als „Glückwunschblätter“ auf Deutsch und „greeting cards“ oder „social cards“ auf Englisch. Bemerkenswert ist, dass einige russische Quellen über japanische Farbholzschnitte auch heute noch Surimono ausschließlich als „greeting cards“ bezeichnen, obwohl diese Definition von der westlichen Surimono-Forschung schon lange vermieden wird. Beispielsweise werden Surimono im Buch „Mirovoe iskusstvo. Mastera japonskoj gravuri“ der russischen Autorin A. Saveljeva immer wieder als Glückwunschkarten definiert.<sup>18</sup> Die Oberflächlichkeit und Eingeschränktheit dieser Definition führt zu einer Unterschätzung der Bedeutung von Poesie in Surimono Blättern, denn es sind die Gedichte, und nicht das Bild selbst, die primär für Surimono Blockdrucke von Bedeutung sind.<sup>19</sup>

Ein wichtiger Bestandteil der Surimono sind Gedichte, die auf allen Surimono Blockdrucken zu finden. Zwei unterschiedliche Arten japanischer Dichtkunst kommen darauf vor, *haiku*<sup>20</sup> und *kyôka*<sup>21</sup>. Auf *haiku* Surimono gibt es in der Regel mehr Gedichte als auf *kyôka* Surimono, wobei die *haiku* Gedichte meistens keinen direkten Zusammenhang mit der Darstellung eines Surimono Blatts haben. *Kyôka* Gedichte sind im Gegensatz dazu inhaltlich mit dem Bild eng verbunden und bilden meistens ikonographisch ein Ganzes. Daher liegt das eigentliche Ziel des Schenkens eines *kyôka* Surimono an Freunde in dem Reiz der Entschlüsselung aller Rätsel, welche die Gedichte und die Darstellung in sich verbergen. Um alle Anspielungen eines Surimono zu verstehen, braucht man enorme Kenntnisse aus verschiedenen Gebieten. Aus diesem Grund würde ich Surimono, und vor allem *kyôka* Surimono, mit denen ich mich in dieser Arbeit beschäftige, auch als eine Art Entzifferungsspiel, eine Art exklusive Kunst für japanische Intellektuelle und Ästhetiker, bezeichnen.

## 2.2 Historischer Überblick

Die Entstehungsgeschichte der Surimono Blockdrucke ist alles andere als eindeutig und wirft genau so viele Fragen auf wie die Blätter selbst. Zur Entstehung von Surimono gibt es in der Surimono-Forschung verschiedene Meinungen, die ich in diesem Kapitel betrachte. Es scheint mir wichtig, zu klären, wie der Anfang von

---

<sup>18</sup> Saveljeva 2007, S. 118-119.

<sup>19</sup> McKee 2006, S. 31.

<sup>20</sup> Gedichtform mit 17 Silben.

<sup>21</sup> Gedichtform mit 31 Silben.

Surimonos gesehen wird, nämlich welche Faktoren zur Entstehung von Surimonos beitrugen und was als Vorläufer von Surimono Drucken anzusehen ist. Ebenso möchte ich auch zurückverfolgen, wie die Entwicklung von Surimono Drucken verlief, wann der Höhepunkt der Entwicklung erreicht war und was den Niedergang von Surimonos bewirkte.

Laut Gerhard Schack könnte der Anfang von Surimonos im japanischen Ritual des Schenkens liegen.<sup>22</sup> Im mittelalterlichen Japan gab es den Brauch, zu einem feierlichen Anlass eigenhändig bemalte Gedichtblätter (*shikishi* oder *tanzaki*) anzufertigen, um sie sich gegenseitig zu schenken. Diese Idee wurde in der Tokugawa-Zeit (1603-1868) aufgegriffen und auf die Holzschnittkunst übertragen.<sup>23</sup>

John T. Carpenter ist ebenfalls der Meinung, dass die Wurzeln von Surimono Blockdrucken im Japan der Heian-Zeit (794-1185) zu suchen sind. Die Verbindung von Surimonos zur höfischen Kultur Japans äußert sich laut Carpenter sowohl in der Kalligraphie, die die Blätter enthalten, im *shikishiban* Format, das auf mittelalterliches *shikishigata* zurückgreift, als auch in der Aura der Exklusivität und Intimität, welche Surimono Holzschnitte vermitteln.<sup>24</sup>

Daniel McKee sieht Surimono als Nachfolger kaiserlicher Glückwunschblätter zu Neujahr (*kissho no sô*), die, ähnlich wie Surimono, einen starken rituellen Aspekt haben.<sup>25</sup>

Als Vorläufer von Surimonos können auch verzierte Briefpapiere aus China gesehen werden, die man in Japan sehr gut kannte. Gerhard Schack meint, dass die chinesischen Farbholzschnitte auf Briefpapier vom Meister der Zehnbambushalle Hu Zhengyan (ca. 1582-1672) japanischen Surimono Drucken ikonographisch verwandt seien.<sup>26</sup>

Ein anderer Weg zu Surimonos zeigt sich durch japanische Kalenderblätter. Matthi Forrer vertritt die Meinung, die auch die meisten Surimono Forscher teilen, dass Surimono Blockdrucke als Ergebnis der Evolution von Bildkalendern (sog. *egoyomi*) zu betrachten sind.<sup>27</sup>

Japan hatte während der Edo-Periode (1603-1868) ein kompliziertes Zeitrechnungssystem, das auf dem chinesischen Mond-Sonnen-Kalender basierte. Nach diesem Kalender wird die Zeit in sechzigjährige Zyklen eingeteilt. Jedes Jahr

---

<sup>22</sup> Schack 1970, S. 4.

<sup>23</sup> Ebd., S. 4.

<sup>24</sup> Carpenter 2000, S. 39-41.

<sup>25</sup> McKee 2006, S. 17.

<sup>26</sup> Schack 1970, S. 6.

<sup>27</sup> Forrer 1979, S. 11.

wird nach einem Tier aus dem ostasiatischen Tierkreis benannt. Die Tiernamen sind: Ratte, Rind, Tiger, Hase, Drache, Schlange, Pferd, Schaf, Affe, Hahn, Hund und Schwein. Die Länge der einzelnen Monate wurde jedes Jahr neu bestimmt. Daher war es in diesem System wesentlich, zu wissen, welche Monate des Jahres lang (30 Tage) und welche kurz (29 Tage) waren, ferner die Angaben guter/schlechter Tage und glücklicher Richtungen.<sup>28</sup> Die Herstellung und der Verkauf offizieller staatlicher Kalender (*koyomi*), welche diese Informationen enthielten, lagen in den Händen spezieller Kalendergeschäfte (*koyomidoiya*), die von den Behörden streng kontrolliert wurden.<sup>29</sup> Eine vereinfachte Form solcher Kalender, die in der Regel nur die wesentliche Information über lange und kurze Monate gaben, die aber viel dekorativer waren, wurden von Ukiyo-e Verlegern illegal hergestellt. Sie wurden privat bestellt, um sie dann zu Neujahr an Freunde und Bekannte zu verschenken. Mit der Zeit entwickelten sich diese, am Anfang illegal publizierten, vereinfachten Kalender zu Egoyomi, also Bildkalender, welche Hinweise auf lange und kurze Monate des Jahres verschlüsselt in der Illustration enthielten.

Der nächste Entwicklungsschritt von Egoyomi zu Surimono ist der Erfindung von Suzuki Harunobu im Jahr 1765 zu verdanken. Das Verfahren des Vielfarbendrucks, das eigentlich in China erfunden wurde, war in Japan schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bekannt. Das Verdienst von Harunobu lag in erster Linie in der Adoption dieser Technik für die Herstellung von Ukiyo-e Blockdrucken, und gab den anderen Ukiyo-e Künstlern neue Impulse und kreative Ideen. Harunobu, der auch illegal Bildkalender entwarf, experimentierte mit dem Verfahren des Vielfarbendrucks 1765 an Egoyomi, das zum künstlerischen Höhepunkt der Egoyomi führte, und gleichzeitig der Anfang von Surimonos und von Brokatbildern (*nishike-e*) war.

Im Zusammenhang mit der Entwicklung von Surimonos ist weiters der Beitrag der japanischen Dichterklubs hervorzuheben. Damals gab es in jeder großen Stadt Japans zahlreiche Dichterklubs, denn die Dichtkunst spielte eine besondere Rolle in der Tokugawa-Gesellschaft. „Poetry was an integral part of everyday life in Edo, with all social classes, ranging from samurai to courtesan, writing poetry for special occasions.”<sup>30</sup> Sowohl die *haiku* Dichterversammlungen, als auch die *kyôka* Dichterklubs publizierten privat Kalenderblätter, wobei viele Dichter selbst Künstler waren und Entwürfe für Egoyomi anfertigten. Kalenderblätter wurden in den

---

<sup>28</sup> McKee 2006, S. 44.

<sup>29</sup> Forrer 1979, S. 26.

<sup>30</sup> Rappard-Boon 2000, S. 35.

Dichterklubs nicht wegen der Kalenderinformation bestellt, sondern in erster Linie für die Präsentation neuer Gedichte verwendet. In den 1770er Jahren entstanden gleichzeitig mit den Ego-yomi Surimono Drucke, in denen die Kalenderangaben nicht mehr primär waren. Surimono veröffentlichte man als Selbstzweck, obwohl einige Blätter, besonders die sogenannten *daishô* Surimono in ihren Illustrationen Kalenderhinweise versteckten.

Mit der Herstellung von Surimono Blockdrucken wurden meistens Ukiyo-e Künstler beauftragt. Daher wurden alle technischen Neuheiten, die zu dem Zeitpunkt auch im Bereich des Ukiyo-e Drucks entwickelt worden waren, für die Anfertigung von Surimono verwendet. „This coincided with the development of ever more elaborate printing techniques employing metallic powders, lacquer and mother-of-pearl, and costly pigments made from rare minerals and plants. In addition, hand wiping of blocks to create gradated shading (*bokashi*) and embossing (*karazuri*) came to be widely used.”<sup>31</sup> Es ist wichtig das für die Produktion von Surimono verwendete *hōshogami* Papier zu erwähnen, das man in den späten 1780er Jahren für das Drucken vornehmlich einsetzte.<sup>32</sup> Die besonderen Qualitäten dieses Papiers passten hervorragend zur luxuriösen Ausstattung von Surimono Blättern. Am Ende des 18. Jahrhunderts erfreute sich Surimono großer Beliebtheit. In den 1790er Jahren ist in den Kreisen der Mitglieder japanischer Dichterklubs von einer Modeerscheinung im Hinblick auf Surimono zu sprechen.<sup>33</sup>

Anfang des 19. Jahrhunderts sind die Bunka (1804-1818) und die Bunsei (1818-1831) Perioden als die Blütezeit der Surimono Blockdrucke anzusehen. Man bestellte Surimono nicht nur als Einzelblätter, sondern auch wie Ukiyo-e Drucke in Serien. Die Produktion von Surimono wurde zur Hauptbeschäftigung und zur finanziellen Quelle für viele Ukiyo-e Künstler.<sup>34</sup> Die besten Ukiyo-e Meister beschäftigten sich mit dem Entwurf und der Herstellung von Surimono Blockdrucken, unter denen Katsushika Hokusai (1760-1849) und seine Schüler Totoya Hokkei (1780-1850), Ryūryūkyō Shinsai (tätig ca. 1799-1820), Yashima Gakutei (1786?-1868) und andere hervorzuheben sind. Eine besondere Position in der Geschichte von Surimono nimmt Kubota oder Kubo Shunman (1757-1820) ein, der sein Talent vor allem dem Surimono Genre gewidmet hat. Laut Carpenter schuf Shunman insgesamt mehr als

---

<sup>31</sup> Mirviss 2000, S. 24.

<sup>32</sup> Forrer 1979, S. 18.

<sup>33</sup> Carpenter 2004, S. 77.

<sup>34</sup> Mirviss 2000, S. 25.

400 Surimono Blätter.<sup>35</sup> Sein Verdienst liegt nicht nur in der Erfindung des *shikishiban* (ca. 20,5 x 18,5 cm) Formats (um 1808), die zur weiteren Verbreitung von Surimono Drucken beitrug. Kubota Shunman, eine vielseitige Persönlichkeit, war auch als *kyôka* Dichter berühmt, machte Entwürfe für Surimono- und Ukiyo-e Blockdrucke und leitete seine eigene Werkstatt. „Certainly, he was capable of printing and engraving. Prints with the word *sei*<sup>36</sup> following Shumman’s name surpass other surimono of the period in their delicacy and refinement; indeed, they set a standard for designers and craftsmen in the 1820s.“<sup>37</sup>

Ab Mitte der 1830er Jahre nimmt die Herstellung von Surimono Blockdrucken sehr schnell ab. Unter den Faktoren, die zum Niedergang dieses Genres beitrugen, ist vor allem das sinkende Interesse an *kyôka*-Dichtung und als Folge davon eine dramatische Reduktion der Anzahl an Dichterklubs, welche in erster Linie die Auftraggeber von Surimono waren, zu nennen.<sup>38</sup> Einen weiteren möglichen Grund sieht Mirviss in wirtschaftlichen Problemen und Hungersnöten der Tenpô-Zeit (1830-1844).<sup>39</sup> Auch die Tenpô-Anti-Luxus-Gesetze, die eigentlich Ukiyo-e Drucke betrafen, dürften die Produktion von Surimono negativ beeinflusst haben. Es ist auch nicht auszuschließen, dass Surimonos einfach aus der Mode kamen.

Obwohl die Produktion von Surimonos in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fast eingestellt wurde, starb diese Ausprägung japanischer Druckkunst nicht komplett aus. Im Kreis der *haiku* Dichter bestellte man Surimonos weiter. Das Kabuki-Theater wurde zu einer besonderen Inspirationsquelle für die Künstler der Utagawa-Schule, die unter Ukiyo-e Drucken auch mitunter Surimono Blätter schufen. Daniel McKee meint dazu, dass Surimono Holzschnitte noch bis in die 1930er Jahre hergestellt wurden.<sup>40</sup>

### 2.3 Arten von Surimono

Ähnlich wie Ukiyo-e Blockdrucke können Surimonos auch in verschiedene Gattungen eingeteilt werden. In diesem Kapitel behandle ich die Meinung der Surimono Forschung zur Frage ihrer Gliederung und werde die Arten von Surimono Holzschnitten detaillierter betrachten.

---

<sup>35</sup> Carpenter 2004, S. 78.

<sup>36</sup> von mir = jap. „gemacht von, ein Werk von“

<sup>37</sup> Keyes 1985, Bd. 1, S. 25-26.

<sup>38</sup> Mirviss 1995, S. 18.

<sup>39</sup> Ebd., S. 18.

<sup>40</sup> McKee 2006, S. 28.

Bildkalender (*egoyomi*) können gewissermaßen als eine Sondergruppe von Surimono Drucken gesehen werden.<sup>41</sup> Matthi Forrer regte an, zwischen Egoyomi und Surimono zu unterscheiden und führte eine Subgruppe, die so genannten *daishô* Surimono, ein.<sup>42</sup> Die *daishô* Surimono, welche Kalenderblättern sehr nah stehen, haben ihre eigenen Besonderheiten. Im Unterschied zu Egoyomi, die primär wegen der Kalenderinformation hergestellt wurden, bestellte man *daishô* Surimono in erster Linie für die Präsentation von Gedichten. Die in den Illustrationen der Blätter verborgenen Kalenderangaben waren sekundär und gehörten zum Entschlüsselungsspiel, das sich Auftraggeber und Rezipienten der *daishô* Surimono wünschten.

Die größte und bekannteste Gruppe sind wohl die Neujahrs Surimono (*saitan* Surimono), die man zum Verschenken an Freunde und Bekannte zum Neujahrfest publizierte. Sowohl die Bilder dieser Blätter als auch die Gedichte enthalten in der Regel Hinweise auf das Neujahr, wobei in den Illustrationen häufig Tierkreiszeichen zu finden sind. *Saitan* Surimono können weiter in *seibo* Surimono (Blätter zum Verschenken am Jahresende) und *shunkyô* Surimono (Frühlingsvergnügen Surimono) gegliedert werden.<sup>43</sup>

Roger Keyes bietet noch eine Kategorie von Surimono, die er als „verse surimono“, also Vers-Surimono Blätter, welche Gedichte enthalten, bezeichnet.<sup>44</sup> Daher kann man Surimono auch nach ihrer Gedichtform unterscheiden. Eine große Surimono Gattung bilden *kyôka* Surimono, die gleichzeitig in sich andere Gruppen einschließen können. Beispielsweise sind die Surimono mit Szenen aus dem Theaterleben, welche mit 31 silbigen *kyôka* Gedichten versehen sind, als *shibai* Surimono oder als *shibaikyôka* Surimono zu bezeichnen. *Kyôka* Surimono waren äußerst luxuriös ausgestattet und hatten in der Regel zwischen ein und fünf Gedichte. Hauptsächlich hat man sie in Edo hergestellt, wobei ihre Auftraggeber ausschließlich dem Kreis wohlhabender Bürger Japans entstammten. Es ist besonders hervorzuheben, dass Illustrationen auf *kyôka* Surimono eine wichtige Rolle spielen und mit Gedichten inhaltlich und kompositorisch eine Einheit bilden.

Das 17 silbige *haiku* ist eine andere Gedichtform, die auf Surimono Blockdrucken vorkommt. *Haiku* Surimono dürften früher als *kyôka* Surimono entstanden sein. Die ersten Beispiele sind bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts zu finden, zuerst in

---

<sup>41</sup> Schmidt & Kuwabara 1990, S. 12.

<sup>42</sup> Forrer 1979, S. 4.

<sup>43</sup> Schmidt & Kuwabara 1990, S. 11.

<sup>44</sup> Keyes 1985, Bd. 1, S. 30-31.

Schwarzdruck, dann in Vielfarbendruck.<sup>45</sup> Diese Art von Surimono Blättern enthalten in der Regel viel mehr Gedichte als *kyôka* Surimonos, wobei die Illustrationen sehr oft keinen Bezug zur Poesie haben oder überhaupt fehlen. Die Auftraggeber von *haiku* Surimonos waren normalerweise ein einfaches Publikum. „Jedermann konnte sich solche Surimono leisten. Hauptsächlich waren es natürlich die Städter, Kaufleute, Handwerker wie Zimmerleute, Dachdecker, Gärtner, daneben ebenso Frauen und junge Mädchen oder junge Leute aber auch Bauern.“<sup>46</sup> Daher erschienen *haiku* Surimonos viel anspruchloser als *kyôka* Surimonos ausgeführt. Es ist zu erwähnen, dass es auch Surimonos gibt, welche sowohl mit *haiku* wie auch mit *kyôka* Gedichten versehen sind.<sup>47</sup>

In Zusammenhang mit *kyôka* und *haiku* Surimonos ist ferner die Unterteilung nach dem Gestaltungsstil zu erwähnen. Für die Produktion der Surimonos wurden nicht nur zahlreiche Ukiyo-e Künstler sondern auch Meister der Shijô-Schule<sup>48</sup> beauftragt, wobei der Stil der Shijô-Schule vor allem für die Herstellung der *haiku* Surimonos bevorzugt wurde. „There are a number of *surimono* which only have *haikai*<sup>49</sup> poetry. Interestingly enough, the images on many of these are drawn in a style that is completely different from the precise *ukiyo-e* style used for most *kyôka surimono*. The images correspond closely to the short *haikai* poems: they are sketchy, with precise details left out, and only evoke part of a landscape or an object.“<sup>50</sup>

Die andere Gliederung von Surimono Drucken bezieht sich auf Formate, die den Geschmack der jeweiligen Zeit widerspiegeln. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden sehr kleine Formate verwendet. Laut Forrer entwickelten sich diese von 10 x 8-10 cm bis 12 x 18 cm zwischen den Jahren 1779-1816.<sup>51</sup> Um 1797 erfreute sich das lange Querformat *yokonagaban* 44/22 x 51-58 cm großer Beliebtheit, das auch manchmal als *nagaban* bezeichnet wird. Die Surimonos, die man in diesem Format herstellte, wurden horizontal gefaltet. Gegen 1808 setzte sich das *shikishiban* Format (Gedichtblatt-Format) oder *kakuban* Format (Quadratblatt-Format), es maß ca. 20,5 x 18, 5 cm, durch, das in der Zeit zwischen 1808 und 1840 zum Standardmaß für alle *kyôka* Surimonos wurde.

---

<sup>45</sup> Schaarschmidt-Richter 2002, S. 6.

<sup>46</sup> Ebd., S. 6.

<sup>47</sup> Rappard-Boon 2000, S. 47.

<sup>48</sup> Diese Schule entstand im 18. Jh. in Kyôto und griff auf den Stil des chinesischen *taoban* Farbendrucks zurück.

<sup>49</sup> Haiku = Haikai = Hokku – eine Gedichtform mit siebzehn Silben, unterteilt in drei Zeilen mit 5-7-5 Silben.

<sup>50</sup> Rappard-Boon 2000, S. 47.

<sup>51</sup> Forrer 1979, S. 24.

Roger Keyes unterscheidet ferner eine Kategorie der so genannten „*commemorative surimono*“, also solche Surimono, welche zur Erinnerung an ein Ereignis, eine Veranstaltung oder ein Treffen geschaffen wurden.<sup>52</sup> Keyes meint, dass viele oder sogar die meisten der Surimono Blockdrucke aus dieser Gruppe keine Illustrationen enthalten und deswegen in den westlichen Sammlungen wenig vertreten sind.<sup>53</sup> Darunter gibt es natürlich Drucke, die sowohl mit Bildern als auch mit Gedichten versehen wurden. Zu dieser Gruppe gehören Surimono, die als Erinnerungsblätter an eine verstorbene Person dienten, eine Namensänderung ankündigten oder z.B. ein Dichtertreffen verewigten.

Als eine eigene Art von Surimono Drucken hebt Keyes „*announcement or programme surimono*“ hervor, welche oft als Einladung zu einer künstlerischen Veranstaltung, als Programm oder Andenken an das Event publiziert wurden.<sup>54</sup>

Eine Gruppe von Surimono, denen man heute sehr selten begegnet, sind *shunga* Surimono, also erotische Drucke, die oft in der Form von Bildkalendern privat hergestellt und mit Poesie versehen wurden.<sup>55</sup> Aus dieser Gruppe sind nur sehr wenige Beispiele erhalten.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts entsteht in der Kamigata-Region<sup>56</sup> eine eigene Art von Surimono Blockdrucken, die sogenannten „Kamigata“-Surimono, welche im Stil der Maruyama<sup>57</sup>-Shijō-Schule ausgeführt wurden, und in der Regel großformatige Blätter waren. Die Besonderheiten dieser Surimono liegen sowohl in der Spontaneität, Leichtigkeit und feinen Nuancierungen der Farben, also eher in der malerischen Konzeption der Drucke, wie auch im Karikaturhaften bei der Darstellung der menschlichen Figuren.

## **2.4 Technik**

Obwohl die Herstellung von Surimono Blockdrucken sich von der Produktion herkömmlicher Ukiyo-e Drucke technisch kaum unterscheidet, gibt es einige Besonderheiten, die für das Verständnis von Surimono zu beachten sind. Daher werde ich in diesem Kapitel auf den Herstellungsprozess der Surimono genauer

---

<sup>52</sup> Keyes 1985, Bd. 1, S. 26-27.

<sup>53</sup> Ebd., S. 26-27.

<sup>54</sup> Keyes 1985, Bd. 1, S. 28-29.

<sup>55</sup> Moser 2000, S. 24.

<sup>56</sup> Der Bereich zwischen Ōsaka und Kyōta.

<sup>57</sup> Maruyama Ōkyo (1733-1795), ein berühmter Maler, war der Gründer der Shijō-Schule in der Kamigata-Region.



eingehen und versuche, alle Gemeinsamkeiten und Unterschiede verglichen mit der Produktion von normalen kommerziellen Drucken klar zu machen.

In der Regel bestellte man ein Surimono Blatt, nachdem die Poesie (ein oder mehrere Gedichte) schon ausgewählt worden war. Der Auftraggeber, der oft ein Dichterklub oder eine Privatperson war, wandte sich an einen Holzschnittskünstler. Da man Surimono privat finanzierte, mussten alle Wünsche des Auftraggebers berücksichtigt werden. Der beauftragte Meister fertigte auf sehr dünnem Papier eine Vorzeichnung an, wobei auch der Platz für die Gedichte bereits vorgesehen war. Der Entwurf wurde dem Auftraggeber gezeigt und mit ihm noch einmal besprochen. Dann übergab man die Entwurfszeichnung eines Surimono dem Holzschneider. Die nächsten Schritte des Verfahrens verliefen genauso wie bei der Herstellung des kommerziellen Vielfarbendrucks, und können daher folgendermaßen zusammengefasst werden. Das Papierblatt mit der zum Schnitt bestimmten Zeichnung wurde mit der Bildseite auf die Holztafel gelegt, mit Reiskleister geklebt und durch Einölen durchsichtig gemacht, sodass jedes Detail der Zeichnung klar sichtbar war. Der Holzschneider umschnitt die Konturen von der Rückseite des Papiers, damit die Zeichnung am Holzstock erhaben erschien. Nachdem die Konturenplatte fertig war, machte man verschiedene Probeabzüge in schwarzer Tusche. Weiters wurde die Farbpalette des Blattes mit dem Künstler besprochen. Dieser schrieb die genauen Angaben der gewünschten Farbtöne auf und übergab die Arbeit dem Drucker. Für jede Farbe wurde eine eigene Tafel geschnitten. Der nächste Schritt war, einige Probeabzüge in Farbe zu machen, welche dem Auftraggeber noch einmal gezeigt wurden. Falls dieser mit dem Ergebnis zufrieden war und nichts mehr ändern wollte, druckte man die erste Auflage. Es ist hervorzuheben, dass die Genauigkeit der Ausführung (der Schnitt, das Abreiben, das Einpassen der Farben etc.) bei der Herstellung von Vielfarbendruck sehr wichtig war. „Schnitt und Druckmethoden stellten die größten Ansprüche an die Geschicklichkeit aller beteiligten Handwerker, und die Schönheit eines fertigen Druckes ist in hohem Maße das Werk des Holzschneiders und des Druckers.“<sup>58</sup>

Der Umstand, dass Surimono privat finanzierte Blockdrucke waren und von der Zensur nicht beachtet wurden, ließ dem beauftragten Künstler viel Freiheit. Da der Auftraggeber von Surimono sich etwas Erlesenes von besonderer Qualität wünschte, spielten die Kosten in der Regel keine Rolle. Daher verwendete man Farben von sehr guter Qualität (vor allem pflanzliche Farben) und das dicke, weiche und geschmeidige Hôsho Papier, welches für zusätzliche Techniken wie *karazuri*

---

<sup>58</sup> Tschichold 1970, S. 46.

(Blinddruck), *kimedashi* (Prägedruck) und *bokashi* (Farbschattierung)<sup>59</sup> gut geeignet war. Sowohl diese speziellen Effekte wie auch die Verzierung mit verschiedenen Metallpulvern (Gold-, Silber- oder Kupferstaub wurden verwendet) verliehen den Surimono Blockdrucken ihre besondere Pracht.

Im Unterschied zum kommerziellen Druck ist der Schriftteil von Surimono Drucken genauso wichtig wie die Illustration. Daher strebte man an, auch aus dem schriftlichen Teil ein Kunstwerk zu schaffen, das den Prozess der Herstellung von Surimono Holzschnitten besonders kompliziert machte. Nachdem der Holzschnitt mit dem Bildteil fertig gestellt war, wandte man sich an die Kalligraphen, die *haiku* oder *kyôka* Gedichte mit einer kursiven, besondere Silbenschrift schrieben, welche heute sogar für Japaner kaum lesbar ist. Weiters wurde ihre Arbeit an eine Werkstatt übergeben, die sich ausschließlich auf den Kalligraphieschnitt spezialisiert hatte. „The verse was so important, that special calligraphers and engravers who specialized in carving written text were usually required.“<sup>60</sup> Folglich brauchte man für die Herstellung der Surimonos zwei absolut getrennte Arbeitsgruppen, deren Tätigkeit miteinander koordiniert werden musste. Laut Keyes arbeiteten an einem Surimono Blatt bis zu sieben verschiedene Spezialisten: Künstler, Dichter, Kalligraph, Holzschneider, Drucker, Textschneider und Verleger, dessen Aufgabe in der Koordination, der Qualitätskontrolle als auch im rechtzeitigen Abschluss der Arbeit lag.<sup>61</sup>

Viele Menschen, die im Herstellungsprozess involviert wurden, ließen ihre Namen auf den Surimono Blättern verewigen. Außer der Signatur des Holzschnittskünstlers enthält ein Surimono Druck auch die Namen der Dichter, deren Gedichte das Blatt schmücken. Es ist zu bemerken, dass die Platzierung der Poesie auf einem Surimono immer nach bestimmten Regeln erfolgte. „Poems were usually inscribed on surimono in order of the seniority of their authors, with the verse of the poet who commissioned the picture at the upper right und the verse of the most senior poet or group leader at the left.“<sup>62</sup> Die wirklichen Namen der Dichter kommen kaum vor. Normalerweise stehen auf Surimonos ihre Pseudonyme. Sowohl die Dichterklubs als auch viele Dichter hatten ihre eigenen Embleme, welche man oft auf den Surimono Drucken im rechten oberen Teil findet.<sup>63</sup> Gelegentlich begegnet man auf den Surimonos den

---

<sup>59</sup> Zur Erklärung der Bokashi-Technik siehe: Schack 1970, S. 12.

<sup>60</sup> Keyes 1987, S. 18.

<sup>61</sup> Ebd., S. 18.

<sup>62</sup> Keyes 1984, S. 20.

<sup>63</sup> Keyes 1985, Bd. 1, S. 33.

Namen der Kalligraphen und sogar des Auftraggebers.<sup>64</sup> Ein wichtiges Merkmal von Surimono sind die Namen des Holzschnegers und des Druckers, die im kommerziellen Ukiyo-e Druck selten vorkommen. Da die Surimono auch in Serien publiziert wurden, enthalten solche Drucke auch Serientitel, die sich in der Regel in Kartuschen im oberen Teil des Blattes rechts oder links befinden. Ein ganz wichtiger Unterschied der Surimono zu kommerziellen Ukiyo-e Blockdrucken ist das Fehlen von Verlags und Zensurmarken.

Für die Produktion von Surimono wandte man sich mitunter an die Verleger, die auch kommerzielle Drucke anfertigten. Keyes meint jedoch, dass es in Japan auch Firmen gab, die sich ausschließlich auf die Herstellung von Surimono spezialisierten.<sup>65</sup> Manche berühmte Holzschnittskünstler besaßen Werkstätten, wo nicht nur ihre eigenen Surimono erschienen, sondern auch die Blätter nach Entwürfen anderer Künstler hergestellt wurden. Als Beispiel dafür kann Kubota Shunman gesehen werden, der nicht nur als Künstler tätig war, sondern auch als Holzschneger, Drucker und Leiter der Druckwerkstatt. Sein rotes, rundes Siegel mit der Inschrift *Shunman sei*, die man als „hergestellt in der Werkstatt von Shunman“ übersetzen kann, erscheint auf den Surimono Blättern vieler anderen Künstler. In Werkstätten stellte man oft die sogenannten Vordrucke her, die nur den Bildteil enthielten. Je nach Wunsch eines Kunden wurden dazu entweder *haiku* oder *kyōka* Gedichte darauf gedruckt, wobei der Besitzer der Werkstatt eine Art von *copyright* auf die Illustration besaß.<sup>66</sup>

Über die Zahl der Auflagen von Surimono gibt es in der Surimono Forschung unterschiedliche Meinungen, denn nur sehr wenige Surimono Drucke aus der ersten Auflage sind erhalten geblieben. Nach der Meinung von Gerhard Schack lag die Auflagenzahl pro Surimono zwischen 20 und 30 Stück.<sup>67</sup> Laut Keyes konnte die Zahl der Surimono Blätter, welche von den Dichterklubs bestellt wurden, zwischen 75 und 100 Stück variieren.<sup>68</sup> Mirviss nennt die Zahl zwischen 50 und ein paar hundert.<sup>69</sup> Surimono mit Themen aus dem Kabuki-Theater, vor allem Schauspielerportraits, erschienen in viel größeren Auflagen – bis zu 500 Stück.<sup>70</sup> Diese Zahl ist sehr gering im Vergleich zu den kommerziellen Holzschnitten, deren Auflagenzahl in den Tausendern lag. Grundsätzlich kann man sagen, dass die Auflagenzahl vom Typ eines

---

<sup>64</sup> Keyes 1984, S. 16.

<sup>65</sup> Keyes 1984, S. 13.

<sup>66</sup> Rappard-Boon 2000, S. 29.

<sup>67</sup> Schack 1970, S. 5.

<sup>68</sup> Keyes 1985, Bd. 1, S. 36-37.

<sup>69</sup> Mirviss 2000, S. 26.

<sup>70</sup> Keyes 1985 Bd. 1, S. 20-21.

Surimonos und von der Ausführung des Blatts abhängig ist. Je luxuriöser das Surimono Blatt ausgeführt war, desto kleiner war die Auflage. Die Surimonos aus der ersten Auflage waren in der Regel nicht nur am teuersten ausgestattet, sondern enthielten auch mehr Gedichte als die Blätter, die später gedruckt wurden. Es ist wichtig zu bemerken, dass nicht alle Surimonos privat finanziert wurden. Spätere Auflagen wurden mitunter in anderen Formaten und mit neuen Gedichten auch kommerziell herausgegeben. „*Surimono* designed for poetry clubs or as special invitations were also reissued commercially, and these second editions were often printed with different poems, or the poems were omitted altogether. Long *surimono* were often reissued in oblong (*ôban*) format, probably as commercial prints.”<sup>71</sup>

## 2.5 Themenkreis

Der Themenkreis von Surimono Blockdrucken ist sehr komplex, voll von verschlüsselten Hinweisen und Anspielungen auf das mythologische, religiöse und literarische Erbe Chinas und Japans. Da der Großteil von Surimonos (abgesehen von Werken der Shijô-Schule) als eine Sondergruppe des Ukiyo-e Drucks zu bezeichnen ist, kommen alle Themen, die im Bereich von Ukiyo-e Holzschnitten verbreitet sind, auch auf Surimono Blättern vor: Darstellungen schöner Frauen (*bijin-ga*), Schauspielerportraits (*yakusha-e*), Krieger-Bilder (*musha-e*), Landschaften (*sansui-ga*), Bilder von Flora und Fauna (*kachô-e*) etc. Es wäre aber falsch zu behaupten, dass die Themen vom Ukiyo-e Druck auf die Surimonos einfach übertragen wurden. Beide Themenkreise entstanden und entfalteten sich parallel, wobei sich die Themen gegenseitig beeinflussten. Bemerkenswert ist, dass der Themenkreis von Surimono Drucken in dieser Beziehung oft die wichtigere Rolle spielte. „The *surimono* designers often pioneered subject matter that found its way into commercial prints later.”<sup>72</sup> Einige Surimono Themen fanden aber im Ukiyo-e Druck keinen Platz, und kommen nur im Genre der Surimonos vor. Der Themenkreis von Surimonos ist reicher als der des herkömmlichen Ukiyo-e Drucks. Wichtig ist es zu erwähnen, dass Surimono- und Ukiyo-e Illustrationen auch inhaltlich verschieden konzipiert wurden. Daher werde ich in diesem Kapitel zuerst auf den Zugang zum Bildinhalt im Surimono- und Ukiyo-e Holzschnitt eingehen, dann versuche ich die Vielfalt der

---

<sup>71</sup> Rappard-Boon 2000, S. 29.

<sup>72</sup> Keyes 1984, S. 16.

Surimono Themen zu beleuchten und ihre Verknüpfungen zum Themenkreis von Ukyo-e Drucken zu verfolgen.

Im Unterschied zum kommerziellen Ukiyo-e Druck, der zum Verkauf bestimmt war und eine möglichst breite Masse ansprechen musste, zirkulierten *kyōka* Surimonos unter den einfachen Zeitgenossen nicht. Die meisten Liebhaber dieses Genres gehörten zum Kreis japanischer *Literati*, die ein hohes Maß an Bildung besaßen und an den Bildinhalt der Surimonos besondere Ansprüche stellten. Das Anliegen des Künstlers, der dem Wunsch des Auftraggebers folgte, war, im Bildteil möglichst viele Rätsel zu verbergen. Folglich entpuppte sich eine auf den ersten Blick einfach zu verstehende Darstellung oft als schwierige Denkaufgabe, die nur mit einem fast enzyklopädischen Wissen zu entschlüsseln war. Der Bildinhalt von kommerziellen Ukiyo-e Blockdrucken musste dagegen für jeden durchschnittlichen Bürger leicht verständlich sein, und sich außerdem nach dem neuesten Modertrend der Zeit richten. Unter den Themen, welche im 18. Jahrhundert im traditionellen Ukiyo-e Druck besonders beliebt waren, sind die Bilder schöner Frauen und die Welt des Kabuki Theaters (Schauspielerportraits) zu erwähnen, wobei diese Themen auch noch im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts bevorzugt wurden.<sup>73</sup> Die Darstellungen schöner Frauen sind auch in Surimonos zu finden. Im Unterschied zu den herkömmlichen Blockdrucken werden die Surimono Schönheiten nicht als Bewohnerinnen der Freudenviertel, sondern eher in Zusammenhang mit den Vorbereitungen zum Neujahrsfest oder bei alltäglichen, meist intellektuellen Beschäftigungen (z.B. Bücher lesend oder Briefe schreibend) gezeigt. Die sexuelle Konnotation, die im kommerziellen Druck eine wesentliche Rolle spielt, wird bei *bijin-ga* Darstellungen in Surimonos in der Regel vermieden. Bemerkenswert ist, dass Geishas und Kurtisanen in Surimono Drucken oft als berühmte Dichterinnen oder andere legendäre Frauengestalten präsentiert werden. Anspielungen auf die Persönlichkeit der dargestellten Schönheit enthalten die Gedichttexte auf dem Blatt.

Auch männliche Gestalten werden in Surimonos anders als im Ukiyo-e Druck dargestellt. Überwiegend werden sie als Krieger (berühmte Samurai, chinesische Romanfiguren oder Volkshelden aus Sagen und Legenden) gezeigt. Interessanterweise passten die Surimono Künstler ihren Malstil bei der Darstellung der legendären oder historischen Persönlichkeiten oft dem Charakter des Bildgegenstandes an: chinesische Themen wurden nach chinesischen Vorlagen,

---

<sup>73</sup> Keyes 1984, S. 16.

japanische im Stil der Kanô- oder Tosa-Schulen, ausgeführt.<sup>74</sup> Es ist hervorzuheben, dass manche Surimonos sich auf sehr alte und seltene Quellen bezogen, und daher vom Anfang an nur für einen engen Kreis von hochgebildeten Kennern von Literatur und Geschichte bestimmt waren. Der konventionelle Ukiyo-e Druck griff dagegen auf das klassische japanisch-chinesische Repertoire zurück, welches jedem durchschnittlichen Bürger Japans der Edo-Zeit bekannt war. In Zusammenhang mit literarischen und historischen Themen ist der Terminus *mitate* zu erwähnen, der bezüglich des Ukiyo-e Drucks als moderne, meist satirische Interpretation eines klassischen Themas verstanden werden kann. Sehr oft entpuppt sich eine zeitgenössisch und alltäglich aussehende Szene eines Surimono Blattes als eine Anspielung auf einen mittelalterlichen japanischen Roman oder eine alte Dichtung. Das Rätselhafte, das *mitate* in sich hielt, passte zum anspruchsvollen und intellektuellen Charakter des Surimono Genres ideal, und wurde von vielen Surimono Meistern eingesetzt. „Shunman and Hokusai were adept at *mitate*, and their surimonos should be looked at with a cautionary eye.“<sup>75</sup>

Das Thema des Kabuki-Theaters, das im Laufe des 19. Jahrhunderts besonders oft in den Surimono Blättern der Utagawa-Schule vorkommt, wurde in Surimonos aus dem kommerziellen Ukiyo-e Druck übernommen. Die ersten Schauspielerportraits erschienen in Surimono Blockdrucken erst nach dem Jahr 1820.<sup>76</sup>

Surimono Landschaftsdarstellungen sind meist als Illustrationen einer Legende oder einer Geschichte und nicht als „pure“ Landschaften zu betrachten, wobei sie in sich verschlüsselte Hinweise auf das Neujahr bzw. den Frühling enthalten. „Landschaften in surimono haben fast immer eine symbolische Bedeutung. Blühende Pflaumenbäume in freiem Gelände oder in Gärten stellen Vorboten des Frühlings dar und weisen das betreffende Blatt als Neujahrs-surimono aus.“<sup>77</sup> Forrer meint, dass Surimono Landschaften zweifellos eine wichtige Rolle für die Entwicklung der kommerziellen Ukiyo-e Landschaften im 19. Jahrhundert gespielt haben.<sup>78</sup>

Ein sehr beliebtes Thema im Surimono Genre war die Darstellungen von Flora und Fauna (*kachô-e*), die sehr häufig den Bildteil der *saitan* Surimonos bildeten. Tierdarstellungen kommen oft als zwölf Tierkreiszeichen vor, die auf das Neue Jahr Bezug nehmen und gleichzeitig in sich „ein ikonographisches Rätsel“ des Surimono Blattes verschlüsseln. Pflanzen- und Tierdarstellungen dienten damals auch als

---

<sup>74</sup> Schmidt & Kuwabara 1990, S. 14.

<sup>75</sup> Bowie 1979, S. 74.

<sup>76</sup> Keyes 1984, S. 16.

<sup>77</sup> Schmidt & Kuwabara 1990, S. 14.

<sup>78</sup> Forrer 1979, S. 22.

verschiedene Symbole, die heute nicht immer einfach zu deuten sind. Tiere, Vögel und Pflanzen sind häufig erstaunlich naturalistisch wiedergegeben, wobei es auch sehr dekorative Darstellungen gibt.

Eine besondere Rolle im Themenkreis des Surimono Drucks spielt das Stilleben. Es ist aber hervorzuheben, dass ein japanisches Stilleben der Edo-Zeit (1603-1868) mit dem, was man in Europa unter einem Stilleben versteht, nichts zu tun hatte. Die Bestimmung verschiedener Gegenstände, die auf Surimono Blättern vorkommen, lag nicht nur im ästhetischen Genuss des Betrachters. Primär mussten die Dinge eine symbolische Botschaft transportieren. „All das hat geistreich verschlüsselte, glückverheißende, erinnerungsweckende, lebensbefestigende Bezüge und Bedeutungen. Sie finden in den beigefügten Schriftzeichen, die mit zügigem Pinselschwung hingeschrieben und nicht immer leicht lesbar sind, ihr dichterisches Echo oder ihre sinnreiche Ergänzung.“<sup>79</sup> Da die Surimonos von Privatpersonen bestellt wurden, konnte die Wahl der dargestellten Artikel manchmal etwas über die Persönlichkeit des Auftraggebers verraten (z.B. Utensilien für die Teezeremonie, ein Spiegel oder eine Haarspange deuten eher auf eine Kurtisane oder Geisha hin).

Das Stilleben hat in Surimonos verschiedene Entwicklungsphasen durchgemacht. Frühe Beispiele zeigen interessante technische Geräte wie z.B. Teleskope, Mikroskope oder Uhren. Zwischen 1800 und 1810 kommen zahlreiche Alltagsartikel vor: Spiegel, Kessel, Musikinstrumente etc. Die nächsten 20 Jahre offenbarten eine größere Vielfalt der präsentierten Gegenstände, wobei die Darstellungen noch komplexer, symbolischer und abstrakter werden.<sup>80</sup>

Außer Stilleben sind noch weitere Themen zu nennen, die im gesamten Ukiyo-e Druck hauptsächlich aber im Bereich von Surimono Blockdrucken Verwendung fanden. Beispielsweise kommen im kommerziellen Druck Szenen aus dem japanischen mittelalterlichen Hofleben sehr selten vor, das Nô-Theater ist erst am Ende des 19. Jahrhunderts zum Thema des herkömmlichen Ukiyo-e Holzschnitts geworden.<sup>81</sup>

## **2.6 Kyôka-Dichtung**

Bei einem Surimono lenkt primär das darauf dargestellte Objekt die Aufmerksamkeit auf sich. Der Text- oder Gedichtteil wird zuerst nur als Teil der Gesamtkomposition

---

<sup>79</sup> Preetorius 1959, S. 40.

<sup>80</sup> Keyes 1984, S. 17.

<sup>81</sup> Ebd., S. 17.

des Surimono Blattes wahrgenommen, da die für die Gedichte verwendete Kursivschrift heutzutage nur für sehr wenige Spezialisten lesbar ist. Das eigentliche Anliegen des Auftraggebers bzw. die Bedeutung eines Surimonos mit *kyôka*-Dichtung kann aber erst klar werden, wenn der Sinn der Gedichttexte mit einbezogen wird. Da es in meiner Abhandlung um die Bearbeitung einer Sammlung von *kyôka* Surimonos geht, werde ich in diesem Kapitel auf die *kyôka*-Poesie und die Dichterklubs, die Zentren dieser Dichtkunst im Japan der Edo-Zeit (1603-1868), genauer eingehen und ihren Einfluss auf die Entwicklung des Surimono Holzschnitts untersuchen.

Der Terminus *kyôka* kann wörtlich als „verrücktes Gedicht“ auf Deutsch oder „mad poem“ auf Englisch übersetzt werden. Häufig werden *kyôka* Gedichte in der Literatur auch als Scherz- oder Spottgedichte bezeichnet. *Kyôka* ist eine Kurzgedichtform mit 31 Silben, die auf dem klassischen *tanka*<sup>82</sup> basiert und als ihre freie satirische Variation zu verstehen ist. „*Kyôka*, literary ‘mad poems’, are the comic variant of *tanka*. Both are identical in their structure and thirty-one syllable form.”<sup>83</sup> Carpenter sieht in der *kyôka*-Dichtung eine direkte Verbindung zur Tradition des klassischen *waka*<sup>84</sup>, der sich sowohl in der 31silbigen Form, als auch in der Technik von *honkadori*<sup>85</sup> äußert.<sup>86</sup> Kennzeichnend für *kyôka* Gedichte sind Mehrdeutigkeit, Anspielungen und vor allem aber Parodien klassischer Poesie, Wortassoziationen und meist ein humorvoller Unterton.

Die Entstehungsgeschichte der *kyôka*-Dichtkunst ist sehr alt und geht tief in die Literatur des japanischen Mittelalters zurück. Als Vorläufer der *kyôka* Gedichte aus der Edo-Zeit können Verse aus dem *Manyôshû*<sup>87</sup> (c. 760 n. Chr.) und *Kokinshû*<sup>88</sup> (905 n. Chr.), ebenso auch die Spottgedichte aus der Kamakura-Zeit (1185-1333) angesehen werden.<sup>89</sup> In den nächsten Jahrhunderten erlebte die *kyôka*-Dichtung unterschiedliche Entwicklungsphasen, bis sie sich am Anfang des 18. Jahrhunderts in Adelskreisen in Kyôto, später auch in Ôsaka, großer Beliebtheit erfreute. „*Kyôka* came down through the ages as a poetic diversion, a mere plaything of poets and scholars, and did not gain much attention until it became popular among *tanka* and

---

<sup>82</sup> 31silbige traditionelle japanische Gedichtform in fünf Versen.

<sup>83</sup> Forrer 1979, S. 10.

<sup>84</sup> Traditionelles japanisches Gedicht der höfischen Dichtung mit 31 Silben (5-7-5-7-7).

<sup>85</sup> Entleihen charakteristischer Phrasen aus klassischer Dichtung und ihre Verwendung im neuen Kontext.

<sup>86</sup> Carpenter 2005, Bd. 1, S. 170.

<sup>87</sup> Japanische Gedichtsammlung mit über 4500 Versen, verfasst von Autoren unterschiedenen Ranges.

<sup>88</sup> Japanische Gedichtsammlung mit 1111 Versen, die auf kaiserlichen Befehl verfasst wurden.

<sup>89</sup> Forrer 1979, S. 10.



*haikai* linked-verse poets of the *Kamigata* (Kyôto-Ôsaka region) in the early 18<sup>th</sup>-century.”<sup>90</sup> Sehr schnell verbreitete sich die neue Mode, satirische Scherzgedichte zu verfassen, auch unter wohlhabenden Kaufleuten und anderen *chônin* (Bürgern), die durch ihren Reichtum Zugang zu guter Ausbildung hatten und aktiv nach Ausdrucksformen suchten. Eine der Schlüsselfiguren der *kyôka*-Dichtkunst im Kamigata Gebiet war Nagata Teiryû (1654-1734), Spross einer reichen Bäckerfamilie aus Ôsaka. Unter seiner Führung etablierte sich die *kyôka*-Dichtung als würdiger Zeitvertreib elitärer Kreise in Kyôto und Ôsaka, wobei der Stil der Kamigata-*kyôka* sich durch besondere stilistische Raffinesse und Anlehnung an Regeln der klassischen Poesie auszeichnete.

Um die 1860er Jahre verlagerte sich das Zentrum der *kyôka*-Dichtkunst nach Edo, dessen kulturelles Leben aufgrund der Abgeschlossenheit des Landes sehr stark nach innen gerichtet war. Neben anderen kulturellen Ereignissen und Aktivitäten der Hauptstadt spielte die Literatur und besonders die Poesie eine bedeutende Rolle. Genauso wie in der Kamigata Region versuchten sich in dieser Dichtkunst zuerst der Adel und die gebildeten *chônin*, wobei sie *kyôka* eher als Teil der *kokugaku*<sup>91</sup> Bewegung betrachteten.<sup>92</sup> Als Gründer der *kyôka* Dichtung in Edo wird der Dichter Uchiyama Gatei (1723-1788) angesehen, dessen Schüler Ôta Nanpo (1749-1823), Karagoromo Kisshû (1749-1789) und Akera Kankô (1738-1798) die ersten Dichtertreffen zur Verfassung von *kyôka* Gedichten veranstalteten, die in der Folge zu zahlreichen Dichterklubs (*kyôkaren*) in Edo führten. Während der Tenmei-Zeit (1781-1789) wurden *kyôka* in Edo rasch zu einer einflussreichen literarischen Bewegung mit verschiedenen Schulen und Richtungen. *Kyôka* Verse erschienen sowohl in *kyôka* Büchern (*kyôkazôshi*<sup>93</sup> und *kyôkaehon*<sup>94</sup>) als auch zuerst in Neujahres-, dann ab dem Jahr 1790 auch in anderen Arten von Surimono Blockdrucken, welche meist von Dichterklubs bestellt wurden.<sup>95</sup> Es ist hervorzuheben, dass die *kyôka* Bewegung im Japan der Tokugawa-Zeit (1603-1868) nicht nur als kulturelles oder literarisches, sondern auch als soziales Phänomen anzusehen ist. Die arm gewordene Samuraischicht, die während des korrupten Tanuma Okitsugu (1719-1788) Regimes keine Chancen auf Karrieren hatte, suchte durch die *kokugaku* Bewegung, Literatur

---

<sup>90</sup> Kenney 1979, S. 25.

<sup>91</sup> Bewegung der sog. „Nationalen Schule“ in Japan im 18./19. Jh. forderte die Orientierung am Altertum und dessen Schriften. Neben anderen Zielen wurde die geistige Bildung der Massen angestrebt.

<sup>92</sup> Carpenter 2005, Bd. 1, S. 170.

<sup>93</sup> Sammlung von *kyôka* Gedichten mit schwarz/weiß Illustrationen.

<sup>94</sup> Sammlung von *kyôka* Gedichten mit vollfarbigen Illustrationen.

<sup>95</sup> Forrer 1979, S. 20.

und *kyôka*-Dichtung nach gesellschaftlicher Anerkennung. Die reich gewordene Bürgerschaft sah im Verfassen von *kyôka* Gedichten und in der Mitgliedschaft elitärer Dichterklubs die Möglichkeit, sich auf das kulturelle Niveau des Adels zu heben, ja in der Folge sich mit dem Adel zu vermischen. „Kyôka was considered high art by *chônin* since it required an extensive knowledge of classical literature, most townspeople did not have such learning at their disposal. Another reason was that *kyôka* offered the *chônin* an opportunity to mix socially with many samurai in the movement, and this in itself pushed “mad verse” up the social ladder.”<sup>96</sup> Bemerkenswert ist, dass die *kyôka* Dichter ihre Verse immer mit sogenannten *kyômei* (verrückten Namen) signierten, die als Pseudonyme zu betrachten sind.<sup>97</sup> Der Grund dafür lag nicht nur im sozialkritischen Inhalt, den *kyôka* Gedichte oft versteckt enthielten, sondern auch durch das von der Regierung von Matsudaira Sadanobu (1758-1829) aus dem Jahre 1786 für den Adel ausgesprochene Verbot, sich mit *kyôka*-Dichtung zu befassen.<sup>98</sup> Obwohl sich seit der Tenmei-Zeit (1781-1789) alle Schichten Japans mit *kyôka*-Poesie beschäftigten, spielten die Samurai *literati*, besonders am Anfang der *kyôka* Bewegung in Edo, zweifellos die führende Rolle. Sie unterrichteten Amateure in den Dichterklubs, korrigierten ihre Gedichte, organisierten und beurteilten zahlreiche Dichterwettbewerbe, wählten die besten Verse sowohl für die Herausgabe von *kyôka* Anthologien als auch für die Bestellung von Surimono Drucken aus.

Während der Bunka-Bunsei Periode (1804-1829) breiteten sich sowohl *kyôka*-Dichtung als auch Literatenklubs in die japanischen Provinzen aus. Mehr und mehr Menschen begannen, sich mit dieser Dichtkunst zu beschäftigen. Unter den wichtigsten Figuren der *kyôka*-Dichtung dieser Zeit sind die Namen der beiden Rivalen Shikatsube no Magao (Yomo Utagaki Magao 1753-1829) und Ishikawa Masamochi (Yadoya no Meshimori, besser bekannt als Rokujuen 1753-1830) zu nennen. Magao, der Leiter des Dichterklubs Yomo-gawa (Klub der vier Himmelsrichtungen), war eine der Schlüsselfiguren der *kokugaku* Bewegung in Japan. Er plädierte für die Orientierung von *kyôka* am klassischen poetischen Erbe Japans und betonte, dass unter Berücksichtigung der klassischen Regeln sogar ein Amateur gute *kyôka* Verse verfassen könne.<sup>99</sup> Sein besonderer Verdienst lag in der Popularisierung der *kyôka*-Dichtung unter den Massen (er ermöglichte den

---

<sup>96</sup> Kenney 1979, S. 26.

<sup>97</sup> Ebd., S. 26.

<sup>98</sup> Forrer 1979, S. 10.

<sup>99</sup> Carpenter 2005, Bd. 1, S. 171.

unbeschränkten Zugang zu seinem Literatenzirkel), ebenso in der Verbreitung dieser Dichtkunst in ganz Japan. Sein Gegner Rokujuen, der Führer des Literatenklubs Gogawa (Gruppe der Fünf), forderte die Wiederbelebung des frischen, witzigen und satirischen Geistes von *kyôka* Gedichten aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. „Meshimori felt strongly that *kyôka* should retain its light and spontaneous nature characteristic of Temmei *kyôka*, and stay clear of any attempts at changing it.“<sup>100</sup> Die Aufspaltung der grundsätzlichen Entwicklungsrichtungen dürfte der *kyôka* Bewegung in Edo sehr geschadet haben und wird als einer der Gründe ihres Niedergangs angesehen. Nach dem Tod der beiden Literaten, also nach 1830, war die *kyôka* Bewegung in Edo ohne Kopf. In den folgenden Jahren verlor sie in Edo schnell an Bedeutung und verlagerte sich in das Kamigata Gebiet zurück. *Kyôka* Verse wurden in Edo zwar weiter verfasst und sowohl in Surimono Drucken als auch in *kyôka* Büchern publiziert, erreichten aber nie wieder die Popularität und die Qualität der frühen Jahre.

In der Entwicklung der Surimono Blockdrucke spielte die *kyôka* Bewegung eine bedeutende Rolle. Sowohl Amateure als auch professionelle Literaten, die meist Mitglieder verschiedener Dichterklubs waren, wollten ihre Gedichte unbedingt herausgegeben sehen. Daher waren sie bereit, die Kosten für eine Publikation und Illustration ihrer Verse privat zu tragen. Außer ihrer literarischen Tätigkeit organisierten Dichterkreise oft die Kostendeckung nicht nur von *kyôka* Anthologien, sondern auch von Surimono Drucken und sogar Surimono Serien. Mit der Zeit wurden Surimono mit *kyôka* Versen in bestimmten Kreisen zur reinen Prestigesache. Sie wurden leidenschaftlich gesammelt, sorgfältig (meist in Alben) aufbewahrt und gelegentlich mit Stolz präsentiert.

## **2.7 Original und Kopie eines Blockdrucks**

Eines der schwierigsten Anliegen meiner Arbeit ist es, die Sammlung von Surimono Blockdrucken aus Tscheljabinsk auf ihre Echtheit hin zu untersuchen. Um diese Aufgabe erfüllen zu können, muss in diesem Kapitel geklärt werden, was unter einem Blockdruck Original, was unter der Kopie eines Druckes zu verstehen ist, und wie Kopien von Originalen unterschieden werden können. Da die Surimono, die ich behandle, alle Ukiyo-e Surimono sind, werden die Begriffe „Original“ und „Kopie“ aus dem kommerziellen Ukiyo-e Druck verwendet.

---

<sup>100</sup> Kenney 1979, S. 36.

Im traditionellen Ukiyo-e Holzschnitt gelten als Originale solche Drucke, die vom ersten, also originalen Holzblock abgezogen wurden. Die Blätter, die vom selben Holzblock etwas zeitverzögert oder sogar einige Jahre später stammen, können ebenfalls zu den Originalen gezählt werden, obwohl die späteren Drucke in der Regel Unterschiede in der Farbpalette aufweisen.<sup>101</sup> Uspensky meint, dass sogar spätere Nachdrucke von teilweise erneuerten oder nachgeschnitzten ersten Holzblöcken (durch die große Auflagenzahl des kommerziellen Ukiyo-e Drucks waren Holzblöcke schnell abgenutzt) als Originale verstanden werden können.<sup>102</sup>

Im Vergleich zum kommerziellen Ukiyo-e Druck, dessen Auflagen in Tausenden gezählt wurden, waren die ersten Auflagen von privat finanzierten Surimonos verhältnismäßig klein (zwischen 50 und ein paar hundert Stück), denn die besonders luxuriös ausgestatteten Blätter erschienen aufgrund des kleinen Liebhaberkreises und der hohen Kosten meist in nur geringen Stückzahlen. Bisweilen wurden Surimonos jedoch ein zweites Mal in veränderter Version, in anderem Format, oder mit anderen Gedichten versehen, herausgegeben. Nur für den Textteil wurde dann ein neuer Holzblock geschnitten und in das bestehende Bild eingesetzt. Wurde für den Bildteil ein alter Block verwendet, so kann über ein zweites Original von demselben Surimono gesprochen werden.

Als Kopien von Ukiyo-e Blockdrucken, dagegen, werden diejenigen Blätter angesehen, die nicht vom ersten Holzblock, sondern von neu geschnittenen Blöcken angefertigt wurden. Als Vorlage oder Entwurf für einen neuen Holzblock diente der Originaldruck, also ein Druck, der vom ersten Holzblock abgezogen wurde. Nach diesem Abdruck konnte einige Zeit später ein weiterer Holzblock geschnitzt und von ihm Nachdrucke (Kopien) angefertigt werden.

Als beste Blockdrucke gelten Originale oder Abzüge der ersten Auflage, ebenso wie die ersten Kopien. Die späteren Kopien wurden in der Regel viel gröber ausgeführt und unterscheiden sich meistens sowohl in der Farbpalette wie auch in den verwendeten Techniken und in der Zeichnung der ersten Exemplare. Je später die Kopie gemacht wurde, desto weiter entfernt war sie in der Regel vom ursprünglichen Konzept des Künstlers.

Die Surimono Forscher sind sich einig, dass nur sehr wenige Surimonos aus der Zeit vom Ende des 18. Jahrhunderts und aus der Bunka-Bunsei Periode (1804-1830), die als Surimono Originale gelten, erhalten geblieben sind. „These privately published,

---

<sup>101</sup> Uspensky 2004, S. 10.

<sup>102</sup> Uspensky 2004, S. 11.

limited-edition masterpieces of the printer's art are extremely rare. Most are known today by a few impressions, while others survive as solitary examples.”<sup>103</sup> Keyes ist sogar davon überzeugt, dass die meisten Surimono Blockdrucke, denen man heutzutage begegnet, Kopien aus der Meiji-Zeit (1868-1912) sind, wobei es Surimono gibt, die ausschließlich als Kopien bekannt sind.<sup>104</sup> “[...] many square surimono were designed in the first three decades of the nineteenth century, but relatively few examples of most subjects have survived.”<sup>105</sup>

Roger Keyes erstellte eine Liste von 99 Surimono in quadratischem Format, die von der Forschung gesichert als Originale angesehen werden. Für die Surimono, die später nachgedruckt wurden, entwickelte er sein System der Surimono Kopien (Gruppen A, B, C, D + Faksimiles) und listete die Merkmale auf, die bei einer Untersuchung von Surimono Blockdrucken auf Echtheit zu beachten sind.

Die Kopien der Gruppe A sind am schönsten und können mit Originalen verwechselt werden. „Group A copies are very carefully engraved and printed, and are frequently mistaken for originals.”<sup>106</sup> Der Unterschied zum Original wird jedoch offensichtlich, wenn die beiden Surimono Blätter (Original und Kopie Gruppe A) nebeneinander gelegt und verglichen werden. Die Unterschiede liegen vor allem im Papier, in der Qualität des Drucks, ebenso in den verwendeten Techniken und Farben. „They usually lack the softness and subtlety of the originals, however, and often seem hard and flat when placed side by side with genuine examples.”<sup>107</sup>

Es ist wichtig, alle Signaturen und Siegel eines Surimono Blattes zu entziffern und zu lesen, denn die Namen der Holzschnitzer, Drucker und manchmal auch der Verleger, die auf Surimono Blockdrucken zu finden sind, enthalten Hinweise auf die Zeit und den Ort ihrer Herstellung. So konnte die Surimono Forschung feststellen, dass die Kopien der Gruppe A in der Stadt Akashi in der Nähe von Kôbe in den frühen 1890er Jahren herausgegeben wurden, wobei sowohl der Name als auch die Adresse des Verlegers und sogar das Datum der Herausgabe auf manchen Surimono erhalten ist.<sup>108</sup> Heutzutage sind sie auch als „Akashi-Drucke“ (*akashiban*) bekannt. Inzwischen kennt die Forschung auch die Namen der Drucker und Holzschnitzer, die ausschließlich auf Surimono Kopien aus der Gruppe A zu finden sind und auf sie spezialisiert waren.

---

<sup>103</sup> Mirviss 1995, S. 12.

<sup>104</sup> Keyes 1985, Bd. 2, S. 512.

<sup>105</sup> Ebd., S. 512.

<sup>106</sup> Keyes 1985, Bd. 2, S. 509.

<sup>107</sup> Ebd., S. 509.

<sup>108</sup> Ebd., S. 509. Es waren also keine Fälschungen beabsichtigt.

Surimonos aus der Gruppe B wurden von Holzblöcken gedruckt, die nach Surimono A Kopien geschnitten wurden. Sie unterscheiden sich von den Originalen wie auch den Kopien aus der Gruppe A wiederum im Papier (das Papier ist dick, hat aber einen ausgeprägt bräunlichen Ton), in der Qualität der Ausführung, in der Farbpalette, in der Zahl der Gedichte, etc. „Group B copies are engraved and printed with less skill than those of Group A and are less frequently mistaken for originals. They are easily recognized because they are printed on sheets of paper which have been cut so that their chain lines – light, parallel lines in the paper about 3 cm apart – run horizontally in relation to the design.”<sup>109</sup> Bemerkenswert ist, dass einige Siegel, Kartuschen und Signaturen, die auf Originalen und Surimonos der Gruppe A vorkommen, auf Surimono Kopien der Gruppe B fehlen. Oft sind auf den B Kopien nur ein Bildteil und *kyôka* Verse mit Signaturen der Dichter zu finden. Serientitel, Siegel von Literatenzirkeln ebenso wie Signatur oder Siegel des Holzschnittkünstlers, welche die Originale und meist auch die Surimono Blätter aus der Gruppe A noch enthalten, sind auf B Kopien nicht mehr vorhanden. Möglicherweise wurden auch die B Kopien in den späten 1890er Jahren in der Stadt Akashi angefertigt und von einem Händler namens Y. Kumegawa aus Kôbe verbreitet. „Akashi is near Kôbe and it is possible that the Group B copies sold by Y. Kumegawa were also engraved and printed there, although there is no direct indication of this either on the prints themselves or on the wrapper.”<sup>110</sup>

Die Surimono Kopien aus der Gruppe C sind nun vollends mit den Originaldrucken schwer zu verwechseln, denn die Qualität der Ausführung ist in der Regel viel schlechter als diejenige von A und B Kopien. Für diese Drucke wurde relativ dünnes Papier verwendet, das einen leicht grünlichen Ton aufweist. Ähnlich wie die Surimonos aus der Gruppe B enthalten C Kopien nur einen Teil aller Siegel, Signaturen und Kartuschen, die auf Originalen und Kopien aus der Gruppe A vorkommen. Diese Surimonos dürften um 1900 angefertigt worden sein.<sup>111</sup> Der Ort ihrer Herstellung in Japan ist nicht bekannt.

Surimonos der Gruppe D wurden mit großer Sorgfalt ausgeführt und können beim schnellen Hinsehen mit A Kopien verwechselt werden. „Group D copies superficially resemble copies of Group A. They are carefully engraved and printed, but usually lack special effects of printing, such as embossing, surface polishing and metallic

---

<sup>109</sup> Keyes 1985, Bd. 2, S. 509.

<sup>110</sup> Ebd., S. 509.

<sup>111</sup> Moser 2001, S. 28.

pigments.”<sup>112</sup> Ein anderes Merkmal dafür, dass ein Surimono Druck eher als eine Kopie D anzusehen ist, ist die Reduktion der Zahl von Gedichten, ebenso wie das Fehlen mancher Signaturen, Kartuschen und Siegel. Je später die Kopie gemacht wurde, desto weniger Gedichte enthält in der Regel das Surimono Blatt. Manchmal wurden Gedichte in den späteren Kopien durch neue Verse ersetzt. „Poems were frequently reduced in number on later copies, or new poems were substituted.”<sup>113</sup> Viele Surimono Kopien aus der Gruppe D dürften von der Firma Unsôdô aus Kyôto am Anfang des 20. Jahrhunderts hergestellt worden sein.<sup>114</sup>

Roger Keyes ist der Ansicht, dass Surimono Kopien aus den Gruppen A, B und C in erster Linie für Ausländer angefertigt wurden, um die große Nachfrage nach Surimono bei amerikanischen und europäischen Sammlern am Ende des 19. Jahrhunderts zu befriedigen. „[...] the copies in Groups A, B, and C were produced primarily for sale to foreigners.”<sup>115</sup> Die Kopien aus der Gruppe D wurden dagegen für japanische Sammler gemacht, deren Interesse für Surimono sich erst später entwickelte. Daher befinden sich die meisten A, B und C Surimono Kopien in europäischen und amerikanischen Sammlungen, sind aber in Japan selten anzutreffen. D Kopien sind dagegen vor allem in japanischen Sammlungen zu finden.<sup>116</sup>

Eine weitere Gruppe von Surimono Kopien ist zu erwähnen, die Keyes eher als Kopien denn als Faksimile-Gruppe bezeichnen möchte, weil diese Surimono zwar mit denselben alten Techniken wie Originaldrucke hergestellt wurden, sich aber von den Originaldrucken stark unterscheiden. „The pictures were produced by the same woodblock technique as the originals, but the word ‘copy’ is used here in preference to the word ‘facsimile’, because in many cases the later versions differ dramatically from the originals.”<sup>117</sup>

Die Frage nach der Echtheit eines Surimono ist, wie gezeigt werden konnte, kompliziert und kann nicht beantwortet werden, ohne dass möglichst viele Blätter im Original betrachtet, sehr genau untersucht und direkt miteinander verglichen werden. Da es bei der Beschäftigung mit Surimono Blockdrucken nicht immer möglich war, physischen Zugang zu den Drucken zu bekommen, musste ich mich in einigen Fällen darauf beschränken, mit Fotos von Originalen in unterschiedlichen Kopien zu

---

<sup>112</sup> Keyes 1985, Bd. 2, S. 509.

<sup>113</sup> Keyes 1985, Bd. 2, S. 511.

<sup>114</sup> Moser 2001, S. 28.

<sup>115</sup> Keyes 1985, Bd. 2, S. 510.

<sup>116</sup> Ebd., S. 510.

<sup>117</sup> Ebd., S. 510.

arbeiten und sie miteinander zu vergleichen. Bei Fotos ist der wesentliche Nachteil, dass die Papier- und Farbqualität nicht mehr eindeutig geprüft werden kann.

## **2.8 Möglichkeiten der Datierung eines Blockdrucks**

Bei der Bearbeitung einer Surimono Sammlung stellt sich die Frage nach der Datierung der Drucke. Um ein Surimono Blatt mehr oder weniger exakt datieren zu können, müssen verschiedene Aspekte im Kontext zueinander betrachtet werden. Daher wird in diesem Kapitel auf solche Merkmale eingegangen, die bei der Festlegung des Entstehungsjahrs von Surimono Blockdrucken behilflich sein können. Eine wichtige Rolle bei der Datierung von Surimono Drucken kann, wie bereits angedeutet, das Format spielen. Im 18. Jahrhundert erschienen Surimonos in verschiedenen Formaten. In den 1780er Jahren wurden kleine Formate (von 10-12 x 8-18 cm) bevorzugt. Von der Jahrhundertwende an bis 1817 wurden Surimonos in großen Formaten (*yokonagaban/nagaban* von 22-44 x 51-58 cm) favorisiert.<sup>118</sup> Ab 1808 bis Mitte der 1830er Jahre setzte sich *shikishiban* (20,5 x 18,5 cm) als Standardformat für die meisten *kyôka* Surimonos durch, wobei einzelne Surimonos in diesem Format bis in die frühen 1860er Jahre publiziert wurden.<sup>119</sup>

Hinweise auf das Entstehungsjahr können aber sowohl im Bildteil wie auch in den Versen des Blattes (besonders bei Neujahr Surimonos) verschlüsselt erscheinen. Sehr oft weist das dargestellte Tier auf das Jahr der Herstellung von Surimonos nach dem Mond-Sonnen-Kalender hin. „Tierdarstellungen dienten hauptsächlich zur Bezeichnung der Jahre, in denen surimono gedruckt wurden.“<sup>120</sup>

Laut Keyes kann auch eine Analyse der verwendeten Farben in der Frage der Datierung weiter helfen, denn die Farbpalette der Surimono Blockdrucke aus Edo veränderte sich mehrmals zwischen den 1790er und 1830er Jahren.<sup>121</sup> Die früheren Surimonos zeichneten sich durch blasse, zarte Farben aus. In den späten 1810er Jahren wurde die Farbskala durch zusätzliche Farbpigmente bereichert, wobei die Oberfläche der Blätter weniger leere, ungefärbte Flächen enthielt. Die nächsten zehn Jahre brachten bei der Herstellung von Surimonos neben der mit Farben ganz angefüllten Flächen noch verschiedene weitere Farbnuancen; die Farbtöne wurden insgesamt satter und kräftiger. „In the mid-1820s the pigments became more saturated

---

<sup>118</sup> Forrer 1979, S. 24.

<sup>119</sup> Keyes 1984, S. 15.

<sup>120</sup> Schmidt & Kuwabara 1990, S. 15.

<sup>121</sup> Keyes 1984, S. 14.



and it was not unusual for the entire surface of the paper to be filled with color.”<sup>122</sup>  
Die kräftige, bunte und nuancenreiche Farbpalette charakterisiert Surimono  
Holzschnitte aus den 1830er Jahren.

Als zusätzliche Hilfe in Fragen der Datierung können Verzierungen mit  
verschiedenen Metallpulvern herangezogen werden. Beispielsweise erschien Gold auf  
einzelnen Surimono Blättern erst ab den 1780er Jahren, wurde aber am meisten in den  
1820er Jahren verwendet (sehr oft auch für den Hintergrund). Silber wurde in kleinen  
Mengen ab dem Jahr 1790 eingesetzt.<sup>123</sup>

Hinweise auf die Entstehungszeit von Surimono Blockdrucken enthalten schließlich  
auch die Kompositionen der Blätter. Frühe Surimonos aus dem Anfang des 19.  
Jahrhunderts zeigen in der Regel Stilleben, einfach dargestellte Figuren und Objekte  
vor leerem Hintergrund, die im Laufe der Zeit komplexer und größer wurden.  
„Gradually, in the second and third decades of the 1800s, more complex subjects  
appeared, with arrangements of objects rather than simple still lifes, and more  
substantial figures in developed settings.”<sup>124</sup> In den folgenden Jahren werden in die  
Kompositionen von Surimonos verschiedene Rahmen und Einlegearbeiten integriert,  
wobei fast die gesamte Oberfläche eines Blattes coloriert wurde. „[...] frames and  
inserts come to be increasingly employed, and more of the print become colored and  
patterned, with far fewer blank areas”.<sup>125</sup> Die Kompositionen der Surimonos aus den  
späten 1820er und 1830er Jahren sind besonders komplex und fast „barock“ mit  
verschiedenen Elementen überladen. Der Hintergrund ist in der Regel voll gefärbt  
und oft mit Goldpulver verziert. Die figürlichen Darstellungen werden kleiner und  
dichter, dafür aber detaillierter herausgearbeitet. „[...] the drawing of the figures  
became tighter and more detailed and the figures themselves began to shrink once  
more in relation to the sheet.”<sup>126</sup>

Bei der Festlegung des Entstehungsjahrs von Surimono Blockdrucken kann auch der  
Name des Holzschnittkünstlers helfen, denn die genaue Zeit des Erscheinens eines  
neuen Künstlerpseudonymes ist der Forschung meist bekannt. Die Siegel der  
Holzschneider und Drucker sind in der Kombination mit anderen Faktoren zu  
beachten, da die Zeit ihres Lebens und ihrer Tätigkeit oft von der Surimono  
Forschung bereits genau ermittelt wurde. Bei den Schauspieler Surimonos (*yakusha-*  
*e*) ist es wichtig, den richtigen Namen wie auch die Rolle des Schauspielers, die er

---

<sup>122</sup> Keyes 1984, S. 14.

<sup>123</sup> Ebd., S. 14.

<sup>124</sup> McKee 2006, S. 72.

<sup>125</sup> McKee 2006, S. 73.

<sup>126</sup> Keyes 1984, S. 14.

auf dem Blatt darstellt zu entziffern, um über seine Lebenszeit und die von ihm dargestellte Rolle, die oft benannt ist, das Datum des Blockdrucks herauszufinden.

### **3. Ukiyo-e Sammlungen in Russland**

#### ***3.1 Sammler von Ukiyo-e- und Surimono in Russland***

Nach langen Verhandlungen zwischen den beiden Regierungen öffnete Japan in den 1850er Jahren seine Tore auch für Russland. In der Folge wurde in Hakodate ein russisches Konsulat eingerichtet und es entstanden sogar russische Siedlungen. Russischen Schiffen wurde erlaubt, im japanischen Hafen Nagasaki zu überwintern. Damit weiteten sich die Handels- und dadurch auch die Kulturbeziehungen zwischen den beiden Ländern aus.

Nachdem Japan bei der Londoner Weltausstellung 1863, bei der Pariser Weltausstellung 1867 und vor allem bei der Wiener Weltausstellung 1873 seine Kunstwerke im großen Umfang gezeigt hatte, erwachte auf der ganzen Welt großes Interesse an der Kultur und an der Kunst dieses Landes. Auch Russland konnte sich der allgemeinen Begeisterung für alles Japanische nicht entziehen. In den folgenden Jahren entwickelte sich in den höchsten Kreisen der europäischen aber auch der russischen Gesellschaft eine Tradition, im Verlaufe von Bildungsweltreisen für hochgestellte Personen unbedingt auch Japan zu besuchen.<sup>127</sup> Unter den Vertretern des russischen Hofs, die Japan besuchten, war auch der Thronfolger Nikolaj Alexandrovitsch Romanov (1868-1918). Von seiner zweijährigen Reise nach Japan (1890-1891), die für die russisch-japanischen Beziehungen von großer Bedeutung war, brachte der junge Fürst zahlreiche Kunstobjekte mit, die er entweder geschenkt bekommen oder erworben hatte. „Perhaps the most significant group of Japanese art objects brought back to Russia by the end of the 19th century was that assembled by Nicholas II, who while being heir to the throne travelled around the world and visited Japan in 1890.“<sup>128</sup> Diese Kunstgegenstände aus Japan wurden im Winter 1893-1894 in der Eremitage und in den Rafael Logen in St. Petersburg ausgestellt und waren für

---

<sup>127</sup> Uspensky 2004, S. 136.

<sup>128</sup> Uspensky & Arapova 1993, S. XII.

alle Kunstinteressierten zugänglich.<sup>129</sup> Nicht nur der Thronfolger selbst, sondern sicherlich auch sein Gefolge erwarb in Japan verschiedene Kunstobjekte. Da in den 1890er Jahren japanische Blockdrucke von vielen Ausländern in Japan und im Ausland schon intensiv gesammelt wurden, dürften viele Ukiyo-e- und Surimono Drucke, die sich jetzt in russischen Sammlungen befinden, von russischen Japanreisenden (darunter auch Vertreter des russischen Hochadels), auch aber von russischen Seemännern gekauft worden sein. „[...] Japanese artworks were brought back to Russia by sailors or travellers, or were purchased at auctions in Western Europe, especially Paris and London.“<sup>130</sup> Aufgrund der turbulenten und tragischen Ereignisse der Geschichte Russlands in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist die Provenienz vieler Blockdrucke und anderer japanischer Kunstschatze leider nicht immer exakt festzustellen. „As a result of the tumultuous events of Russian history in the first half of the 20th century, the present-day owners often know little about the provenance of the Japanese artworks in their possession.“<sup>131</sup>

Ein wesentlicher Teil aller „russischen“ Ukiyo-e- und Surimono Blätter stammt aus dem Besitz von russischen Künstlern, die Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts Paris besuchten und dort begannen, nach dem Vorbild ihrer französischen Kollegen, begierig japanische Drucke zu sammeln. Unter diesen ist die berühmte russische Künstlerin Anna Ostroumova-Lebedeva<sup>132</sup> (1871-1955) hervorzuheben, deren Ukiyo-e Blockdrucke heute den Großteil der Ukiyo-e Sammlung des Russischen Museums in St. Petersburg bilden.<sup>133</sup> Ostroumova-Lebedeva betonte mehrmals, dass japanische Blockdrucke ihre Kunst und vor allem ihre eigenen Drucke sehr beeinflusst haben.<sup>134</sup> Mehrere russische Künstler und Intellektuelle sammelten Ukiyo-e- und Surimono Blockdrucke. Der russische Maler und Kunsthistoriker Igor Grabar (1871-1960), der Künstler und Kunstkritiker Alexander Benua (1870-1960), die bedeutenden russischen Graphiker Alexander Ignatjewich (1830-1898), Vadim Falilejev (1879-1948), Pawel Pavlinov (1881-1966), Dmitri Mitrochin<sup>135</sup> (1883-1973), sowie Georgy Vereysky (1886-1962) und viele andere besaßen japanische Drucke und ließen sich von der Kunst des japanischen

---

<sup>129</sup> Uspensky 2004, S. 137-142.

<sup>130</sup> Uspensky & Arapova 1993, S. XII.

<sup>131</sup> Ebd., S. XII.

<sup>132</sup> A. P. Ostroumova-Lebedeva ist vor allem für Druckgraphik und Aquarelle bekannt.

<sup>133</sup> Dashkevich 1974, S. 63.

<sup>134</sup> Ebd., S. 63.

<sup>135</sup> Die Blockdrucke aus der Sammlung von D. Mitrochin befinden sich heute in der Eremitage in St. Petersburg.

Holzschnitts inspirieren.<sup>136</sup> Zwischen den Jahren 1896 und 1905 fanden in Russland erste Ukiyo-e Ausstellungen statt.<sup>137</sup> Im Kreis russischer Intellektueller und Künstler, die sich am Anfang des 20. Jahrhunderts für japanische Druckkunst interessierten, spielte eine wichtige Rolle Sergei Grigorjevich Eliseev<sup>138</sup> (1889-1975), der berühmte russische Orientalist, Absolvent der kaiserlichen Universität Tokyo, der aufgrund seiner hervorragenden Kenntnisse der japanischen Sprache und der japanischen Literatur und Kunst oft als Experte in Kunstfragen zurate gezogen wurde. Eine weitere wichtige Persönlichkeit in der russischen Geschichte des Ukiyo-e Drucks war der russische Regisseur Sergej Eisenstein (1898-1948), dessen Sammlung japanischer Holzschnitte sich heute im Besitz des Puschkina-Museums in Moskau befindet.

Einer der bekanntesten Sammler Russlands des 20. Jahrhunderts ist ein Schriftsteller aus St. Petersburg, Sergey Petrovich Varshavsky (1906-1980), der jahrelang europäische, aber auch japanische und chinesische Kunstgegenstände gesammelt hat. Kurz vor seinem Tod entschloss er sich, seine Sammlung japanischer Blockdrucke aus dem 18. und 19. Jahrhundert, ebenso wie japanische Kleinskulpturen (*netsuke*), dem Museum Eremitage in St. Petersburg zu stiften.<sup>139</sup> Nach seinem Ableben übergab die Familie Varshavsky im Dezember 1980 der Eremitage alle versprochenen Kunstobjekte, darunter auch verschiedene Ukiyo-e- und Surimono Blockdrucke (173 Blätter und 37 Alben).<sup>140</sup>

Eine der größten Ukiyo-e Sammlungen in Russland des 21. Jahrhunderts gehört einem Sammler aus der Stadt Tscheljabinsk, Oleg Petrovich Malachov (1954), der innerhalb von 15 Jahren ca. 250 Blätter erwarb.<sup>141</sup> Sein Interessensgebiet liegt vor allem in Werken von Ukiyo-e Künstlern der Utagawa Schule.

Ein weiterer bekannter Sammler japanischer Kunst, Oleg Borisovich Buligin (1951), der heute seinen Wohnsitz in St. Petersburg hat, interessiert sich für verschiedene Kunstobjekte aus Japan, darunter auch für Ukiyo-e- und Surimono Blockdrucke.

Angesichts der politischen Lage im heutigen Russland scheint es mir wichtig, zu betonen, dass es eher schwierig ist, sowohl die Namen der Sammler herauszufinden wie auch physischen Zugang zu ihren Sammlungen zu erhalten. Aus Sicherheitsgründen halten viele russische Sammler (auch die Sammler japanischer Kunst) ihre Sammeltätigkeit geheim. Russische Museen, die ihre Sammlungen

---

<sup>136</sup> Ivanova 2007, S. 8.

<sup>137</sup> Voronova 2008, S. 9.

<sup>138</sup> Nach der Emigration aus Russland im Jahr 1920 nahm er den Namen Serge Elisseeff an.

<sup>139</sup> Piotrovsky 1983, ohne Seitenangaben.

<sup>140</sup> Uspensky 1983, S. 53.

<sup>141</sup> Gorjuk 2008, S. 4.

bisweilen durch Ankäufe bei Privatpersonen erweitern, behandeln Informationen über Sammler und ihre Kunstschatze entsprechend vertraulich.

Die größten Ukiyo-e- und Surimono Sammlungen in Russland befinden sich im Puschkin-Museum, im Kunstmuseum der Völker des Ostens in Moskau, sowie in der Eremitage und im Russischen Museum in St. Petersburg. Sammlungen japanischer Holzschnitte gibt es aber auch in Städten der russischen Provinz. Die Kunstmuseen von Krasnodar, Ekaterinburg, Tscheljabinsk und anderer großer Städte Russlands besitzen größere oder kleinere Ukiyo-e- und Surimono Sammlungen, die in der Regel kaum erforscht sind.

### ***3.1.1 Der Sammler Sergej Nikolaevich Kitaev***

Besonders wichtig für die Ukiyo-e- und Surimono Sammlungen Russlands war der Sammler Sergej Nikolaevich Kitaev (1864-1927), dessen Drucke nicht nur den Hauptteil der Sammlung japanischer Holzschnitte des Puschkin-Museums in Moskau, sondern auch kleinerer Ukiyo-e Sammlungen in Museen der russischen Provinz, bilden.

Sergej Kitaev wurde in einer wohlhabenden Familie im Rjazanskaja Gebiet in der Nähe von Moskau geboren. Nach dem Abschluss der St. Petersburger Marine Hochschule (1878-1881) wurde er im Jahre 1885 für eine Reise ins Ausland ausgewählt bzw. nominiert. Innerhalb der folgenden zehn Jahre diente Kitaev auf verschiedenen russischen Schiffen in der Nähe der japanischen Küste. „He was nominated for navigation abroad in 1885, and more than ten years served on ships that sailed near Japanese shores, including the clipper Vestnik, the frigate Vladimir Monomach, and the cruiser Admiral Kornilov.“<sup>142</sup> 1909 wurde Sergej Kitaev zum Oberst ernannt und mit zahlreichen militärischen Auszeichnungen geehrt.<sup>143</sup>

Da Kitaev eine hervorragende Ausbildung genossen hatte, sich für Kunst sehr interessierte und selbst Künstler<sup>144</sup> war, konnte er sich der Faszination japanischer Kunst und Kultur nicht entziehen. Während der langen Aufenthaltspausen in Japan begann er, verschiedenartige Kunstgegenstände zu sammeln, wobei er nicht nur zahlreiche Blockdrucke, sondern auch bemalte Wandschirme, Malereien, Fotos,

---

<sup>142</sup> Voronova 1993, S. XI.

<sup>143</sup> Ebd., S. XI.

<sup>144</sup> Der russische Künstler P. Pavlinov (1881-1966) schrieb in seinen Erinnerungen über seinen Freund S. Kitaev, dass dieser Aquarellbilder malte und gut zeichnete (siehe Artikel von B. Voronova 1993, S. XI.).

Bilder für Kinder etc. erworben hat.<sup>145</sup> In Tôkyô, Kyôto, Ôsaka, Yokohama, Kôbe und anderen Städten und Dörfern Japans suchte Kitaev selbst, ebenso wie eine kleine Gruppe seiner „Agenten“, nach japanischen Kunstschatzen. Die erworbenen Dinge wurden oft in Japan restauriert und in speziellen Metallkisten auf seinem Schiff aufbewahrt.<sup>146</sup> Aus den erhaltenen Briefen<sup>147</sup> von Sergej Kitaev ist bekannt, dass er auch einige japanische Künstler und ihre Familien (z.B. Ogata Gekkô, Nachkommen von Kishi Ganku) sogar persönlich kennengelernt hat.<sup>148</sup> Während seines Aufenthalts in Japan zeigte Kitaev seine Sammlung verschiedenen japanischen Spezialisten, darunter auch dem Direktor der Kunstakademie in Tokyo, Okakura Kakuzô<sup>149</sup>, der seine Erwerbungen hoch gelobt hat.<sup>150</sup>

Den Mittelpunkt der Sammeltätigkeit Sergej Kitaevs in Japan bildeten zweifellos Ukiyo-e- und Surimono Blockdrucke, die Kitaev und seine Leute bei jeder Gelegenheit kauften. Beim Vergleich verschiedener Surimono aus dem Nachlass von Kitaev fällt auf, dass er sehr oft übereinstimmende oder ähnliche Blätter verschiedener Qualität aus unterschiedlichen Ausgaben erwarb. Vieles deutet darauf hin, dass der Zweck seiner Sammeltätigkeit in erster Linie bildend und nicht kommerziell war. Voronova meint, „It is interesting to note that Kitaev collected not for commercial or investment reasons but for the noble purpose of introducing Russians to Japanese art.“<sup>151</sup> Möglicherweise schloss Kitaev nicht aus, dass seine Sammlung später in Russland aufgeteilt und vielen Menschen gezeigt werden würde. Dafür sprechen auch Notizen<sup>152</sup> auf der Rückseite der Surimono aus seiner Sammlung, die auf mehreren übereinstimmenden Blättern fast identisch sind. Steiner meint, dass der Autor dieser Beschriftungen Serge Elisseeff sein dürfte. Es ist bekannt, dass Elisseeff die Blockdrucke aus der Sammlung von Kitaev innerhalb einer Woche im August 1916 untersuchte.<sup>153</sup> Entweder machte Elisseeff diese Beschriftungen selbst oder Kitaev versuchte nach Elisseeffs Diktat, einige der

---

<sup>145</sup> Steiner 2008, ohne Seitenangaben.

<sup>146</sup> Voronova 2008, S. 10.

<sup>147</sup> Siehe Artikel von B. Voronova 1993, S. XI-XV.

<sup>148</sup> Voronova 1993, S. XIII.

<sup>149</sup> Okakura Kakuzô (1863-1913) war berühmter japanischer Kunstwissenschaftler, Assistent von Ernesto Fenollosa, Autor des berühmten Werkes „Das Buch vom Tee“ (1906).

<sup>150</sup> Voronova 1993, S. XIV.

<sup>151</sup> Voronova 1993, S. XI.

<sup>152</sup> Notizen mit teilweiser Deutung der Ikonographie und Entschlüsselung der Gedichte auf den Blättern sind in altrussischer Orthographie auf der Rückseite vieler Surimono mit Bleistift notiert.

<sup>153</sup> Steiner 2008, ohne Seitenangaben.

Surimonos zu beschreiben.<sup>154</sup> Jedenfalls ist Steiner davon überzeugt, dass Elisseeff der erste Forscher der Ukiyo-e- und Surimono Sammlung von Kitaev war.<sup>155</sup>

In Russland bemühte sich Kitaev sehr darum, seine Sammlung zu popularisieren. Die Kunstschatze aus Japan wurden nicht nur im engen Kreis russischer Künstler und Intellektueller gezeigt, sondern mehrmals auch öffentlich einem breiten Publikum zugänglich gemacht. Ausstellungen der Kitaev-Sammlung fanden sowohl in Moskau als auch in St. Petersburg statt. „The first exhibition of Kitaev’s collection opened in St. Petersburg in 1896. After being displayed there in the Academy of Art, the exhibition was shown in Moscow in 1897 at the Historical Museum, where Kitaev delivered several lectures on Japanese art. In the winter of 1905-1906, after the Portsmouth Peace Treaty was signed, a third exhibition was held at the Rerich’s Society in St. Petersburg.“<sup>156</sup> Als Kitaev im Jahr 1898 erfuhr, dass Ivan Vladimirovich Tsvetaev<sup>157</sup> (1847-1913) das Staatliche Museum der Schönen Künste<sup>158</sup> in Moskau gegründet hatte, versuchte er mehrmals, seine japanische Sammlung dem neu gegründeten Museum zu verkaufen. Das Museum zeigte aber an seinem Angebot kein Interesse. Steiner meint, dass der Gründer des Museums, Ivan Tsvetaev, Professor der klassischen Antike, keinen Wert auf japanische Kunst legte, ja, die Kunstobjekte von Kitaev für die Sammlung des Museums unpassend fand.<sup>159</sup> Das letzte Mal bot Kitaev seine Sammlung (wieder ohne Ergebnis) dem Museum der Schönen Künste im Jahr 1916 an, kurz nach seinem Rücktritt vom Marinendienst im Jahr 1912 aus gesundheitlichen Gründen. „The museum did not purchase the collection then, nor later in 1916, when Kitaev proposed that the government buy it at the increased price of 150,000 rubles.“<sup>160</sup> Im selben Jahr (1916) verließ Kitaev mit seiner Familie Russland, denn er benötigte dringend medizinische Behandlung im Ausland. Laut Steiner litt Sergej Kitaev an schwacher psychischer Gesundheit.<sup>161</sup> Seine Sammlung hinterließ er zur Aufbewahrung dem Rumyantsev Museum<sup>162</sup> in Moskau. 1924 wurde die Sammlung von Kitaev dem Puschkin-Museum übergeben.

---

<sup>154</sup> Steiner 2008, ohne Seitenangaben.

<sup>155</sup> Ebd., ohne Seitenangaben.

<sup>156</sup> Voronova 1993, S. XV.

<sup>157</sup> I.V. Tsvetaev, Professor der klassischen Antike und Latein an der Moskauer Universität, Gründer des Staatlichen Museums der Schönen Künste in Moskau.

<sup>158</sup> Nach der proletarischen Revolution im Jahr 1917 wurde das Museum der Schönen Künste im Jahr 1924 in das Puschkin-Museum eingegliedert.

<sup>159</sup> Steiner 2008, ohne Seitenangaben.

<sup>160</sup> Voronova 1993, S. XII.

<sup>161</sup> Steiner 2008, ohne Seitenangaben.

<sup>162</sup> Das Rumyantsev Museum wurde 1862 in Moskau als Teil des ersten öffentlichen Museumskomplexes gegründet. Der Hauptteil aller Bestände gehörte dem Fürst Nikolay Petrovich Rumyantsev (1754-1826). Heute ist das Museum ein Teil der Staatlichen Lenin-Bibliothek in Moskau.

„Upon retiring from the navy because of illness in 1916, Kitaev decided to go abroad for treatment. At this time he arranged to store his collection at the Rumyantsev Museum in Moscow, and from there it was transferred to the Pushkin State Museum of Fine Arts in 1924.“<sup>163</sup>

Aufgrund der politischen Umwälzungen in Russland war es Sergej Kitaev weder gegeben, seine Heimat noch seine Sammlung japanischer Kunstschatze noch einmal zu sehen. Das Leben des größten russischen Sammlers japanischer Kunst endete neun Jahre später (im Jahr 1927) in einer Nervenheilanstalt in Tokyo.<sup>164</sup> Seine Sammlung blieb in der Sowjetunion lange ohne Beachtung und erregte erst in den 1950er Jahren das Interesse der russischen Forschung. Heute wird Sergej Kitaev für seinen Beitrag zur russischen Kultur in seiner Heimat sehr geehrt und in eine Reihe mit den berühmtesten russischen Sammlern und Mäzenen gestellt. „Since he introduced Japanese art to Russia and therefore enriched our country’s culture, it is possible to compare Kitaev with such famous Russian collectors as P. Tretyakov, the founder of the Tretyakov Gallery in Moscow, or S. Schukin und M. Morosov, whose collections of Western European art are now in the Pushkin Museum.“<sup>165</sup>

### ***3.2 Surimono aus der Sammlung des Puschkin-Museums in Moskau***

Die Sammlung japanischer Blockdrucke des Puschkin-Museums in Moskau ist eine der frühesten und größten Sammlungen japanischer Druckgraphik in Russland. Diese Sammlung zählt ein paar Tausend verschiedener Holzschnittblätter, ebenso wie zahlreiche japanische Bücher und Alben. „It consists of [...] more than 500 illustrated books and albums, and several thousand woodblock prints, including works by the ukiyo-e masters Kitagawa Utamaro, Katsushika Hokusai, Utagawa Hiroshige, Utagawa Kunisada, Utagawa Kuniyoshi, Tsukioka Yoshitoshi, and others.“<sup>166</sup> Wie bereits erwähnt, bildet die Kitaev-Sammlung den Hauptteil aller Objekte japanischer Druckkunst des Puschkin-Museums in Moskau. Im Laufe des 20. Jahrhunderts reicherte das Museum seine Sammlung weiter durch Erwerb und viele Schenkungen von Privatpersonen an.

---

<sup>163</sup> Voronova 1993, S. XII.

<sup>164</sup> Voronova 2008, S. 17.

<sup>165</sup> Voronova 1993, S. XV.

<sup>166</sup> Voronova 1993, S. XI.



Ein wesentlicher Teil aller Blockdrucke des Puschkin-Museums sind verschiedenartige Surimonos<sup>167</sup>, für die sich Sergej Kitaev ganz besonders interessieren zu haben scheint. „Among them are [...] rare *surimono* by Hanabusa Itchô, Kubo Shunman, Torii Kiyonaga [...]”<sup>168</sup> Viele Surimonos des Puschkin-Museums, die aus der Kitaev-Sammlung stammen, sind leider beschnitten und in Alben geklebt, was von der Forschung im Allgemeinen als Mangel seiner Sammlung angesehen wird. „The most obvious shortcoming of his collection is the fact that many of the illustrated books and albums are not in their original format, i.e. Kitaev had some of his purchases (prints as well as drawings) trimmed and pasted into albums in Japan.”<sup>169</sup>

In der Sammlung des Museums kommen vor allem Surimonos im *shikishiban* Format (ca. 20,5 x 18, 5 cm) und große Blätter im *yokonagaban* Format (44/22 x 51-58 cm) vor, wobei die meisten Blätter laut Evgeny Steiner<sup>170</sup> Nachdrucke und Kopien aus der Meiji-Zeit (1868-1912) sind. Viele Surimonos aus der Sammlung des Puschkin-Museums gehören zur Kategorie der so genannten „*announcement or programme surimono*”<sup>171</sup>, sind also großformatige Surimonos, welche oft als Theaterprogramme, Einladungen zu verschiedenen Veranstaltungen etc. dienten. Der Katalog des Puschkin-Museums zeigt jedoch, dass Sergej Kitaev sowohl *kyôka* Surimonos als auch *haiku* Blätter sammelte, die in Edo, aber auch in der Kamigata-Region hergestellt worden waren. Von besonderem Interesse waren für Kitaev Ukiyo-e Blätter von Katsushika Hokusai (1760-1849) und seiner Schüler. Im Besitz des Museums befinden sich auch 14 Surimonos von Hokusai aus der Serie *genroku kasen kaiawase* („A Matching Game with Genroku Poem-Shells”) und 12 Blätter aus seiner Serie *umazukushi*<sup>172</sup> („Series of Woodcuts Dedicated to Horses”), die aus der ehemaligen Sammlung von Kitaev stammen.<sup>173</sup> Ebenfalls aus der Kitaev-Sammlung sind zahlreiche Surimonos (auch Surimono Serien) von Yashima Gakutei (1786?-1868), Totoya Hokkei (1780-1850), Ryûryûkyo Shinsai (tätig ca. 1799-1825) und anderen. Es gibt auch eine Reihe von Surimono Drucken, deren Künstler noch nicht identifiziert werden konnten und die daher als anonyme Surimonos bezeichnet werden. Diese Blätter sind noch weiter zu erforschen. Es ist zu bemerken, dass die Surimono Sammlung des Puschkin-Museums aufgrund der komplizierten

<sup>167</sup> Die genaue Zahl aller Surimonos des Puschkin-Museums ist nirgends dokumentiert.

<sup>168</sup> Voronova 1993, S. XIV.

<sup>169</sup> Voronova 1993, S. XIII.

<sup>170</sup> Siehe Katalog Japanese Prints by the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow 2008.

<sup>171</sup> Keyes 1985, Bd. 1, S. 28-29.

<sup>172</sup> Diese Serie von Hokusai besteht aus 28 Surimonos.

<sup>173</sup> Voronova 2008, S. 16.

wirtschaftlichen und politischen Situation Russlands nach dem Zerfall der Sowjetunion noch nicht systematisch bearbeitet werden konnte.

Meine Anfrage bei den Verantwortlichen des Puschkin-Museums über die Provenienz von sieben Surimonos aus dem Tscheljabinsker Kunstmuseum (Abb. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) beantwortete die Kuratorin der graphischen Abteilung Ostasien, Ainura Yusupova, dahingehend, dass diese sieben Blätter bis 1960 im Besitz des Puschkin-Museums waren und ursprünglich Sergej Kitaev gehörten. Notizen über die Übergabe dieser Blockdrucke an das Kunstmuseum in Tscheljabinsk im Jahr 1960 sind Dokumenten des Puschkin-Museums zu entnehmen. Frau Yusupova bemerkte, dass das Puschkin-Museum weiterhin mehrere Surimonos besitzt, die mit den Tscheljabinsker Blättern übereinstimmen, wovon einige in der letzten Ukiyo-e Ausstellung<sup>174</sup> des Puschkin-Museums 2008 zu sehen waren.

Während meiner Reise nach Moskau im April 2008 gelang es mir, die ausgestellten Surimonos im Puschkin-Museum anzusehen und im Archiv des Museums unter der Leitung von Frau Yusupova zu arbeiten. Leider wurde es mir nicht gestattet, die mich interessierenden Surimonos auch zu fotografieren. Die Abbildungen von sieben Surimonos aus dem Puschkin-Museum (Abb. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14), die in meiner Arbeit vorkommen, mussten daher dem Katalog des Museums entnommen werden. Im Zuge meiner Zusammenarbeit mit Frau Yusupova wurden alle Surimonos, die den sieben Tscheljabinsker Blättern ähnlich sind, herausgesucht, sehr genau untersucht und sowohl mit den Fotos der Tscheljabinsker Blätter als auch untereinander verglichen. Die folgende Tabelle zeigt eine Aufstellung der Surimonos aus dem Bestand des Puschkin-Museums in Moskau, die mit den Tscheljabinsker Surimonos übereinstimmen.

---

<sup>174</sup> Die Ausstellung „Japonskaja klassicheskaja ksilographija XVIII-XIX vekov“ fand im Puschkin-Museum in Moskau von 23. Februar 2008 bis 20. April 2008 statt.

| Name des Künstlers | Name des Surimonos           | Zahl der Mehrfachausgabe | Inventur Nummer | Maße (in cm) |
|--------------------|------------------------------|--------------------------|-----------------|--------------|
| Hokkei             | „Yamauba“                    | 3                        | 30167           | 20,5 x 17,7  |
|                    |                              |                          | 30199           | 19,7 x 17,5  |
|                    |                              |                          | 19896           | 20,5 x 18,6  |
| Hokkei             | „Stillleben mit einem Hasen“ | 4                        | 19861           | 20,2 x 17,6  |
|                    |                              |                          | 30178           | 20,5 x 18,0  |
|                    |                              |                          | 30179           | 21,1 x 18,0  |
|                    |                              |                          | 30180           | 20,5 x 18,0  |
| Matora             | „Yûgiri“                     | 3                        | 30229           | 21,7 x 18,7  |
|                    |                              |                          | 19297           | 20,5 x 18,5  |
|                    |                              |                          | 30231           | 20,5 x 18,5  |
| Shigenobu I        | „Takenouchi no Sukune“       | 4                        | 19826           | 20,0 x 17,2  |
|                    |                              |                          | 30094           | 20,1 x 17,9  |
|                    |                              |                          | 30092           | 20,2 x 18,0  |
|                    |                              |                          | 30091           | 23,6 x 18,0  |
| Shinsai            | „Tanzender Affe“             | 3                        | 30222           | 21,0 x 18,5  |
|                    |                              |                          | 30223           | 20,5 x 18,0  |
|                    |                              |                          | 19237           | 20,5 x 17,7  |
| Shinsai            | „Awabi-Muschelsammler“       | 5                        | 19250           | 20,4 x 17,5  |
|                    |                              |                          | 30216           | 20,8 x 18,2  |
|                    |                              |                          | 30213           | 21,6 x 18,2  |
|                    |                              |                          | 30214           | 21,7 x 18,0  |
|                    |                              |                          | 30217           | 21,2 x 18,0  |
| Shunman            | „Eule und Magnolienzweig“    | 3                        | 30249           | 20,0 x 18,0  |
|                    |                              |                          | 19838           | 19,5 x 18,0  |
|                    |                              |                          | 30250           | 19,9 x 18,0  |

Tab. 1 Aufstellung der Surimonos aus dem Bestand des Puschkin-Museums in Moskau

Wie in der Tabelle zu sehen ist, besitzt das Puschkin-Museum alle sieben Surimonos, die auch im Tscheljabinsker Museum vorhanden sind. Die Blätter stimmen überein und sind sogar in Mehrfachausgaben vorhanden. Alle Blockdrucke stammen aus der Kitaev-Sammlung und dürften von ihm direkt in Japan gekauft worden sein. Auch wenn von „identischen“ Drucken oder „Duplikaten“ eines Surimono gesprochen wird, sind die Abzüge verschieden. Die wesentlichen Unterschiede liegen nicht nur in den Maßen, sondern auch in der Zeichnung, der Farbpalette, der Anwendung spezieller Techniken wie z. B. Prägedruck, der Verzierung mit Silber- und Goldpulver, in der Qualität des Papiers etc. Daraus kann geschlossen werden, dass der Sammler nicht mehrere Versionen (Kopien) eines Surimono aus einer Auflage kaufte, sondern absichtlich nach ähnlichen Blättern aus verschiedenen Auflagen suchte. Alle Surimonos aus dem Puschkin-Museum, die den Tscheljabinsker Drucken

ähnlich sind, dürften Kopien der Gruppen B und C aus der Meiji-Zeit (1868-1912) sein.<sup>175</sup> Manche Surimonos, die nicht in Alben geklebt sind, tragen auf der Rückseite<sup>176</sup> Notizen mit Bleistift, welche Versuche der Interpretation von Bild- und Textteilen der Blätter darstellen. Die Beschriftungen scheinen von der gleichen Hand (wie auf den Surimonos aus Tscheljabinsk) ausgeführt zu sein und sind mit denen der Tscheljabinsker Blockdrucke fast identisch. Das beweist, dass die Sammlung von Kitaev von Anfang an vor allem als Studiensammlung vorgesehen war.

### **3.3 Surimonos aus der Sammlung der Eremitage in St. Petersburg**

Die Sammlung japanischer Druckgraphik der Eremitage ist wesentlich kleiner und jünger als die des Puschkin-Museums in Moskau. Sie zählt ca. 1500 Blätter, darunter nicht nur zahlreiche Nachdrucke und Kopien aus der Meiji-Zeit (1868-1912), sondern auch sehr seltene Originaldrucke, von denen einige Einzelstücke sind, die sich ausschließlich in der Sammlung der Eremitage befinden.<sup>177</sup> „The Hermitage collection of ukiyo-e numbers about 1500 and includes works by most of the famous masters from the middle of the 18th to the beginning of the 20th century.“<sup>178</sup> Die meisten Blockdrucke bekam die Eremitage in den 30-er Jahren des 20. Jahrhunderts, vor allem aus der Sammlung der ethnographischen Abteilung des Russischen Museums in St. Petersburg. „The majority of the prints came to the Hermitage during the 1930s, mainly from the former collection of the Department of Ethnography of the Russian Museum.“<sup>179</sup> Viele Blockdrucke erwarb das Museum in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch Ankäufe von Privatpersonen. Einen wesentlichen Beitrag zur Eremitage-Sammlung leistete Sergej Petrovich Varshavsky (1906-1980), welcher 1980/1981 der Eremitage seine Ukiyo-e Sammlung schenkte. Die Varshavsky-Sammlung zählte 173 einzelne Blockdrucke und 37 Alben.<sup>180</sup>

Einen bedeutenden Teil aller japanischen Blockdrucke der Eremitage-Sammlung bilden Surimonos. Nach den Angaben der Kuratorin der graphischen Abteilung Ostasien, Anna Saveljeva, besitzt die Eremitage heute ca. 200 verschiedene Surimono Blockdrucke. „*Surimono* form a significant part of the print collection, including works by Hokusai, Hokkei, Gakutei, Hokuga, Shunman, Toyohiro, Shinsai, and

---

<sup>175</sup> Ich untersuchte alle diese Blockdrucke nach dem System von Roger Keyes, siehe Keyes 1985, Bd. 2, S. 509-521.

<sup>176</sup> Es wurde mir leider nicht gestattet, die Surimonos im Puschkin-Museum zu fotografieren.

<sup>177</sup> Uspensky & Arapova 1993, S. XIII.

<sup>178</sup> Ebd., S. XIII.

<sup>179</sup> Uspensky & Arapova 1993, S. XIV.

<sup>180</sup> Varshavskaya 1983, S. 52.

Kuniyoshi.”<sup>181</sup> Bis jetzt wurden die Surimono Drucke der Eremitage noch nicht systematisch bearbeitet und katalogisiert. Nach meiner Anfrage über die Provenienz der Surimonos aus der Eremitage-Sammlung informierte mich Frau Saveljeva dahingehend, dass die Eremitage ihre Surimonos einzeln oder in geringeren Stückzahlen von verschiedenen Privatpersonen ankauft. Als frühere Besitzer der Surimonos der Eremitage wurden von Frau Saveljeva die Namen S. P. Yaremich, D. I. Mitrochin, A. S. Podoksin, M. G. Syunnerberg und andere genannt. Ein Großteil der Surimonos der Eremitage stammt jedoch aus der Varshavsky-Sammlung. Laut Saveljeva ist es nicht bekannt, dass die Eremitage irgendwelche Ukiyo-e- oder Surimono Blockdrucke aus der Kitaev-Sammlung besitzt.

Nachdem ich an die Eremitage die Fotos von sieben Surimonos aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk (Abb. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) geschickt hatte, bestätigte Frau Saveljeva, dass es im Besitz der Eremitage-Sammlung fünf Surimonos gibt, die mit den Tscheljabinsker Blättern übereinstimmen (Abb. 15, 16, 17, 18, 19). Da die Ukiyo-e Sammlung der Eremitage derzeit restauriert wird und ein physischer Zugang zur Sammlung nicht möglich war, wurden mir aus der Eremitage qualitative hochwertige Fotos der mich interessierenden Surimonos mit genauen Angaben geschickt. Die folgende Tabelle zeigt eine Aufstellung der Surimonos aus der Eremitage-Sammlung, die mit den Tscheljabinsker Surimonos übereinstimmen.

| <b>Name<br/>des Künstlers</b> | <b>Name<br/>des Surimonos</b> | <b>Zahl der<br/>Mehrfachausgabe</b> | <b>Inventur<br/>Nummer</b> | <b>Maße in<br/>(cm)</b> |
|-------------------------------|-------------------------------|-------------------------------------|----------------------------|-------------------------|
| Hokkei                        | „Yamauba“                     | 1                                   | ЯТ - 3797                  | 21,5 x 18,5             |
| Matora                        | „Yûgiri“                      | 1                                   | ЯТ - 4192                  | 20,6 x 18,2             |
| Shigenobu I                   | „Takenouchi no Sukune“        | 1                                   | ЯТ - 3804                  | 20,2 x 18,0             |
| Shinsai                       | „Awabi-Muschelsammler“        | 1                                   | ЯТ - 3803                  | 20,4 x 17,6             |
| Shunman                       | „Eule und Magnolienzweig“     | 1                                   | ЯТ - 4191                  | 20,3 x 18,4             |

**Tab. 2 Aufstellung der Surimonos aus der Eremitage-Sammlung**

Wie aus der obigen Tabelle zu sehen ist, besitzt die Eremitage fünf einzelne Surimono Blockdrucke, wobei diese Blätter erst vor relativ kurzer Zeit in die Eremitage-Sammlung gekommen sind. Die Surimonos: „Yamauba“<sup>182</sup> von Totoya Hokkei, „Awabi-Muschelsammler“ von Ryûryûkyo Shinsai und „Takenouchi no

<sup>181</sup> Uspensky & Arapova 1993, XIII.

<sup>182</sup> Die Eremitage besitzt auch den zweiten Teil, das Blatt mit „Kintarô“, des Dipthychons von Totoya Hokkei.

Sukune“ von Yanagawa Shigenobu I stammen aus der Varshavsky-Sammlung. Sie befinden sich in der Eremitage-Sammlung seit dem Jahr 1981. Die beiden Surimonos „Eule und Magnolienzweig“ von Kubo Shunman und „Yûgiri“ von Ôishi Matora erwarb das Museum im Jahr 1990 von Frau E. A. Shaposhnikova. Da die Surimonos „Yamauba“, „Eule und Magnolienzweig“ und „Yûgiri“ im *passe-partout* montiert sind, war es nicht möglich, die Rückseite zu fotografieren.<sup>183</sup> Die Rückseiten der Surimonos „Takenouchi no Sukune“ (Abb. 17a) und „Awabi-Muschelsammler“ (Abb. 18a) enthalten außer den Inventurnummern keine Notizen.

#### **4. Die Surimonos aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk**

##### **4.1 Das Kunstmuseum von Tscheljabinsk**

Das Kunstmuseum<sup>184</sup> von Tscheljabinsk (siehe Figur 2) befindet sich im Zentrum der Stadt in der Truda Straße Nr. 92 A, gegenüber dem Gebäude der Stadtober. Das Museum wurde im Jahr 1940 gegründet. Heute zählt seine Sammlung ca. 11.000 verschiedenartige Kunstgegenstände, die russische, ausländische und moderne Kunst präsentieren.<sup>185</sup> Mehr als 200 aller Exponate des Museums sind Objekte ostasiatischer Kunst aus dem 18., 19. und 20. Jahrhundert, darunter gibt es Porzellan, Keramik, Thangka, Skulpturen, Lack und Emailgegenstände, japanische und chinesische Druckgraphik etc.<sup>186</sup>

Die Basis der Sammlung des Kunstmuseums in Tscheljabinsk wurde in den 1950er Jahren gelegt. Im August 1960 gab es eine Verordnung des Ministeriums der Sowjetunion, der zufolge die großen Museen Russlands aus ihren zahlreichen Sammlungen, kleinere Bestände an die Museen der russischen Provinz abgeben sollten. Daher bekam das Kunstmuseum in Tscheljabinsk in dieser Zeit verschiedene Kunstgegenstände aus den Sammlungen des Kunstmuseums der Völker des Ostens in Moskau, des Puschkin-Museums in Moskau, ebenso wie aus der Gemäldegalerie in Novosibirsk.<sup>187</sup> Viele Kunstgegenstände der Tscheljabinsker Sammlung, darunter

---

<sup>183</sup> Ich beziehe mich auf die Korrespondenz mit Frau Saveljeva.

<sup>184</sup> Bis zum Jahr 2005 wurde das Kunstmuseum in Tscheljabinsk als Gemäldegalerie von Tscheljabinsk genannt.

<sup>185</sup> *Tscheljabinskaja oblastnaja kartinnaja galereja 2004*, ohne Seitenangaben.

<sup>186</sup> Shipitzina 1998, S. 5.

<sup>187</sup> Ebd., S. 5.

auch zahlreiche Porzellan- und Keramikobjekte, erwarb das Kunstmuseum in Tscheljabinsk durch Ankäufe bei Sammlern oder erhielt sie durch Schenkungen von Privatpersonen.<sup>188</sup> Bemerkenswert ist, dass die russische Stadt Tscheljabinsk sich an der Transsibirischen Hauptverkehrsstraße befindet, wo die berühmte Transsibirische Eisenbahn verläuft. Nach dem Verkauf der Eisenbahn in den 1930er Jahren an Japan übersiedelten viele russische Staatsbürger aus Harbin und Shanghai nach Tscheljabinsk, die auch verschiedene Kunstgegenstände mitbrachten, von denen viele später zum Bestand des Museums geworden sind.<sup>189</sup>

Im Jahr 1989 wurde die Sammlung ostasiatischer Kunst des Tscheljabinsker Kunstmuseums, die innerhalb von 45 Jahren aufgebaut worden ist, zum ersten Mal ausgestellt.<sup>190</sup> Unter vielen anderen Exponaten wurden dem Tscheljabinsker Publikum im Laufe der Ausstellung auch zwei Surimonos von Totoya Hokkei aus der kleinen Surimono-Sammlung des Museums präsentiert.

#### **4.2 Die Surimonos des Kunstmuseums in Tscheljabinsk**

Seine Surimono Sammlung, die, wie bereits erwähnt, aus sieben einzelnen Surimono Blättern besteht, bekam das Kunstmuseum in Tscheljabinsk im Dezember 1960 aus dem Bestand des Puschkin-Museums in Moskau. Alle sieben Blätter stammen aus der Ex-Sammlung von Sergej Kitaev. Die folgende Tabelle zeigt eine Aufstellung der Surimonos aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk.

| Abb. | Name des Künstlers     | Name des Surimonos          | Zahl der Mehrfachausgabe | Invent. Nummer | Maße in (cm) |
|------|------------------------|-----------------------------|--------------------------|----------------|--------------|
| 1    | Hokkei                 | „Yamauba“                   | 1                        | 609            | 20,7 x 18,5  |
| 2    | Hokkei                 | „Stilleben mit einem Hasen“ | 1                        | 608            | 21,5 x 18,5  |
| 3    | Matora <sup>191</sup>  | „Yûgiri“                    | 1                        | 603            | 21,7 x 19,0  |
| 4    | Shigenobu I            | „Takenouchi no Sukune“      | 1                        | 604            | 21,5 x 18,2  |
| 5    | Shinsai                | „Tanzender Affe“            | 1                        | 606            | 21,7 x 18,5  |
| 6    | Shinsai                | „Awabi-Muschelsammler“      | 1                        | 607            | 20,8 x 18,0  |
| 7    | Shunman <sup>192</sup> | „Eule und Magnolienzweig“   | 1                        | 605            | 21,0 x 18,5  |

**Tab. 3 Aufstellung der Surimonos aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk**

<sup>188</sup> Shipitzina 1998, S. 5.

<sup>189</sup> Shipitzina 1998, S. 6.

<sup>190</sup> Shipitzina 1999, S. 49.

<sup>191</sup> In der Tscheljabinsker Inventur-Kartothek wurde unter dem Namen des Künstlers Masatora (Matora) Utawaga angegeben.

<sup>192</sup> In der Tscheljabinsker Inventur-Kartothek wurde unter dem Namen des Künstlers Katsukawa Sjunhotei (Sentej) angegeben.

Die Rückseiten der fünf Surimonos aus der Tscheljabinsker Sammlung, „Stillleben mit einem Hasen“ von Totoya Hokkei (Abb. 2a), „Yûgiri“ von Ôishi Matora (Abb. 3a), „Takenouchi no Sukune“ von Yanagawa Shigenobu I (Abb. 4a), „Tanzender Affe“ von Ryûryûkyo Shinsai (Abb. 5a) und „Eule und Magnolienzweig“ von Kubo Shunman (Abb. 7a) enthalten Notizen mit Bleistift, auf die ich später ausführlich eingehen werde.

Lange Zeit blieb die Surimono Sammlung von Tscheljabinsk in der Sowjetunion unbeachtet. Erst im Jahr 1998 wurden die beiden bereits genannten Blockdrucke von Totoya Hokkei bei einer Ausstellung ostasiatischer Kunst in Tscheljabinsk unter dem Namen „Корабль сокровищ“ („Das Schiff der Schätze“) zum ersten Mal gezeigt. In den folgenden Jahren interessierte sich für die Surimonos nur die Kuratorin des Museums, Frau Elena Shipitzina, die zugestimmt hat, dass ich die Tscheljabinsker Surimono Sammlung bearbeite und die Ergebnisse meiner Recherchen dem Museum zur Verfügung stelle.<sup>193</sup>

In diesem Teil meiner Arbeit werden alle sieben Surimonos aus dem Tscheljabinsker Kunstmuseum beschrieben, analysiert, interpretiert und mit anderen Blättern verglichen. Zu jedem Holzschnittkünstler werden kurze biographische Informationen<sup>194</sup> gegeben. Die Gedichtteile werden, falls notwendig, transkribiert und entweder in deutscher oder in englischer Übersetzung wiedergegeben.

#### **4.2.1 Totoya Hokkei „Yamauba“**

Totoya (Uoyo) Hokkei<sup>195</sup> (1780-1850) ist ein berühmter Ukiyo-e Künstler und Holzschnittmeister, der ursprünglich Fischhändler in Edo war. Zunächst war Hokkei in der Lehre bei einem Maler der Kanô-Schule, Kanô Yôsen'in (1753-1808). Später studierte er bei Katsushika Hokusai (1760-1849) und gilt als einer der besten unter seinen Schülern. Neben kommerziellen Blockdrucken und Illustrationen von *kyôka* Büchern war Hokkei vor allem für seine Surimonos bekannt. Laut Keyes beginnt die Blütezeit seines Schaffens erst in den 1810er Jahren, was möglicherweise der Kooperation mit Shunman zu verdanken ist.<sup>196</sup> „This may have come about through a collaboration with Shumman; at any rate, Hokkei seems to have taken Shumman's

---

<sup>193</sup> Ich bedanke mich herzlich bei der Kuratorin des Kunstmuseums von Tscheljabinsk, Frau Elena Shipitzina.

<sup>194</sup> Die biographischen Informationen zu Holzschnittkünstlern stammen, wenn nicht anders angegeben, aus dem Werk „A Dictionary of Japanese Artists“ von Laurence P. Roberts, New York 1976, siehe Roberts 1976.

<sup>195</sup> Sein bürgerlicher Name war Iwakubo Tatsuyuki.

<sup>196</sup> Keyes 1985, Bd. 1, S. 135.



place as the designer of the most exquisite and refined surimono after that artist's death in 1820."<sup>197</sup> Die Tscheljabinsker Surimono Sammlung besitzt zwei Blätter von diesem Künstler, eines davon ist „Yamauba“ – der linke bzw. „zweite“ Teil eines Diphthychons<sup>198</sup>.

### „YAMAUBA“ (Abb. 1)

Farbholzschnitt mit Gold-, Silber- und Blinddruck

Serie: *Yama mata yama* („Berge über Berge“)

Signatur: *Hokkei ga*

Siegel: *Hokkei*

Holzschneider: *Edo Fusa*

Drucker: *Edo Gen*

Format: *shikishiban* 20,7 x 18,5 cm

Datierung: vermutlich Kopie B aus der Meiji-Zeit (1868-1912)<sup>199</sup>

Inv. Nr.: 609

Das Surimono von Hokkei (Abb. 1) zeigt die wilde Bergfrau Yamauba, die einer japanischen Sage zufolge die Mutter des künftigen Helden Sakata no Kintoki<sup>200</sup> (10./11. Jh.), war.<sup>201</sup> In einer anderen Legende wird Yamauba mit der Einsiedlerin Yaegiri identifiziert, die aufgrund einer Hofintrige gezwungen wurde, in die Berge zu flüchten. Dort brachte sie einen Sohn zur Welt und zog ihn allein groß. „In one legend she is identified as Yaegiri, a beautiful young girl in Kyôto who became pregnant by an officer in the emperor's bodyguard. Before she bore his child, the officer fell into disgrace and took his own life. The disconsolate woman wandered into the mountains near Hakone and gave birth to a boy, who grew up in the sole company of his mother and the animals and goblins of the region.“<sup>202</sup> Nach einer anderen Legende war der Vater von Kintarô der *ronin* Kurandô. Nachdem seine Frau, Yaegiri, das Kind in den Bergen verloren hatte, wurde der Junge von der Bergfrau Yamauba gefunden, adoptiert und großgezogen.<sup>203</sup> Im Ukiyo-e Druck<sup>204</sup> wird Yamauba meist als eine wilde Schönheit, manchmal aber auch als Hexe dargestellt.

---

<sup>197</sup> Keyes 1985, Bd. 1, S. 135.

<sup>198</sup> Der rechte Teil des Diphthychons zeigt den Sohn von Yamauba, Kintarô, der den Kampf zwischen Hahn und Tengu beurteilt.

<sup>199</sup> Das Original von diesem Surimono wird von Keyes um 1825 datiert, siehe Keyes 1985, Bd. 1, S. 156.

<sup>200</sup> In seiner Kindheit wurde Kintoki auch als Kintarô bezeichnet.

<sup>201</sup> Schmidt & Kuwabara 1990, S. 74.

<sup>202</sup> Keyes 1985, Bd. 1, S. 156.

<sup>203</sup> Polster & Marks 1980, S. 133.

<sup>204</sup> Yamauba ist ein beliebtes Motiv der Blockdrucke von Kitagawa Utamaro.

„This Yama Uba [...] is depicted as a wild woman of witch-like appearance, sometimes carrying a basket of fruit, sometimes suckling her big boy, whilst rabbits or monkey play at their feet.“<sup>205</sup>

Auf dem Tscheljabinsker Blatt von Hokkei (Abb. 1) ist Yamauba in einer unbeweglichen Pose am Boden sitzend gezeigt. Ihr Kopf ist leicht geneigt, ihr Blick ist melancholisch und starr, der Mund ist halb geöffnet. Ihr langes schwarzes Haar fällt über ihre Schultern auf die entblößten Brüste. Die Bergfrau trägt einen Kimono mit hexagonalen Mustern, der von einem hellblauen (mit dunkelblauen Sternchen besetzten) Obi geschlossen wird. Rote und weiße Unterkleider und ein Cape aus grünen und hellbraunen Blättern vervollständigen ihre Garderobe. Das Schildkrötenmuster ihres Kimonos symbolisiert „langes Leben“ oder „Unsterblichkeit“. Mit der linken Hand streicht sie über ihr Blättergewand. Hinter Yamauba liegt eine große schwarze Axt mit rotem Flammenmuster, dessen stilisiertes Schriftzeichen „kin“ = „Feuer“ oder „Gold“ auf ihren Sohn (Kintoki) hinweist. Die Frau ist in einer Nachtlandschaft, vor großen, runden, weißen Steinen, die mit blauem Reif (laut Gedicht-Text) bedeckt sind oder laut Keyes vor Wasserströmen<sup>206</sup> überspült werden, deren Blinddruck teilweise mit Silberpulver gehöht wurde, wiedergegeben. Im rechten oberen Teil des Blatts ist der Mond zu sehen, der zugleich den Titel des Blattes trägt: „Yama mata yama kore ni“<sup>207</sup> (Berge über Berge, das zweite) [Blatt von zweien in einem Dipthychon]. Der grüne Hintergrund mit Resten von Goldpulver ist im oberen Teil mit zwei Gedichten versehen. Laut Roger Keyes lautet das Gedicht von Seiyōkan Umeyo: *Yamauba no konoha goromo mo haru kureba kasumi no nishiki tachikasanurashi* („Spring comes and adds a brocade of mist to Yamauba's garment of leaves“).<sup>208</sup> Der zweite Vers von Sanzuntei Kusami sagt: *Mitorigo no teshashi mo nobite ureshisa ni warai mo yōsu haru no yamauba* („When her only child reaches out his hand, Yamauba feels like laughing for joy in the Spring“).<sup>209</sup>

Der Serientitel *Yama mata yama* („Berge über Berge“) erscheint auf dem Tscheljabinsker Surimono im rechten oberen Teil des Blattes auf dem weißen, rot konturierten Mond etwas nach rechts gerückt. Roger Keyes meint, dass der Ausdruck *Yama mata yama* als Anspielung auf den Berg Ashigara in der Nähe von Hakone (wo nach der Legende Yamauba lebte) zu verstehen ist. „This expression was a clever allusion to Mt Ashigara near Hakone, where Yamauba lived. The substitution was

---

<sup>205</sup> Joly 1967, S. 566.

<sup>206</sup> Keyes 1985, Bd. 1, S. 156.

<sup>207</sup> Bemerkung von Frau Professor Ebert.

<sup>208</sup> Keyes 1985, Bd. 1, S. 157.

<sup>209</sup> Ebd., S. 157.

derived in this way: *ashigara* means ‘the pattern of feet’; *deru* [...] representing two pairs of feet, looks very much like a repetition of two characters for mountain written one upon the other.”<sup>210</sup> Am Ende der Tokugawa-Zeit (1603-1868) erschien dieser Ausdruck auch als Titel zahlreicher Bücher und Theaterstücke.<sup>211</sup>

In der großen rechteckigen Kartusche rechts unten befinden sich die Signatur des Künstlers (Hokkei ga) und sein rotes Siegel (Hokkei). In den zwei langschmalen Kartuschen daneben sind die Namen des Holzschneiders (Edo Fusa) und des Druckers (Edo Gen) angeführt. Laut Keyes ist die Tatsache, dass der Name der Stadt Edo zusammen mit den Namen des Holzschneiders und des Druckers vorkommt, ein Beweis dafür, dass die Blockdrucke nicht in Tokyo hergestellt wurden. „This is further evidence that the prints themselves were not produced in Tōkyō, since craftsmen normally identified themselves by their place of origin only when working elsewhere.”<sup>212</sup>

Die Rückseite des Blockdrucks „Yamauba“ aus der Tscheljabinsker Sammlung (Abb. 1a) enthält keine Notizen mit Bleistift, wie sie auf den anderen Tscheljabinsker Surimonos vorhanden sind. Im rechten oberen Eck des Blatts ist die römische Zahl III zu sehen. Auf diese Weise, mit römischen Zahlen versehen, sind verschiedene Versionen von „Yamauba“ aus der Sammlung des Puschkin-Museums markiert. Im linken unteren Eck der Rückseite des Blatts befindet sich das Siegel des Puschkin-Museums mit der Nummer A 30200<sup>213</sup> – ein Beweis dafür, dass der Tscheljabinsker Druck ursprünglich zur Sammlung des Puschkin-Museums gehörte. Im rechten unteren Teil der Rückseite steht die Nummer 531/27<sup>214</sup>.

Laut Roger Keyes wurde das Surimono „Yamauba“ von Hokkei am Ende des 19. Jahrhunderts drei Mal kopiert.<sup>215</sup> Auf unterschiedlichen Kopien kommen verschiedene Namen des Holzschneiders und des Druckers vor. „On the Group A copy of Hokkei’s *Yamauba seated beside a large axe* [...] the engraver is identified as Chû Zenkichi and the printer as Tazaburō. These are probably the names of the craftsmen in Tsumura’s workshop in Akashi, since the names of the engraver and printer of the original surimono were Namijirō and Shiba Mankishi. The names of the engraver and printer of the Group B copy of the same print are Edo Fusa and Edo

---

<sup>210</sup> Keyes 1985, Bd. 1, S. 157.

<sup>211</sup> Ebd., S. 157.

<sup>212</sup> Keyes 1985, Bd. 2, S. 511.

<sup>213</sup> Unter dieser Nummer befand sich das Tscheljabinsker Blatt in der Sammlung des Puschkin-Museums in Moskau.

<sup>214</sup> Es lässt sich nicht feststellen, worauf diese Nummer zurück zu führen ist.

<sup>215</sup> Keyes 1985, Bd. 1, S. 157.

Gen, that is to say, Fusa and Gen from the city of Edo.”<sup>216</sup> Die Kopien von „Yamauba“ aus der Gruppe C enthalten weder die beiden Gedichte noch die Namen des Holzschneiders und des Druckers, wobei es auf einigen Blättern auch keine Hintergrundverzierung mit Goldpulver gibt.<sup>217</sup>

Keyes ist davon überzeugt, dass das einzig erhaltene Original der „Yamauba“ von Hokkei das Blatt aus der Sammlung der Chester Beatty Bibliothek ist (Abb. 20).<sup>218</sup> Das Surimono aus der Tscheljabinsker Sammlung scheint nach dem System von Roger Keyes<sup>219</sup> eine meiji-zeitliche Kopie der Gruppe B zu sein.

Das Blatt „Yamauba“ von Hokkei kann zur Kategorie des Neujahrs Surimons (*saitansurimono*) zugeordnet werden, denn die Darstellung eines Hahns auf dem ersten Teil des Dipthychons und das Gedicht, in dem ebenfalls ein Hahn erwähnt wird, könnten auf das Jahr des Hahns (1825) hindeuten. Keyes meint, „[...] the right panel shows her son, Kintoki, refereeing a fight between a cock and a goblin. A poem on the right panel mentions the bird and the prints were probably published in 1825, a Cock Year.”<sup>220</sup>

Es ist nicht auszuschließen, dass Totoya Hokkei sich bei der Schaffung seiner Gestalt von Yamauba vom Surimono „Yamauba, Kintoki und verschiedene Tiere“ (Abb. 22) seines Lehrers Hokusai inspirieren ließ. Das Blatt von Hokusai (Abb. 22), das im Jahr 1814 erschien, offenbart eine Reihe von Gemeinsamkeiten mit dem Surimono von Hokkei (Abb. 1). Eine gewisse Verwandtschaft ist nicht nur im Gesicht und in der Frisur von Yamauba zu erkennen, sondern vor allem im Gewand der wilden Bergfrau. Der Blätterumhang und der Obi von Yamauba auf den beiden Blättern (Abb. 1, Abb. 22) sind in der Farbpalette (grün, braun, Kombination von hell- und dunkelblau) ebenso wie in der Form der Blätter und Tücher sehr ähnlich. Die hellblauen Fetzenstreifen mit dunkelblauen Blumen von Hokusai stimmen mit den hellblauen Streifen mit dunkelblauen Sternchen des Yamauba Gewands von Hokkei fast überein. Andererseits wurde für Yamauba von Hokkei eine ganz andere Pose, sitzend und nicht stehend wie bei Hokusai, ausgewählt. Ihre Gestalt ist etwas schlanker als die von Hokusai, der Gesichtsausdruck ist dagegen weniger lebendig als der im Surimono von Hokusai.

Beim Vergleich des Tscheljabinsker Blatts (Abb. 1) mit dem Original von Totoya Hokkei aus der Chester Beatty Bibliothek (Abb. 20) fällt auf, dass viel vom

---

<sup>216</sup> Keyes 1985, Bd. 2, S. 511.

<sup>217</sup> Keyes 1985, Bd. 2, S. 515.

<sup>218</sup> Ebd., S. 515.

<sup>219</sup> Siehe Keyes 1985, Bd. 2, S. 509-521.

<sup>220</sup> Keyes 1985, Bd. 1, S. 156.

ursprünglichen Konzept des Künstlers in der meiji-zeitlichen Kopie verloren gegangen zu sein scheint. Da ich nur ein schwarz-weißes Foto des Originals zur Verfügung habe, können von mir keine Schlüsse über die Farbpalette des Blatts oder über spezielle technische Effekte gezogen werden. Die Unterschiede zwischen den beiden Blockdrucken (Abb. 1, Abb. 20) sind trotzdem offensichtlich. Das Originalblatt von Hokkei (Abb. 20) zeigt eine viel fließendere Linienführung und eine genauere Zeichnung. Die Augen von Yamauba im Originalblatt wirken geschlossen. Im leicht geöffneten Mund mit betont vollen Lippen auf dem Originalsurimono sind im Unterschied zur Tscheljabinsker Bergfrau keine Zähne zu erkennen. Mit geschlossenen Augen und geöffnetem Mund scheint Yamauba im Original eingeschlafen zu sein. Ihre Pose, die auf dem Surimono aus Tscheljabinsk etwas steif und unnatürlich erscheint, wirkt wahrhaftig, lebendig und sogar graziös im Originalblatt. Zum Ausdruck kommt die Sinnlichkeit der dargestellten Frau, die auf der B Kopie weniger deutlich ist.

Bei genauer Betrachtung ist zu bemerken, dass auf dem Originalblatt die Farbzonen mit den Konturen sehr genau abgestimmt sind (Abb. 20). Das Surimono aus Tscheljabinsk (Abb. 1) zeigt einige „Unsauberkeiten“ beim Druck von verschiedenen Farbtäfeln (das Einpassen der Farben ist nicht ganz gelungen), die besonders gut an den Füßen, aber auch am Gewand der Bergfrau aus Tscheljabinsk, an den runden Steinen, den Kartuschen mit Signaturen und am Siegel zu sehen sind. Viel präziser sind auf dem Chester Beatty Surimono alle Musterdetails, die in der späteren Version teilweise wie „verwischt“ wirken. Der Serientitel erscheint im Tscheljabinsker Blockdruck nicht in der Mitte des Mondes wie am Originalsurimono, sondern etwas nach unten und nach rechts versetzt (genauso wie die beiden Gedichte). Die unteren zwei Zeichen der Aufschrift *Yama mata yama kore ni* sind dadurch schwer lesbar (Abb. 1). Die Genauigkeit der Ausführung beim Druck des Schriftteils wurde beim Tscheljabinsker Blatt nicht erreicht.

Das Surimono „Yamauba“<sup>221</sup> aus dem Puschkin-Museum (Abb. 8), das im Katalog<sup>222</sup> des Museums abgebildet ist, dürfte eine weitere meiji-zeitliche Kopie des „Yamauba“ von Hokkei sein. Die Namen des Holzschnegers (Edo Fusa) und des Druckers (Edo Gen), die sich im unteren linken Teil des Blatts befinden, deuten darauf hin, dass es sich ebenfalls (nach Keyes) um eine Kopie aus der Gruppe B handelt. Das Surimono

---

<sup>221</sup> Das Puschkin-Museum besitzt drei Versionen des Surimonos „Yamauba“, von denen zwei in Alben geklebt sind. Es wurde mir leider nicht gestattet, die Surimonos im Puschkin-Museum zu fotografieren.

<sup>222</sup> Siehe Katalog *Japanese Prints by the Pushkin State Museum of Fine Arts*, Moscow 2008, Bd. 1, S. 263.

des Puschkin-Museums (Abb. 8) ist in der Zeichnung dem Tscheljabinsker Blockdruck (Abb. 1) sehr ähnlich. Die Bergfrau ist auch mit geöffneten Augen wie auf dem Tscheljabinsker Druck wiedergegeben. Das Moskauer Surimono ist aber viel prachtvoller gestaltet. Der Hintergrund ist sehr reich mit Goldstaub verziert (im Tscheljabinsker Blatt ist Gold im Hintergrund kaum zu sehen). Mit Gold sind auf dem Moskauer Surimono auch alle Blüten und alle Blattadern dekoriert. An den runden Steinen hinter der sitzenden Bergfrau, die ebenfalls reich mit Silber- und Goldpulver versehen sind, kommt das Muster des Prägedrucks mehr zur Geltung als am Surimono aus dem Tscheljabinsker Museum. Das Gewand Yamaubas aus dem Moskauer Blatt ist im Unterschied zur Tscheljabinsker Version viel stärker mit Gold dekoriert. Während die Blätter des Umhangs von Yamauba auf dem Tscheljabinsker Blockdruck dunkelbraun und grün sind, erscheinen sie im Moskauer Blatt entsprechend als hellbeige und grün mit Goldansätzen. Das Schildkrötenmuster des Kimonos von Yamauba scheint mir im Tscheljabinsker Druck etwas „sauberer“ als am Blatt aus dem Puschkin-Museum zu sein. Ebenso „sauberer“ sind am Surimono aus Tscheljabinsk alle Siegel gedruckt. Der Schriftteil ist dagegen am Blatt aus Moskau genauer ausgeführt. Der Serientitel und beide Verse sind symmetrischer platziert, ähnlich wie sie im Originalsurimono aus der Chester Beatty Bibliothek (Abb. 20) vorkommen.

Das Dipthychon „Yamauba“ und „Kintaro“<sup>223</sup> gibt es auch in der Ukiyo-e Sammlung der Eremitage. Das Blatt „Yamauba“ (Abb. 15) scheint noch eine Kopie aus der Meiji-Zeit (1868-1912) zu sein. Im unteren rechten Eck des Blatts sind wieder die gleichen Namen des Holzschnegers (Edo Fusa) und des Druckers (Edo Gen) zu finden. Daher könnte der Blockdruck aus der Eremitage ebenfalls eine Kopie aus der Gruppe B sein. Diese Version von „Yamauba“ (Abb. 15) zeigt mehr „Verwandtschaft“ mit dem oben besprochenen Blatt aus dem Puschkin-Museum (Abb. 8) als mit dem Surimono aus dem Tscheljabinsker Museum (Abb. 1), obwohl in der Zeichnung alle drei mehr oder weniger identisch aussehen (die Pose von Yamauba, offene Augen, etc.). Das Surimono aus der Eremitage ist ebenso wie der Moskauer Blockdruck, sehr reich mit Gold- und Silberstaub verziert (der Hintergrund, das Gewand der Bergfrau) und ist auch ähnlicher dem Surimono aus Moskau in der Farbpalette. Das Muster an den Steinen (Blinddruck) scheint der Version aus dem Puschkin-Museum näher zu sein als dem Tscheljabinsker Surimono. Der Schriftteil erscheint im Surimono aus der Eremitage (Abb. 15) symmetrischer

---

<sup>223</sup> Bis zum Jahr 1981 befand sich das Dipthychon in der Sammlung von S. P. Varshavsky.

gedruckt als im Tscheljabinsker Blatt, fast wie es auch im Original ist (Abb. 20). Das Einpassen der Farben in die Konturen scheint, was besonders gut im unteren Teil des Kimonos von Yamauba zu bemerken ist, sowohl auf dem Tscheljabinsker Druck als auch im Blatt aus dem Puschkin-Museum viel besser gelungen zu sein. Sehr „verwischt“ wirkt am Gewand von Yamauba aus der Eremitage das Schildkrötenmuster (Abb. 15). „Unsauberkeiten“ beim Druck von Farbtafeln sind am Surimono aus der Eremitage sehr gut auch an den grünen Blättern des Umhangs von Yamauba zu sehen. Grundsätzlich wirkt die Kopie aus der Eremitage (Abb. 15) weniger genau und fein ausgeführt als die beiden Surimonos aus der ehemaligen Kitaev-Sammlung, die Surimonos aus den Sammlungen von Tscheljabinsk und Moskau (Abb. 1, Abb. 8).

Irgendwelche Verbindungen zwischen dem Surimono „Yamauba“ aus der Sammlung des Tscheljabinsker Kunstmuseums (Abb. 1) und dem Blatt aus der Eremitage (Abb. 15) scheinen mir schwer feststellbar. Nichts deutet darauf hin, dass das Surimono „Yamauba“ aus der Sammlung der Eremitage ursprünglich zur Kitaev-Sammlung gehörte, wie die Kuratorin des Kunstmuseum in Tscheljabinsk, Frau Shipitzina, vermutet. Dieses Surimono von Hokkei dürfte sehr populär gewesen sein und wurde in der Meiji-Zeit (1868-1912) häufig kopiert. Mehrere Kopien der Gruppe B von „Yamauba“ sind in großen internationalen Ukiyo-e Sammlungen zu finden (Vgl. Anhang 1).

Im Besitz des Museums für Ostasiatische Kunst in Berlin gibt es beispielsweise das Diptychon „Yamauba“ und „Kintarô“ von Totoya Hokkei. Das Berliner Surimono „Yamauba“ (Abb. 23) muss (nach Keyes) ebenfalls als eine B Kopie definiert werden. Das Blatt ist mit dem Serientitel sowie mit der Signatur von Hokkei und zwei Versen versehen, die im Original vorkommen. Die Siegel des Künstlers, des Holzschnegers und des Druckers sind sehr „unsauber“ gedruckt und erscheinen dadurch schwer lesbar (Abb. 23). Der Bildteil scheint mir dagegen besser ausgeführt zu sein als im Surimono aus der Eremitage (Abb. 15). Das Einpassen der Farben in die Konturen ist exakter, es gibt weniger „verwischte“ Stellen am Gewand der Bergfrau, und viel präziser erscheinen alle Muster des Blatts (Abb. 23). Im Vergleich zum Tscheljabinsker Druck (Abb. 1) sind Unterschiede in der Farbpalette (des Hintergrunds, der Blätter des Umhangs von Yamauba, des Bodens) festzustellen. Das Berliner Surimono ist viel prachtvoller als die Tscheljabinsker Version gestaltet (starke Verzierung des Hintergrunds und des Gewandes von Yamauba mit Goldstaub), und eher ähnlich den Surimonos aus der Eremitage (Abb. 15) und aus

dem Puschkin-Museum (Abb. 8). Die Gedichte und der Serientitel sind auf dem Berliner Blatt symmetrischer platziert.

Eine weitere Version des Dipthychons „Yamauba“ und „Kintarô“<sup>224</sup> ist im Buch „Surimono: Prints by Elbow“ von Edythe Polster und Alfred H. Marks abgebildet. Das Blatt „Yamauba“ (Abb. 26) enthält wiederum alle Charakteristika<sup>225</sup> einer meiji-zeitlichen Kopie aus der Gruppe B. Das Surimono zeigt eine sehr genaue Ausführung sowohl im Bildteil wie auch im Textteil und dürfte aus allen oben besprochenen Variationen von „Yamauba“ dem Originalblatt (Abb. 20) am nächsten sein. Mit dem Tscheljabinsker Blatt (Abb. 1) sind offensichtlich Unterschiede in der Farbskala, in der Abstimmung der Farbzonen mit den Konturen ebenso wie in der Platzierung des Schriftteils des Drucks.

#### 4.2.2 Totoya Hokkei „Stilleben mit einem Hasen“

##### „STILLEBEN MIT EINEM HASEN“ (Abb. 2)

Farbholzschnitt mit Gold- und Blindruck

Serie: *Mutsumigawa bantsuzuki makura no sôshi* („Serie für die Mutsumigruppe“, „das Kopfkissenbuch“)<sup>226</sup>

Signatur: *ôju Hokkei ga* („von Hokkei auf Bestellung gezeichnet“)<sup>227</sup>

Format: *shikishiban* 21,5 x 18,1 cm

Datierung: vermutlich Kopie B aus der Meiji- Zeit (1868-1912)<sup>228</sup>

Inv. Nr.: 608

Dieses Surimono (Abb. 2) ist ein Blatt aus der Serie *Makura no sôshi* („das Kopfkissenbuch“), die von Hokkei nach einem Auftrag der literarischen Gruppe *Mutsumi* geschaffen wurde. Die ganze Serie illustriert verschiedene Stellen aus dem berühmten japanischen Roman der späteren Heian-Zeit (898-1186) „Das Kopfkissenbuch der Hofdame Sei Shonagon“ („*Makura no sôshi*“). Die Verfasserin des Romans, die uns unter dem Namen Sei Shonagon<sup>229</sup> bekannt ist, dürfte ca. um 1000 n. Chr. gelebt haben.<sup>230</sup> Ihr Roman ist wie eine Art Notizbuch geschrieben, wo Sei Shonagon Beobachtungen, Eindrücke und Gedanken über Menschen, Natur,

---

<sup>224</sup> Das Dipthychon stammt aus der Fogg-Duell Sammlung, siehe Polster & Marks 1980, S. 133-134, 139.

<sup>225</sup> Siehe Keyes 1985, Bd. 2, S. 515.

<sup>226</sup> Transkription und Übersetzung nach Keyes, siehe Keyes 1985, Bd. 1, S. 185.

<sup>227</sup> Transkription und Übersetzung nach Moser, siehe Moser 2001, S. 39.

<sup>228</sup> Laut Keyes sind von diesem Surimono keine Originale erhalten, siehe Keyes 1985, Bd. 1, S. 185.

<sup>229</sup> Ihr eigentlicher Name ist nicht bekannt.

<sup>230</sup> Watanabê 1952, S. 8.



Hofleben etc. in Improvisationsform wiedergibt. Später entstand in Japan nach diesem Roman eine eigene literarische Gattung *zuihitsu*, die als Improvisation des Verfassers konzipiert wurde. „Diese literarische Gattung zeichnet sich dadurch aus, dass der Autor ohne ein vorher festgelegtes Konzept einfach drauf losschreibt, was ihm gerade in den Sinn kommt.“<sup>231</sup>

Der Bildteil des Surimonos (Abb. 2) zeigt eine kleine hellbraune Kommode, die mit einem Blütenmuster (Prägedruck) verziert ist. Auf der Kommode sind zwei weiße Porzellandosen mit Deckel und eine teilweise mit Gold dekorierte hellgrüne Schachtel zu sehen. In der geöffneten Schuhblade der Kommode befinden sich drei hellgrüne, runde Gegenstände (Kosmetikgerät), die wiederum teilweise Goldverzierungen tragen. Neben der Kommode ist ein Kleiderständer (*ikô*)<sup>232</sup> dargestellt, von dem zwei verschiedene Gewände (Kimonos) herunterhängen. Auf dem rechten Gewand mit grünen, hellblauen, weißen und grauen Zonen, das mit Blinddruck dekoriert ist (Wellenmuster), ist ein weißer Hase mit roten Augen abgebildet. Das linke Textil, mit weißem, grünem und rotem quadratischem Muster, zeigt verschiedene Symbole, die in weiße und grüne Quadrate integriert sind. Der untere weiße Rand des Textils ist wiederum mit einem quadratischen Muster (Blinddruck) bedruckt. Alle Gegenstände sind vor neutralem weißem Hintergrund dargestellt.

Im oberen linken Eck des Tscheljabinsker Blockdrucks (Abb. 2) ist eine rote Kartusche mit einem Teil des Serientitels zu finden – *Mutsumigawa bantsuzuki* (Serie für die Mutsumagruppe<sup>233</sup>). Die zweite Kartusche mit dem zweiten Teil des Serientitels *Makura no sôshi* (das Kopfkissenbuch<sup>234</sup>), die auf den A Kopien im linken oberen Eck vorhanden ist (Abb. 21, Abb. 32), fehlt auf dem Tscheljabinsker Blockdruck (Abb. 2). Daher scheint das Surimono aus dem Tscheljabinsker Kunstmuseum (nach dem System von Keyes) eine meiji-zeitliche Kopie aus der Gruppe B zu sein.<sup>235</sup> Neben der roten Kartusche gibt es einen kurzen Text, der sich auf eine Stelle<sup>236</sup> des Romans „Das Kopfkissenbuch der Hofdame Sei Shonagon“ beziehen dürfte. Laut Keyes lautet der Text: „[...] *Nigenaki mono onna no uchiyorite yorokoberu engi*, ‘An unbecoming thing: women gathering to delight in an omen.’

---

<sup>231</sup> Moser 2001, S. 39.

<sup>232</sup> Siehe Schwan 2003, S. 761.

<sup>233</sup> Transkription und Übersetzung nach Keyes, siehe Keyes 1985, Bd. 1, S. 185.

<sup>234</sup> Ebd., S. 185.

<sup>235</sup> Keyes 1985, Bd. 2, S. 515.

<sup>236</sup> Es gelang mir leider nicht, einen direkten Bezug im Text des Romans „Das Kopfkissenbuch der Hofdame Sei Shonagon“ in der Übersetzung von Mamoru Watanabê, Zürich 1952, festzustellen, siehe Sei Shonagon 1952.

[...]”<sup>237</sup> Das Gedicht, mit dem das Blatt im oberen linken Teil versehen ist, stammt von Ittei Hitotsu (oder Hitotsutei Hajime): *Fuji no kata Tsukuba no kata mo hikikakeru kasumi no kinu wa waga nenude yoshi* (‘It is fortunate I need not sleep in the robe of mist that cloaks Mt Fuji and Mt Tsukuba’<sup>238</sup>). Im Gedicht sind die Berge Fuji und Tsukuba gemeint. Im unteren linken Eck des Tscheljabinsker Surimonos befindet sich die Signatur von Hokkei ôju *Hokkei ga* (von Hokkei auf Bestellung gezeichnet<sup>239</sup>).

Die Darstellung eines Hasen dürfte auf das Erscheinungsjahr des Surimonos, auf das Jahr 1819<sup>240</sup>, hindeuten. Daher sollte es sich um ein Neujahrs Surimono (*saitansurimono*) handeln. Der weiße Hase kann als Symbol der Langlebigkeit verstanden werden. „[...] the hare is accredited with an abnormal span of life, as it does not become white until it has attained the age of five hundred years [...]”<sup>241</sup> Ein Hase, der in Zusammenhang mit Wellen vorkommt (auf dem Surimono von Hokkei ist der Hase auf dem Stoff mit Wellenmuster wiedergegeben), kann gleichzeitig als Symbol der Fruchtbarkeit interpretiert werden. „It is said to conceive by licking the fur of its male companions; or by gazing long at the moon; or by leaping along over waves on the fifteenth night of the eighth moon, [...]”<sup>242</sup> Langlebigkeit und Fruchtbarkeit können auf dem Surimono Neujahrswünsche bedeuten. Ebenfalls als Wünsche zum Neujahr ist das *takaramono* Muster („kostbare Dinge“) des linken Obi-Stoffes zu deuten. Auf ihm sind verschiedene Gegenstände abgebildet, die sich einer Legende zufolge in der Tasche des Gottes Hotei<sup>243</sup> befinden und als Wünsche für Wohlstand, Glück und Erfolg zu interpretieren sind. „A group of twenty-one objects of symbolical character associated with the Gods of Felicity and supposed to be contained in Hotei’s bag, all of which are frequently introduced in various decorative designs on art objects, to suggest wishes for prosperity in one form or another, [...]”<sup>244</sup>

Die Rückseite des Tscheljabinsker Surimonos trägt Beschriftungen auf Russisch (in altrussischer Orthographie), die mit Bleistift notiert wurden (Abb. 2a). Es wird

<sup>237</sup> Keyes 1985, Bd. 1, S. 185.

<sup>238</sup> Transkription und Übersetzung nach Keyes, siehe Keyes 1985, Bd. 1, S. 185

<sup>239</sup> Transkription und Übersetzung nach Moser, siehe Moser 2001, S. 39.

<sup>240</sup> 1819 war ein Hasenjahr.

<sup>241</sup> Edmunds 1934, S. 374.

<sup>242</sup> Ebd., S. 374.

<sup>243</sup> Einer der sieben Götter der Glückseligkeit, der Gott des Glücks.

<sup>244</sup> Edmunds 1934, S. 607.

vermutet, dass der berühmte russische Orientalist, Serge Elisseeff (1889-1975), der Autor dieser Beschriftungen war.<sup>245</sup>

**Russischer Text:** „Иттей Ичи Ить=ич тей=м. домиот(?)... Женщины собрались и радуются на енги(?) (предсказание счастья) (въ етомъ случай(?)) рисунокъ Фудзи есть для них предсказание счастья... Горы Фудзи и Цукуба наброшены на ту и нещв(?) туманное платье... Игра слов Ката (плечо) въ смысле красоты... Написано Фудзи и Цукуба Ката (сторона горъ Фудзи и Цукуба... Хоккей...“

**Umschrift:** „Ittej Ichi It=ich tej=m. domiot(?)... Zhenshini sobralis' i radujutsja na engi(?) (predskasanie schastja) (v etom sluchaj(?)) risunok Fuji est' dlja nih predskasanie schastja... Gori Fuji i Tsukuba nabrosheni na tu i neshv(?) tumannoe platje... Igra slov Kata (plecho) v smisle krasoti... Napisano Fuji i Tsukuba Kata (storona gor Fuji i Tsukuba... Hokkei...“

**Übersetzung:** „Frauen haben sich versammelt, um sich auf eine Glücksprophezeiung zu freuen. In diesem Fall bedeutet die Fuji-Darstellung Prophezeiung des Glücks. Die Berge Fuji und Tsukuba sind wie eine Kleidung aus Dunst um die Schultern geworfen. Das Wortspiel, *kata* dürfte als Schulter übersetzt werden, und ist im Sinn von Schönheit gemeint. Es ist geschrieben, Fuji und Tsukuba Kata sind Seiten der Berge Fuji und Tsukuba. Hokkei.“

Diese Beschriftungen lassen darauf schließen, dass der Autor versuchte, den Textteil des Surimonos zu entziffern und zu interpretieren. Seine Deutung stimmt zum Großteil mit der Interpretation des kurzen Texts und des Verses dieses Blatts von Roger Keyes, die ich schon in diesem Kapitel gebracht habe, überein. Die Erwähnung der Berge Fuji und Tsukuba im Gedicht könnte als Glückswunsch verstanden werden und passt zur Deutung dieses Drucks als Neujahrssurimono mit verschiedenen Neujahrswünschen (Glück, Langlebigkeit, Fruchtbarkeit, Erfolg und Wohlstand).

Oben rechts trägt die Rückseite des Tscheljabinsker Surimonos die römische Zahl IV (Abb. 2a). Mit weiteren römischen Zahlen sind Abzüge<sup>246</sup> von diesem Surimono aus der Sammlung des Puschkin-Museums markiert. Im unteren rechten Eck des Blatts ist das Siegel des Puschkin-Museums mit der Nummer A 30181<sup>247</sup> zu sehen. Im rechten unteren Teil der Rückseite steht die Nummer 531/17<sup>248</sup>.

---

<sup>245</sup> Siehe Katalog Japanese Prints by the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow 2008, Bd. 1, S. 95.

<sup>246</sup> Es wurde mir leider nicht gestattet, die Surimonos im Puschkin-Museum zu fotografieren.

<sup>247</sup> Unter dieser Nummer befand sich das Tscheljabinsker Blatt bis 1960 in der Sammlung des Puschkin-Museums in Moskau.

<sup>248</sup> Es lässt sich nicht feststellen, worauf diese Nummer zurück zu führen ist.

Das Puschkin-Museum in Moskau, in dessen Sammlung sich das Tscheljabinsker Surimono bis zum Jahr 1960 befand, besitzt heute noch vier verschiedene Versionen des Surimonos „Stilleben mit einem Hasen“. Blätter, die nicht in Alben geklebt sind, tragen auf der Rückseite Beschriftungen mit Bleistift, die mit denen auf dem Tscheljabinsker Blatt fast identisch sind. Andere Abzüge von diesem Surimono aus der Sammlung des Puschkin-Museums dürften nach dem System von Keyes<sup>249</sup> ebenfalls Kopien aus der Gruppe B sein.

Das Blatt „Stilleben mit einem Hasen“, das im Katalog<sup>250</sup> des Puschkin-Museums abgebildet ist (Abb. 9 und Anhang 2), scheint eine prachtvoller gestaltete Version als der Tscheljabinsker Druck (Abb. 2) zu sein. Das Moskauer Surimono ist ebenfalls eine meiji-zeitliche Kopie aus der Gruppe B und unterscheidet sich vom Blatt aus dem Tscheljabinsker Kunstmuseum vor allem in der Farbpalette. Die beiden Porzellandosen auf der Kommode, die auf dem Tscheljabinsker Abzug weiß sind, erscheinen auf dem Moskauer Druck grau (Abb. 2, Abb. 9). Die hellgrünen Stellen des Tscheljabinsker Blatts mit sehr geringen Goldansätzen (Muster des linken Gewandes, Kleiderständer, Schachtel, runde Dinge in der Schuhblade ebenso wie Griffe der Schuhbladen) sind auf dem Surimono aus dem Puschkin-Museum sehr reich mit Goldstaub dekoriert. Viel stärker kommt im Moskauer Blatt das Blütenmuster der Kommode zum Ausdruck. Die hellblaue Zone auf dem Kimono mit Hasen, die auf dem Tscheljabinsker Surimono einen Übergang zwischen den grünen und blauen Feldern des Textils bildet (Abb. 2), ist auf dem Moskauer Blatt nicht zu erkennen (Abb. 9). Die Farbtöne des Tscheljabinsker Drucks wirken grundsätzlich zarter als die des Surimonos aus dem Puschkin-Museum. Hier handelt es sich offensichtlich um unterschiedliche Abzüge aus verschiedenen Auflagen, die Kitaev in Japan bei Gelegenheit gekauft haben dürfte.

Nach Angaben der Kuratorin der graphischen Abteilung Ostasien der Eremitage, Frau Saveljeva, ist das Surimono „Stilleben mit einem Hasen“ von Hokkei in der Ukiyo-e Sammlung des Museums nicht vorhanden.

Das Surimono „Stilleben mit einem Hasen“ von Totoya Hokkei gibt es nicht nur in Russland, sondern auch in verschiedenen internationalen Ukiyo-e- und Surimono Sammlungen (Vgl. Anhang 2). Meiji-zeitliche Kopien aus der Gruppe A (nach Keyes) befinden sich in der Sammlung der Chesty Beatty Bibliothek (Abb. 21) und in der Sammlung von Werner Schindler (Abb. 32). Die A Kopien tragen im oberen

---

<sup>249</sup> Siehe Keyes 1985, Bd. 2, S. 515.

<sup>250</sup> Siehe Katalog Japanese Prints by the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow 2008, Bd. 1, S. 258.

linken Eck zwei Kartuschen mit den beiden Teilen des Serientitels.<sup>251</sup> Da ich von den beiden A Kopien leider nur schwarz-weiße Fotos zur Verfügung habe (Abb. 21, Abb. 32) fällt es schwer, die Blätter ausführlich zu analysieren. Beim Vergleich des Surimonos aus dem Tscheljabinsker Kunstmuseum, einer Kopie aus der Gruppe B (Abb. 2), mit den beiden Kopien aus der Gruppe A (Abb. 21, Abb. 32) fällt auf, dass die Blätter vor allem in der Zeichnung unterschiedlich sind. Das ist sehr gut an den „Falten“ der Gewänder auf dem Kleiderständer und am Wellenmuster des Textils mit Hasen zu sehen. Leichte Unterschiede sind auch beim Vergleich der Konturen des Bildteils aller drei Blätter festzustellen (Abb. 2, Abb. 21, Abb. 32). Bemerkenswert ist, dass das Einpassen der Farben mit den Konturen auf allen drei Surimonos ebenfalls nicht identisch ist.

Das Surimono „Stillleben mit einem Hasen“<sup>252</sup> ist auch in der Sammlung japanischer Druckgraphiken des Österreichischen Museums für angewandte Kunst (MAK) in Wien vorhanden (Abb. 33). Der Druck scheint ebenfalls wie das Tscheljabinsker Blatt (nach Keyes) eine meiji-zeitliche Kopie aus der Gruppe B zu sein. Ähnlich wie der Moskauer Druck (Abb. 9) ist das Surimono aus dem MAK (Abb. 33) viel prachtvoller ausgeführt als die Version aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk (Abb. 2). Das Blatt aus dem MAK ist viel stärker mit Goldpulver verziert (Kleiderständer, beide Stoffe, runde Gegenstände und Griffe der Kommode). Die Kommode auf dem Wiener Blockdruck wirkt viel dekorativer als die auf dem Tscheljabinsker Blatt, denn das Blütenmuster (Silberstaub) ist klarer ausgeprägt. Während die Porzellandosen auf der Kommode des Tscheljabinsker Surimonos weiß sind, erscheinen sie auf dem Wiener Blatt ausgiebig mit Silberpulver dekoriert. Mit Silberstaub ist das Wellenmuster an den weißen Zonen des rechten Gewands ebenso wie das quadratische Muster des linken Textils bedruckt. Die Abstimmung der Farbzonen mit den Konturen ist auf dem Tscheljabinsker Druck genauer als auf dem Surimono aus dem MAK; besonders gut ist das am Rand des linken Gewandes mit *takaramono* Muster zu sehen. Deutlicher und „sauberer“ ist auf dem Surimono aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk die Signatur von Hokkei gedruckt.

Das Surimono „Stillleben mit einem Hasen“<sup>253</sup>, das im Buch „Surimono: Prints by Elbow“ von Edythe Polster und Alfred H. Marks abgebildet ist (Abb. 27), scheint dem Druck aus dem Tscheljabinsker Museum (Abb. 2) am nächsten zu sein. Genauso wie auf dem Tscheljabinsker Blatt ist die Kommode auf dem Druck aus dem Buch

---

<sup>251</sup> Keyes 1985, Bd. 2, S. 515.

<sup>252</sup> Inv. Nr.: K.I. 07624-004.

<sup>253</sup> Das Surimono stammt aus der Ex-Sammlung Field, siehe Polster & Marks 1980, S. 193, 197.

von Polster und Marks nur teilweise mit einem Blütenmuster dekoriert, wobei die beiden Porzellandosen ebenfalls weiß zu sein scheinen. Der Bildteil wirkt auch weniger mit Goldstaub verziert als auf den Abzügen aus Moskau und Wien (Abb. 9, Abb. 33). Sehr deutlich wird auf dem Surimono aus dem Werk von Polster und Marks der hellblaue Übergang von der grünen zur weißen Farbzone auf dem rechten Textil mit Hasen (Abb. 27). Das Einpassen der Farbzonen mit den Konturen ist dem auf dem Tscheljabinsker Blockdruck (Abb. 2) fast identisch. Sehr genau ist auf den beiden Blättern der Textteil mit der Signatur von Hokkei gedruckt.

Dieses Surimono von Hokkei scheint ebenso wie „Yamauba“ sehr beliebt gewesen zu sein. „Stillleben mit einem Hasen“ wurde mehrmals kopiert (Vgl. Anhang 2) und dürfte sich in vielen weiteren großen und kleinen internationalen Ukiyo-e- und Surimono Sammlungen befinden.

#### 4.2.3 *Ôishi Matora „Yûgiri“*

Ôishi Matora (1794-1833) ist ein bekannter Tosa Künstler und Illustrator, der als Sohn eines Arztes in Nagoya geboren wurde. Den Namen Ôishi nahm er an, um dem Rônin Ôishi Yoshio<sup>254</sup> Ehre zu erweisen. Matora lebte und arbeitete kurze Zeit in Edo, dann in Ôsaka. Er war in der Lehre bei Chô Gesshō und Watanabe Shûkei. Den Stil der Tosa Schule dürfte sich Matora selbst angeeignet haben. Seine künstlerischen Namen (*gô*) waren Haisha, Matora (Shinko) und Shôkoku. Matora (Shinko) bezieht sich vor allem auf seine Vorliebe für historische Themen ebenso wie auf sein hervorragendes Wissen über Kostüme.

#### „YÛGIRI“ (Abb. 3)

Farbholzschnitt mit Gold-, Silber- und Blinddruck

Signatur: *Matora (Shinko)*

Format: *shikishiban* 21,7 x 19,0 cm

Datierung: vermutlich Kopie B aus der Meiji-Zeit (1868-1912)<sup>255</sup>

Inv. Nr.: 603

Das Surimono von Matora aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk (Abb. 3) zeigt eine japanische Schönheit, die in einer nachdenklichen Pose sitzend dargestellt ist. Ihr

---

<sup>254</sup> Ôishi Yoshio oder Ôishi Kuranosuke (1659-1703), nationaler Held Japans, berühmter Samurai, legendärer Führer der 47 Rônin.

<sup>255</sup> Laut Keyes befindet sich das einzig erhaltene Original von diesem Surimono in der Sammlung des Victoria und Albert Museum, siehe Keyes 1985, Bd. 2, S. 518.

Kopf ist leicht nach links gedreht. Mit der linken Hand stützt sie sich am Boden. In der rechten Hand hält die Frau eine kostbare Haarspange, die sie in ihre prachtvolle, oben mit einem Knoten und einem Band geschmückte Frisur einsteckt. Die Frau ist in einem reich dekorierten Brokatkimono mit weißen, roten, grünen, hell- und dunkelblauen Farbzonen gekleidet, der von einem dunkelblauen Obi geschlossen wird. Der Kimono ist mit verschiedenen Mustern und Schriftzeichen überzogen und teilweise mit Silberstaub und Blinddruck verziert. Über den Knien der Schönheit liegt ein geöffnetes Buch. Auf der rechten Seite der Frau steht ein kleines schwarzes Tischchen, das mit einem Blütenmuster bedruckt ist (Goldstaub, Blinddruck). Auf dem Tischchen ist eine kleine hellblaue Deckel-Dose mit Netzmuster (Blinddruck) am weißen Deckel zu sehen. Die Frau blickt nach oben und wirkt in Gedanken versunken. Der Hintergrund in zart hellrosa imitiert einen Stoff. Das Blatt ist künstlich gealtert (mit vielen künstlichen Wurmlöchern bedruckt).

Im rechten oberen Teil des Blatts (Abb. 3) gibt es eine weiße Kartusche (Blinddruck) mit der schwarzen Beschriftung und einem Siegel. Die Beschriftung kann folgendermaßen gelesen werden: „Denjiro Restaurant. Kopie des alten Bildes von Yûgiri. Matora (Shinko).“<sup>256</sup> Im linken oberen Teil ist das Surimono mit zwei Gedichten versehen. Der linke Vers von Yûraku lautet: “How lovely to watch the evening mist<sup>257</sup> departing by the garden gate.”<sup>258</sup> Das rechte Gedicht von Katsumi sagt: “On hearing the memorial service for Yugiri held recently at the Ogiya. If she lived as long as one hundred fifty years, surely Yugiri would have been blown clean away by the swirling winds of love.”<sup>259</sup>

Der Beschriftung und den Gedichten des Blatts zufolge ist die dargestellte Schönheit die berühmte japanische Kurtisane Yûgiri, die in Japan im 17. Jahrhundert wirklich gelebt hat. Da in Japan alle Kurtisanen registriert wurden, sind Informationen über ihr kurzes Leben (1654-1678)<sup>260</sup> überliefert. „Das Glanzlicht des Amüsierviertels von Ôsaka hieß Yûgiri. Ihr Haus Ôgiya war 1672 von Kyôto nach Ôsaka umgezogen, und da sie schon damals eine Berühmtheit war, säumten Tausende von Schaulustigen die Straßen, als Yûgiri in Shinmachi Einzug hielt.“<sup>261</sup> Die Schöne dürfte im Alter von 24 Jahren, also im Jahr 1678, an einer Krankheit gestorben sein.<sup>262</sup> Der japanische

<sup>256</sup> Siehe Katalog Japanese Prints by the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow 2008, Bd. 1, S. 95.

<sup>257</sup> Die Schriftzeichen für Yûgiri können auch als Abendnebel („evening mist“) gelesen werden.

<sup>258</sup> Polster & Marks 1980, S. 324.

<sup>259</sup> Ebd., S. 324.

<sup>260</sup> Siehe Werk „Japans Kurtisanen“ von Michael Stein, München 1997, S. 694.

<sup>261</sup> Stein 1997, S. 368-369.

<sup>262</sup> Stein 1997, S. 369.

Dramatiker Chikamatsu Monzaemon (1653-1725) machte Yûgiri im Jahr 1712 zu einer der Hauptfiguren seines Dramas „Awa no Naruto“ und verewigte dadurch ihren Namen. Der berühmte Monolog<sup>263</sup> der todkranken Yûgiri im Drama von Chikamatsu Monzaemon handelt von dem Leben der Kurtisanen, wahre Liebe, Untreue und Gewissensbisse der Mädchen aus dem Freudenhaus.

Laut Beschriftung in der Kartusche im rechten oberen Teil des Blockdrucks dürfte Matora dieses Surimono nach einem alten Bild von Yûgiri geschaffen haben. „An early Yugiri painting in the Tajiro Collection inspired this surimono.“<sup>264</sup> Aus den Gedichten des Drucks kann entnommen werden, dass es sich um ein „commemorative surimono“<sup>265</sup>, also ein Erinnerungsblatt an eine verstorbene Person (Yûgiri), handelt. 150 Jahren nach ihrem Tod dürften sich japanische Literaten ihrer wieder besonnen haben. Yûgiri wurde in ihren Gedichten erwähnt und zum Bildteil des Surimonos von Matora gemacht. Daher könnte das Original des Surimonos „Yûgiri“ von Ôishi Matora (Abb. 37) in den späten 1820er Jahren (150 Jahre nach dem Tod von Yûgiri wäre das Jahr 1828) entstanden sein. Für diese Datierung spricht auch die nuancenreiche Farbpalette, verschiedene Verzierungen (Gold- und Silberpulver, Blinddruck, künstliche Wurmlöcher) ebenso wie der gesamt kolorierte Hintergrund des Blatts. Die Tscheljabinsker Version (Abb. 3) scheint nach dem System von Keyes<sup>266</sup> eine Kopie aus der Meiji-Zeit (1868-1912) zu sein.

Die Rückseite des Tscheljabinsker Surimonos (Abb. 3a) ist im rechten oberen Eck mit der römischen Zahl II<sup>267</sup> markiert. Im linken unteren Eck ist das Siegel des Puschkin-Museums mit der Nummer A 30230<sup>268</sup> zu sehen, unter der sich das Blatt in der Sammlung des Puschkin-Museums bis 1960 befand. Rechts unten steht die Nummer 531/40<sup>269</sup>.

Die Rückseite des Surimonos „Yûgiri“ aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk (Abb. 3a) trägt Beschriftungen<sup>270</sup> auf Russisch (in altrussischer Orthographie), die mit Bleistift notiert sind.

---

<sup>263</sup> Siehe Werk „Japans Kurtisanen“ von Michael Stein, München 1997, S. 376-377.

<sup>264</sup> Polster & Marks 1980, S. 324.

<sup>265</sup> Keyes 1985, Bd. 1, S. 26-27.

<sup>266</sup> Keyes 1985, Bd. 2, S. 518.

<sup>267</sup> Rückseiten der anderen Surimonos „Yûgiri“ aus der Sammlung des Puschkin-Museums sind gleichartig mit römischen Zahlen markiert.

<sup>268</sup> Unter dieser Nummer befand sich das Surimono bis 1960 im Puschkin-Museum in Moskau.

<sup>269</sup> Es lässt sich nicht feststellen, worauf diese Nummer zurück zu führen ist.

<sup>270</sup> Notizen auf der Rückseite eines Surimonos „Yûgiri“ aus der Sammlung des Puschkin-Museums sind denen auf dem Tscheljabinsker Blatt sehr ähnlich. Siehe Katalog Japanese Prints by the Pushkin State Museum of Fine Arts Moscow 2008, Bd. 1, S. 95.



**Russischer Text:** „Югири“ = „вечерний туман“... Въ Токио была певица очень понравившаяся Даймё(?) Сендай... Онъ купилъ ее у хозяина и на шлюпке на Сумида – Каве(?) во время прогулки убилъ ее. Въ доме Огея (?) бывшего хозяина справляли поминки 150 года смерти)... Кацуми... Уже прошло 150 летъ и деть и дальше, но отчего ветер не удерживаетъ вечерняго тумана... Шибоку... Исчезла Югири – вечерний туманъ... внутренняя но средняя дверь(?) стала Юкашики (вероятно о доме Огея)... Когда человек говорит мало но въ маломъ (?) все говорятъ про него Юкашики. И про место говорятъ что если прикрыть занавесомъ или т. п(?) что то там хорошее есть говорят Юкашики...”

**Umschrift:** „Jugiri“ – vechernij tuman“... V Tokyo bila pevitsa ochen’ ponravivshajasja Daimyo Sendai... On kupil eje u hozjaina i na shljupke na Sumida – Kave(?) vo vremja progulki ubil eje. V dome Ogeja (?) bivshago hozjaina spravljali pominki 150 goda smerti)... Katsumi... Yzhe proshlo 150 let i dalshe, no otchego veter he yderzhivaet vechrnjago tumana... Shiboku... Ischezla Yugiri – vechernij tuman... vnutrennjaja no srednjaja dver(?) stala Yukashiki (verojatno o dome Ogeja)... Kogda chelovek govorit malo no v malom (?) vse govorjat pro nego Yukashiki. I pro mesto govorjat chto esli prikrit zavesom ili t. p(?) chto tam horoshee est govorjat Yukashiki...”

**Übersetzung:** „Yûgiri“ – „Abendnebel“... In Tokyo lebte eine Sängerin, in die sich der Daimyo von Sendai<sup>271</sup> verliebt hat... Er kaufte sie ihrem Besitzer ab und brachte sie bei einer Bootsfahrt um. Im Hause von Ogiya, von ihrem Exbesitzer, gab es eine Gedächtnisfeier (150 Jahre nach ihrem Tod)... Katsumi... 150 Jahre sind schon vergangen, der Wind kann den Abendnebel nicht festhalten... eine innere mittlere Tür (?) wurde Yukashiki (das Haus von Ogiya ist wahrscheinlich gemeint)... Wenn man wenig spricht (?), alle nennen ihn Yukashiki. Die Stelle hinter einem Vorhang, wo es etwas Gutes gibt, kann auch Yukashiki genannt werden...”

Es ist offensichtlich, dass der Autor der Beschriftungen auf der Rückseite des Tscheljabinsker Surimonos (Abb. 3a) versuchte, die beiden Verse des Blattes zu entziffern und das Surimono zu interpretieren. Vieles aus den Notizen des ersten Erforschers dieses Blattes stimmt mit meinen Deutungen dieses Blockdrucks überein. Das einzige übriggebliebene Original des Surimonos „Yûgiri“ (Abb. 37), das sich in der Sammlung des Victoria und Albert Museum befindet, offenbart Unterschiede zur

---

<sup>271</sup> Es ist offensichtlich Daté Tsunamura (1659-1719) gemeint, der in der Zeit zwischen 1660-1703 der Daimyo von Sendai war, siehe Sansom 1978, Bd. 3, S. 55-68. Ich habe keine Informationen gefunden, dass der Daimyo von Sendai, Daté Tsunamura, eine Geisha umgebracht hat.

meiji-zeitlichen Kopie aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk (Abb. 3), die vor allem die Farbpalette betreffen. Im Original gibt es viele gelbe Stellen (das Frisurband, die Ärmel, der hintere Teil ebenso wie die Kante des Ausschnitts am Kimono von Yûgiri) (Abb. 37), die im Tscheljabinsker Surimono weiß oder hellgrün vorkommen (Abb. 3). Die hellblauen Zonen des Gewandes der sitzenden Frau und die kleine Dose im Tscheljabinsker Druck wirken im Originaldruck eher graublau (offensichtlich stark mit Silberstaub dekoriert). Leichte Unterschiede sind auch in den verschiedenartigen Mustern des Kimonos feststellbar; besonders gut ist das am hinteren Teil des Gewandes von Yûgiri zu sehen. Viel prachtvoller wirkt im Original der mit Blinddruck und Silberstaub verzierte Obi (im Tscheljabinsker Blatt ist der Obi nur teilweise mit einem Blütenmuster bedruckt). Ebenfalls stärker kommen im Originalsurimono alle Verzierungen des Tischchens (Silber- und Goldstaub, Prägedruck) zum Ausdruck. Der ganze Bildteil des Originalblatts scheint ausgiebiger mit Gold und Silber dekoriert zu sein. Beim Vergleich der beiden Drucke (Abb. 3, Abb. 37) fällt auf, dass die Konturen des Tscheljabinsker Surimonos schwarz sind, während sie im Original hellgrau sein dürften. Das Einpassen der Farbzonen in die Konturen ist auf dem Originaldruck genauer. Unterschiedlich wirken auf den beiden Blättern die künstlich gemachten Wurmlöcher. Im rechten unteren Eck des Surimonos aus der Sammlung des Victoria und Albert Museum ist ein kleines, rundes, rotes Siegel<sup>272</sup> zu sehen, das auf dem Tscheljabinsker Blatt nicht vorhanden ist.

Die drei Versionen<sup>273</sup> des Surimonos „Yûgiri“, die sich in der Sammlung des Puschkin-Museums befinden, gehörten, genauso wie das Tscheljabinsker Blatt, ursprünglich zur Sammlung von Sergej Kitaev. Diese scheinen ebenfalls Kopien aus der Meiji-Zeit (1868-1912) zu sein. Das Kunstmuseum in Tscheljabinsk besitzt meiner Ansicht nach eine bessere Version von „Yûgiri“ (Abb. 3 und Anhang 3), die auf qualitativ hochwertigem, dickem und geschmeidigem Papier ausgeführt ist. Die Drucke aus dem Puschkin-Museum haben im Gegensatz dazu sehr dünnes Papier, das eher eine gelbgrüne Tönung aufweist. Das Surimono, das im Katalog<sup>274</sup> des Puschkin-Museums abgebildet ist (Abb. 10), zeigt einige Unterschiede zum Tscheljabinsker Blockdruck (Abb. 3). Wie ich schon erwähnt habe, unterscheiden sich die beiden Blätter (Abb. 3, Abb. 10) in der Qualität des Papiers, aber auch in der

<sup>272</sup> Vermutlich handelt es sich um das Siegel des Künstlers, „*tora*“.

<sup>273</sup> Es wurde mir leider nicht gestattet, die Surimonos im Puschkin-Museum zu fotografieren.

<sup>274</sup> Siehe Katalog Japanese Prints of the Pushkin State Museum of Fine Arts Moscow 2008, Bd. 1, S. 94.

Farbpalette und in den Verzierungen. Die hellblauen Zonen des Gewandes von Yûgiri und die Dose auf dem Tscheljabinsker Surimono stimmen farblich mit denen auf dem Druck aus dem Puschkin-Museum nicht überein. Die hellgrünen Blätter (Blinddruck), mit denen der Kimono der sitzenden Schönheit im Blatt aus Tscheljabinsk verziert ist, erscheinen auf dem Moskauer Blockdruck hellblau. Der Obi von Yûgiri auf dem Blatt aus dem Puschkin-Museum wirkt stärker verziert (mit Blütenmuster bedruckt) als der in der Tscheljabinsker Version. Stärker ausgeprägt ist auf dem Blatt aus dem Puschkin-Museum die Verzierung des schwarzen Tischchens. Die Schriftteile wirken auf beiden Surimono (Abb. 3, Abb. 10) sehr ähnlich. Die künstlichen Wurmlöcher sind ebenfalls fast identisch.

Das Surimono „Yûgiri“ von Oishi Matora gibt es auch in der Sammlung der Eremitage (Abb. 16). Es wurde vom Museum im Jahr 1990 von einer Privatperson (E. A. Shaposhnikova) erworben. Das Blatt dürfte ebenfalls eine meiji-zeitliche Kopie sein. Das Surimono aus der Eremitage (Abb. 16) wirkt der Tscheljabinsker Version von Yûgiri (Abb. 3) ähnlich. Leichte Unterschiede sind in der Farbpalette zu bemerken. Die hellen Zonen des Gewandes von Yûgiri weisen auf dem Blatt aus der Eremitage eher eine gelbliche Tönung auf, während sie im Tscheljabinsker Abzug einen leicht hellgrünlichen Farbton haben. Etwas anders sieht auf dem St. Petersburger Druck der Obi der sitzenden Kurtisane aus. Die schwarzen Konturen der Falten, die am Obi auf dem Tscheljabinsker Surimono auffallen, sind im Druck aus der Eremitage kaum sichtbar. Die schwarzen Faltenkonturen, die in der Tscheljabinsker Version an beiden Seiten der Bekleidung von Yûgiri verlaufen, sind auf dem Druck aus der Eremitage kaum zu erkennen. Genauerer und „sauberer“ scheinen mir auf dem Blatt aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk alle Musterdetails des Kimonos gedruckt zu sein. Der Blockdruck aus St. Petersburg ist mehr verschmutzt. Die Wurmlöcher und der Schriftteil des Blattes sind mit dem Tscheljabinsker Druck fast identisch. Da das Surimono aus der Eremitage (Abb. 16) in einem *passe-partout* montiert ist, können die Rückseiten von beiden Drucken leider nicht verglichen werden.

Ein ähnliches Surimono „Yûgiri“<sup>275</sup>, auch eine meiji-zeitliche Kopie, befindet sich in der Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst (MAK) (Abb. 34). Unterschiede zum Blatt aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk (Abb. 3) sind wiederum in der Farbpalette aber auch in der Ausführung festzustellen. Ähnlicher dem Originalsurimono (Abb. 37) sind die Zonen am Kimono von Yûgiri, ebenso wie

---

<sup>275</sup> Inv. Nr.: K.I. 07605 – 001.

das Frisurband auf dem Blockdruck aus dem MAK (Abb. 34), das hellgelb und nicht hellgrün wie im Tscheljabinsker Blatt (Abb. 3) vorkommt. Die schwarzen Konturen, die am Kimono von Yûgiri auf dem Tscheljabinsker Surimono Falten suggerieren, sind in der Version aus dem MAK (ähnlich wie auf dem Blockdruck aus der Eremitage) kaum erkennbar. Das Tischchen wirkt im Wiener Blatt dekorativer; das Blütenmuster (Silberstaub) ist viel stärker ausgeprägt. Verzierungen mit Goldstaub sind dagegen nicht zu erkennen. Die kleine, hellblaue Dose mit weißem Deckel auf dem Blatt aus dem MAK (Abb. 34) weist kein Netzmuster auf (im Tscheljabinsker Surimono ist das Netzmuster mit Blinddruck bedruckt). Die beiden großen Zeichen (an der rechten Schulter und im linken unteren Teil des Kimonos von Yûgiri), die im Tscheljabinsker Blatt hellgrün sind, erscheinen auf dem Wiener Blatt dunkelblau. Während die zarten Blätter, mit denen der Kimono der Schönheit überzogen ist, im Surimono aus dem MAK mit Silberstaub dekoriert sind, sind sie auf dem Tscheljabinsker Blatt mit Blinddruck hervorgehoben. Der Schriftteil und die künstlichen Wurmlöcher stimmen auf beiden Drucken (Abb. 3, Abb. 34) fast überein. Eine weitere Version des Surimons „Yûgiri“<sup>276</sup> von Matora aus einer Privatsammlung von Dr. und Frau J. F. Beineke, ist im Werk „Surimono: Prints by Elbow“ von Edythe Polster und Alfred H. Marks abgebildet (Abb. 28). Auch diese Kopie aus der Meiji-Zeit (1868-1912) mit dem gleichen Textteil (Abb. 28) scheint sich vom Tscheljabinsker Blatt (Abb. 3) wiederum etwas in der Farbpalette (gelbe Zonen am Kimono und gelbes Frisurband) zu unterscheiden. Ähnlich wie der Druck aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk wirkt diese Version (Abb. 28) sehr genau ausgeführt (alle Musterdetails und die Faltenkonturen des Kimonos von Yûgiri kommen deutlich zum Ausdruck). Das Blatt dürfte auch mit Wurmlöchern künstlich gealtert worden sein.

Wie meine Recherchen ergeben haben, gibt es verschiedene meiji-zeitliche Kopien des Surimons „Yûgiri“ von Ôishi Matora, die untereinander leichte Unterschiede aufweisen, nicht nur in russischen, sondern auch in internationalen Ukiyo-e- und Surimono Sammlungen (Vgl. Anhang 3). Das Blatt aus der Sammlung der Eremitage muss daher nicht unbedingt aus der Sammlung von Sergej Kitaev stammen, sondern könnte (meiner Meinung nach) durchaus eine andere Provenienz haben.

---

<sup>276</sup> Siehe Polster & Marks 1980, S. 331.

#### 4.2.4 Yanagawa Shigenobu I „Takenouchi no Sukune“

Yanagawa Shigenobu<sup>277</sup> I (1787-1832) war ein Ukiyo-e Künstler, Buchillustrator und Puppenmacher. Hauptsächlich arbeitete er in Edo, aber einige Zeit auch in Ôsaka. Shigenobu war in der Lehre bei Katsushika Hokusai (1760-1849), heiratete seine älteste Tochter Miyo und wurde von Hokusai adoptiert. Nach seiner Heirat nahm er den Künstlernamen seines Meisters, (*gô*) Raito, an. Als Ukiyo-e Künstler war er vor allem wegen seiner Landschaften und Darstellungen schöner Frauen bekannt. Besondere Berühmtheit erlangte Shigenobu für Surimonos, die er erst im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts herzustellen begann.<sup>278</sup>

#### „TAKENOUCHI NO SUKUNE“ (Abb. 4)

Farbholzschnitt mit Gold- und Blinddruck

Serie: *Kotobuki giban* („Five Pictures of Longevity“)<sup>279</sup>

Siegel: *Yanagawa*

Format: *shikishiban* 21,5 x 18,2 cm

Datierung: vermutlich Kopie B aus der Meiji-Zeit (1868-1912)<sup>280</sup>

Inv. Nr.: 604

Das Surimono von Shigenobu I aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk (Abb. 4) zeigt einen Samurai in voller Rüstung und Bewaffnung, der in einer dynamischen Pose auf einem Felsen (mit stilisiertem, grünem Gras) vor hochschäumendem Meer (Blinddruck) steht. Sein weißes Haar und sein langer weißer Bart wehen im Wind. Der Krieger trägt eine schwarze Kappe auf dem Kopf. Der Gesichtsausdruck des dargestellten Manns ist hochkonzentriert. Sein Blick richtet sich hinab zu den hoch brandenden (weißen, hell- und dunkelblauen) Wellen. In seiner erhobenen linken Hand hält er einen kleinen, runden, roten Gegenstand. Sein prachtvolles Gewand ist mit verschiedenen bunten Mustern bedruckt, teilweise mit Goldstaub und Blinddruck dekoriert. Der Samurai trägt rot abgesetzte schwarze Fellschuhe. Seine Waffen stecken in roten, mit etwas Goldpulver und Dekor verzierten Scheiden. Das Ganze ist vor neutralem, weißem Hintergrund wiedergegeben.

Im linken oberen Teil ist das Tscheljabinsker Blatt (Abb. 4) mit zwei *kyôka* Versen versehen. Das rechte Gedicht von Mitsu Enseï sagt: „Now it's New Years's Day, with

<sup>277</sup> Sein Familienname war ursprünglich Suzuki Jûbei.

<sup>278</sup> Schmidt & Kuwabara 1990, S. 158.

<sup>279</sup> Transkription und Übersetzung nach Keyes, siehe Keyes 1985, Bd. 2, S. 518.

<sup>280</sup> Laut Keyes sind von diesem Surimono drei Originale erhalten (Meissner; Kunstgewerbemuseum in Zürich; Royal Ontario Museum), siehe Keyes 1985, Bd. 2, S. 518.

all the pine and bamboo, as the spring comes in to make the four seas tranquil, gleaming like unpolished jewels.”<sup>281</sup> Das linke Gedicht von Chiyo Matsuhiko lautet: “Though the warm spring sun, shooting its catalpa bow, has melted some of it, not a little snow remains on Korea’s Dog-god Mountain.”<sup>282</sup> Im rechten unteren Teil des Blockdrucks befindet sich das runde rote Siegel von Shigenobu I (Yanagawa). Links unten ist ein weiteres kleines rotes Siegel in Kalebassenform zu bemerken, möglicherweise ein Gütesiegel<sup>283</sup>.

Bei dem auf dem Surimono von Shigenobu I abgebildeten Krieger (Abb. 4) handelt es sich um die Darstellung eines legendären japanischen Feldherrn und Staatsmanns namens Takenouchi no Sukune. Einer Legende zufolge lebte diese historische Figur mehrere Jahrhunderte und bekam zwei Juwelen (das Flut- und das Ebbejuwel) vom Drachenkönig (vom König des Meers) geschenkt.<sup>284</sup> Takenouchi no Sukune soll im Dienst fünf verschiedener Kaiser gewesen sein und viele Heldentaten vollbracht haben. „TAKENOUCHI NO SUKUNE [...] is a warrior and statesman to whom legend ascribes an uncommon span of life, varying from one hundred and sixty to three hundred and fifty years. Minister of Keiko Tenno 100 A.D., he was the adviser of five more sovereigns in succession.”<sup>285</sup> Als Berater der Kaiserin Jingô (3. Jh. n. Chr.) hat er am Feldzug der Kaiserin nach Korea teilgenommen. „He next accompanied the Empress Jingô on the Korean expedition in which her husband refused to embark [...]”<sup>286</sup> In der Regel wird Takenouchi no Sukune als Samurai hohen Ranges in voller Rüstung, mit weißem Haar und langem weißem Bart wiedergegeben. „He is usually shown with the costume and headgear of a noble of high rank, wears shoes of tiger’s skin, and has a long white beard.”<sup>287</sup> Zuweilen wird er, wie auf dem Tscheljabinsker Surimono (Abb. 4), mit einem Ebbejuwel gezeigt, das er ins Meer wirft, um dieses zu beruhigen. “[...] or casting the ebb-tide jewel into the sea to secure the passage of the fleet to Corea.”<sup>288</sup> In der Tokugawa-Zeit (1603-1868) galten Darstellungen von Takenouchi no Sukune als Symbol der Langlebigkeit.<sup>289</sup>

---

<sup>281</sup> Polster & Marks 1980, S. 257.

<sup>282</sup> Ebd., S. 257.

<sup>283</sup> Bemerkung von Frau Prof. Ebert.

<sup>284</sup> Joly 1967, S. 514-515.

<sup>285</sup> Ebd., S. 514-515.

<sup>286</sup> Edmunds 1934, S. 612.

<sup>287</sup> Joly 1967, S. 515.

<sup>288</sup> Edmunds 1934, S. 613.

<sup>289</sup> Schmidt & Kuwabara 1990, S. 102.

Die beiden *kyōka* Gedichte deuten darauf hin, dass es sich um ein Neujahrs Surimono (*saitansurimono*) handelt. Der Bezug zur Heldentat von Takenouchi no Sukune, die Beruhigung des Meers während der militärischen Kampagne nach Korea, kann wahrscheinlich als Neujahrswunsch des Friedens und der Langlebigkeit verstanden werden.

Nach dem System von Roger Keyes<sup>290</sup> dürfte das Surimono aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk (Abb. 4) eine meiji-zeitliche Kopie aus der Gruppe B (das Blatt ist mit zwei Gedichten versehen, der Serientitel fehlt) sein. Das Original dieses Surimonos (Abb. 39) würde ich aufgrund der Analyse aller Merkmale (Format, Farbpalette, Komposition etc.), auf die ich im Kapitel „Möglichkeiten der Datierung eines Blockdrucks“ ausführlich eingegangen bin, in den Zeitraum der 1810er Jahre datieren.

Die Rückseite des Tscheljabinsker Blockdrucks (Abb. 4a) ist im rechten oberen Eck mit der römischen Zahl II<sup>291</sup> markiert. Darunter ist eine kurze Inschrift mit Bleistift auf Russisch: „сдвиг С“ („Verschieben С“) zu sehen. Links unten steht das Siegel des Puschkin-Museums mit der Nummer A 30093<sup>292</sup>. Im rechten unteren Teil ist das Blatt mit der Nummer 531/38<sup>293</sup> versehen.

Die Beschriftungen auf der Rückseite des Tscheljabinsker Surimonos (Abb. 4a) sind in altrussischer Orthographie mit Bleistift notiert.

**Russischer Text:** „Мицу Нобушиге... (?) Японцы называли миръ Ши-Кай (4 моря)... При сиянии Нового года миръ покоится подъ с(?) сосны... Шендай Мацухико... (?) натягивания лука (подразумевается Японского)... (Корейская гора) Ину Ками Яма (?) покрывается облаками... Нарисован Полководецъ Таке но Учи Сукуня при императрице Динъ Коо покоривший Санъ-Канъ(?) (Корею)...“

**Umschrift:** „Mitsu Nobushige... (?) Japontsi nasivali mir Shi-Kaj (4 morja)... Pri sijanii Novogo goda mir pokoitsja pod s(?) sosni... Shendai Matsukiko... (?) natjagivaniya luka (podrasumevaetsja Japonskogo)... (Korejskaja gora) Inu Kami Yama (?) pokrivaetsja oblakami... Narisovan Polkovodets Take no Uchi Sukunja pri imperatritse Din Koo pokorivshij San-Kan(?) (Koreju)...“

**Übersetzung:** „Mitsu Nobushige... (?) Die Japaner nannten die Welt Shi-Kaj (4 Meere)... Beim Glanz des Neujahrs ruht die Welt auf den Schultern(?) einer Kiefer...“

---

<sup>290</sup> Keyes 1985, Bd. 2, S. 518.

<sup>291</sup> Die Surimonos des Puschkin-Museums sind gleicherweise mit anderen römischen Zahlen markiert.

<sup>292</sup> Unter dieser Nummer befand sich das Surimono bis 1960 im Puschkin-Museum in Moskau.

<sup>293</sup> Es lässt sich nicht feststellen, worauf diese Nummer zurück zu führen ist.

Shendai Matsukiko... (?) Wenn der Bogen gespannt wird (der japanische Bogen ist gemeint), wird der koreanische Berg Inu Kami Yama (?) mit Wolken bedeckt... Dargestellt ist der Feldherr Takenouchi Sukune, der unter der Kaiserin Jingô, San-Kann(?) Korea erobert hat...“

Die Notizen auf der Rückseite des Tscheljabinsker Surimonos (Abb. 4a) zeigen Versuche des ersten Erforschers dieses Blockdrucks, die beiden *kyôka* Gedichte zu entziffern (teilweise stimmen sie mit der modernen Übersetzung der Verse überein) und das Blatt zu interpretieren.

Das Original<sup>294</sup> dieses Surimonos aus dem Kunstgewerbemuseum in Zürich (Abb. 39 und Anhang 4) unterscheidet sich von der meiji-zeitlichen Kopie B aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk (Abb. 4) hauptsächlich in der Farbpalette und in der Verzierung des Blatts. Das Originalsurimono (Abb. 39) trägt im rechten oberen Teil ein Emblem<sup>295</sup> und eine rote Kartusche mit dem Serientitel *kotobuki goban* („Five Pictures of Longevity“<sup>296</sup>), die auf dem Tscheljabinsker Druck nicht vorhanden sind. Es fällt auf, dass das Ebbejuwel in der Hand des Feldherrn im Original nur konturiert und sehr gering mit rot bedruckt ist, während es im Tscheljabinsker Blatt ausgeprägt rot erscheint. Unterschiedlich sind auf den beiden Blättern die Waffenscheiden wiedergegeben. Auf dem Tscheljabinsker Druck ist die Schwertscheide rot; im Original wirkt sie eher rosabraun und möglicherweise mit einem etwas anderen Dekor bedruckt. Alle Teile des Gewandes von Takenouchi no Sukune, die auf dem Tscheljabinsker Surimono weiß sind, weisen im Originalblatt eine leichte beige Farbtönung auf. Die gesamte Farbpalette des Originals wirkt wärmer als die der meiji-zeitlichen Kopie aus Tscheljabinsk. Auffallend sind die Unterschiede in der Gestaltung des Felsens, auf dem der Krieger steht. Wegen der stärker differenzierten Farbpalette wirkt der Felsen im Original eher steinern mit wenig Pflanzenbewuchs, während er im Surimono aus dem Tscheljabinsker Kunstmuseum völlig mit stilisierter Vegetation oder Gras bedeckt zu sein scheint. Die weiße Gischt, die auf dem Originalsurimono den Meeresschaum suggeriert, fehlt auf dem Tscheljabinsker Druck komplett. Im Tscheljabinsker Blatt erscheint der Blinddruck, der die Figur des Kriegers konturieren soll, etwas verschoben, was als Besonderheit des Surimonos aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk anzusehen ist.

---

<sup>294</sup> Laut Keyes sind von diesem Surimono zwei weitere Originale erhalten (Meissner; Royal Ontario Museum), siehe Keyes 1985, Bd. 2, S. 518.

<sup>295</sup> Vermutlich handelt es sich um ein Emblem der Dichtergruppe – des Auftraggebers von diesem Surimono.

<sup>296</sup> Transkription und Übersetzung nach Keyes, siehe Keyes 1985, Bd. 2, S. 518.



Das Puschkin-Museum in Moskau besitzt vier Surimonos „Takenouchi no Sukune“<sup>297</sup> von Shigenobu I, die aus der Kitaev-Sammlung stammen. Sie dürften ebenfalls (nach Keyes) meiji-zeitliche Kopien aus der Gruppe B sein. Das Blatt, das im Katalog<sup>298</sup> des Puschkin-Museums abgebildet ist (Abb. 11), zeigt einige Unterschiede zur Tscheljabinsker Version (Abb. 4). Auf dem Moskauer Surimono scheint die Konturierung der Kriegergestalt mit dem Prägedruck viel besser gelungen zu sein. Ähnlicher dem Original aus dem Kunstgewerbemuseum in Zürich (Abb. 39) wirkt im Blatt aus dem Puschkin-Museum (Abb. 11) die Gestaltung des Felsens. Seine Oberfläche erscheint mir differenzierter (die Vegetationszonen kommen stärker zum Ausdruck). Der untere Teil des Drucks aus dem Puschkin-Museum ist mit weißer Gischt versehen, die das Tscheljabinsker Blatt nicht aufweist. Im rechten unteren Eck trägt das Moskauer Surimono eine kurze Inschrift auf Russisch mit Bleistift: „Янагава (Шигенобу)“, „Yanagawa (Shigenobu)“, die vom ersten Erforscher oder Besitzer des Blockdrucks angebracht worden sein dürfte. Der Textteil des Surimonos aus dem Puschkin-Museum (Abb. 11) stimmt mit dem auf dem Blatt aus dem Tscheljabinsker Kunstmuseum (Abb. 4) fast überein.

Das Surimono „Takenouchi no Sukune“ von Shigenobu I gibt es auch in der Sammlung der Eremitage in St. Petersburg (Abb. 17). Dieses Blatt stammt aus der ehemaligen Ukiyo-e- und Surimono Sammlung von S. P. Varshavsky. Der Blockdruck (Abb. 17) scheint ebenfalls (nach Keyes) eine Kopie B aus der Meiji-Zeit (1868-1912) zu sein. Unterschiede zum Tscheljabinsker Druck (Abb. 4) betreffen vor allem die Farbpalette und die Qualität der Ausführung. Auf dem Blatt aus der Eremitage ist der Blinddruck nicht verschoben und konturiert im oberen Teil die Figur des Samurais. Beim Vergleich beider Blätter (Abb. 17, Abb. 4) fällt auf, dass die Farbpalette des Surimonos aus der Eremitage eine bräunliche Tönung aufweist, während die Farben auf der Tscheljabinsker Version eher grün wirken. Besonders gut ist das an allen Musterzonen des Gewandes von Takenouchi no Sukune und am Felsen zu erkennen. Die weiße Gischt, mit der das Original aus Zürich (Abb. 39) und das Surimono aus dem Puschkin-Museum (Abb. 11) im unteren Teil dekoriert sind, ist auf dem St. Petersburger Blatt (ähnlich wie im Tscheljabinsker Surimono) nicht vorhanden. Der Schriftteil auf dem Blockdruck aus der Eremitage scheint mit dem auf dem Tscheljabinsker Blatt fast identisch zu sein.

---

<sup>297</sup> Es wurde mir leider nicht gestattet, die Surimonos im Puschkin-Museum zu fotografieren.

<sup>298</sup> Siehe Katalog Japanese Prints of the Pushkin State Museum of Fine Arts Moscow 2008, Bd. 1, S. 106.

Die Rückseite des Surimonos aus der Sammlung der Eremitage (Abb. 17a) enthält im rechten oberen Eck außer der Nummer CMS – 167<sup>299</sup> und der Inventurnummer der Eremitage ЯТ – 3804 keine Notizen.

Das Surimono „Takenouchi no Sukune“<sup>300</sup> (Abb. 29), das aus der Sammlung von Mr. und Mrs. Bumpei Usui stammt, wird im Buch „Surimono: Prints by Elbow“ von Edythe Polster und Alfred H. Marks, Katsushika Hokusai zugeschrieben. Das Blatt (Abb. 29) trägt aber nach dem System von Roger Keyes<sup>301</sup> alle Merkmale des Originals von Yanagawa Shigenobu I (der Blockdruck ist mit dem Serientitel, dem Siegel des Künstlers und mit zwei Gedichten versehen). Beim Vergleich dieses Surimonos (Abb. 29) mit dem Tscheljabinsker Blockdruck (Abb. 4) fallen leichte Unterschiede in der Farbpalette auf. Ähnlich wie im Original aus Zürich (Abb. 39) wirkt die Schwertscheide auf dem Surimono aus der ehemaligen Bumpei Usui-Sammlung (Abb. 29) rosabraun und nicht rot wie in der Tscheljabinsker Version (Abb. 4). Das Ebbejuwel ist nur sehr gering rot bedruckt (auf dem Surimono aus Tscheljabinsk ist das Ebbejuwel rot). Weniger grün wirken (verglichen mit dem Tscheljabinsker Druck) die Farbtöne des Felsens. Der Prägedruck scheint den oberen Teil der Gestalt von Takenouchi no Sukune am Bumpei Usui-Blatt sehr genau zu konturieren. Bemerkenswert ist, dass die weiße Gischt, mit der das Original aus Zürich (Abb. 39) und die meiji-zeitliche Kopie aus dem Puschkin-Museum (Abb. 11) versehen sind, am Bumpei Usui-Surimono (genauso wie auf den Surimonos aus Tscheljabinsk und aus St. Petersburg) nicht vorhanden ist. Der Schriftteil am Bumpei Usui-Surimono stimmt mit dem auf dem Blatt aus dem Tscheljabinsker Kunstmuseum fast überein.

Der Vergleich aller Surimonos „Takenouchi no Sukune“ von Yanagawa Shigenobu I, die ich im Laufe meiner Recherchen gefunden habe, zeigt, dass alle Blätter zueinander einige Unterschiede aufweisen (Vgl. Anhang 4). Der Blockdruck aus der Sammlung der Eremitage (Abb. 17 und Anhang 4) scheint mir eine aus mehreren existierenden Versionen dieses Surimonos zu sein, die nach Russland nicht unbedingt mit der Sammlung von Sergej Kitaev gekommen ist. Im Unterschied zu den Surimonos aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk (Abb. 4) und aus dem Puschkin-Museum in Moskau (Abb. 11) enthält das St. Petersburger Surimono keine Nummern, Inschriften oder Notizen, die auf seine Provenienz aus der Kitaev-Sammlung hinweisen könnten.

---

<sup>299</sup> Es lässt sich nicht feststellen, worauf diese Nummer zurück zu führen ist.

<sup>300</sup> Siehe Polster & Marks 1980, S. 257, 261.

<sup>301</sup> Siehe Keyes 1985, Bd. 2, S. 518.

#### 4.2.5 *Ryûryûkyo Shinsai* „Tanzender Affe“

Shinsai (1764?-1820), Ukiyo-e Künstler, Buchillustrator und Drucker, ein Schüler des Katsushika Hokusai (1760-1849), arbeitete und lebte in Edo. Das genaue Datum seiner Geburt ist nicht bekannt. Zuerst war er in der Lehre bei Tawaraya Sôri, dann von Hokusai, der ihm den Künstlernamen (*gô*) Shinsai gab. Als Ukiyo-e- und Surimono Meister war er hauptsächlich zwischen 1799 und 1820 tätig. Überwiegend befasste er sich mit Stilleben, fertigte aber auch viele Blockdrucke mit Landschaften und Darstellungen schöner Frauen an. In der Sammlung des Kunstmuseums in Tscheljabinsk sind von ihm zwei Surimonos vorhanden.

#### „TANZENDER AFFE“ (Abb. 5)

Farbholzschnitt mit Gold-, Silber- und Blinddruck

Signatur: *Shinsai*

Format: *shikishiban* 21,7 x 18,5 cm

Datierung: vermutlich Kopie A/B? aus der Meiji-Zeit (1868-1912)<sup>302</sup>

Inv. Nr.: 606

Auf dem Surimono aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk (Abb. 5) ist ein tanzender Affe, der einen gelben Stab mit gefalteten Papieren (*gohei*), teilweise mit Silberstaub gehöht, in Händen hält, dargestellt. Der Affe ist mit einem roten, mit weißen Streifen und schwarzen Blüten (Chrysanthemen) verzierten Gewandt gekleidet, das außerdem mit mehreren Zeichen für Glück (Blinddruck) bedruckt ist. Auf dem Kopf trägt der Affe eine schwarze, mit Goldstaub dekorierte *sambasô*-Mütze, die mit Hilfe blauer Schnüre unter dem Kinn des Tieres befestigt ist. In der Mitte ist die schwarze Mütze mit einem Sonnensymbol versehen und mit mehreren waagrechten Streifen (Blinddruck) bedruckt. Die rote Kleidung des Affen ist blau gefüttert. Der Affe ist in einer Bewegung von rechts nach links gezeigt. Das Tier hat einen heiteren Gesichtsausdruck. Seine Augen sind in die Ferne gerichtet, sein Mund ist geöffnet. Auf der Stirn wie auch im Mund des Affen können rote Ansätze erkannt werden. Der Affe ist vor leerem, weißem Hintergrund, der im unteren Teil eine zarte, hellblaue Tönung aufweist, wiedergegeben.

Im oberen Teil ist das Blatt mit zwei *kyôka* Versen versehen. Das rechte Gedicht von Daihaidô Nomimasa sagt: *Akenureba haru kasumi sae yomoyama no kozue o wataru saru no shôgatsu* („Wenn es Neujahr wird, zieht der Dunst über alle Wipfel der

<sup>302</sup> Laut Keyes sind von diesem Surimono keine Originale erhalten, siehe Keyes 1985, Bd. 2, S. 518.

umliegenden Bäume, ein neues Affenjahr.“).<sup>303</sup> Das linke Gedicht von Taiheiraku Sakamori lautet: *Saru sae mo odoru Kashima no kakameishi yuruganu miyo no haru wa kinikeri* („Selbst der Affe tanzt, nur die heiligen Steine von Kashima bewegen sich nicht, ein göttlicher Frühling kommt.“).<sup>304</sup> Im rechten oberen Eck ist ein rotes Emblem in Form einer Sake-Schale (möglicherweise ein Emblem eines Dichterklubs) zu sehen. Rechts unten trägt das Surimono die Signatur von Shinsai.

Die Texte beider *kyōka* Gedichte lassen darauf schließen, dass das Tscheljabinsker Surimono von Shinsai (Abb. 5) zur Kategorie der Neujahrs Surimonos (*saitansurimono*) zugeordnet werden kann. Die Darstellung eines Affen und der rechte Vers des Blattes deuten auf ein Affenjahr, wobei es sich um das Jahr 1812 handeln dürfte. Daher ist das Original<sup>305</sup> wohl mit 1812 zu datieren. Der Blockdruck aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk (Abb. 5) scheint nach dem System von Keyes<sup>306</sup> eine meiji-zeitliche Kopie A oder B zu sein (das Blatt ist mit zwei Gedichten und einem Emblem versehen).

Die Wörter *kashima* und *kanameishi* aus dem linken Gedicht weisen auf die shintoistische Konnotation des Blockdrucks hin. Die Gegend der japanischen Stadt Kashima, Präfektur Ibaraki, ist für ihren Shinto-Shrein (Kashima-jingū) bekannt, der einem Gott, dem Förderer der Kriegskunst Takemikazuchi no kami, geweiht wurde.<sup>307</sup> In Japan gilt Takemikazuchi gleichzeitig als Beschützer vor Erdbeben. Der Legende nach legte Takemikazuchi den heiligen Stein *kanameishi* auf den Rücken eines gigantischen Fisches<sup>308</sup>, der Erdbeben auslösen soll, um den Wels ruhig zu halten. „This is the catfish to which earthquakes are due; [...] A large stone rests on its back, the *Kaname Ishi*, protruding in the garden of the temple of the God Kashima Daimiojin (Takemika Tsuchi no Mikoto). [...] when Kashima and Kadori Miojin came from Heaven to subdue the world, Kashima thrust his sword through the earth, the mighty blade shrank and became the Kaname Ishi, which Kashima alone can move. Kadori Miojin is Futsu Nuchi no Mikoto, he has a gourd, and with that gourd and the help of Kadori, this God keeps the fish quiet.“<sup>309</sup>

Im Schrein von Kashima werden unterschiedliche Rituale und Zeremonien praktiziert. Der Affe auf dem Tscheljabinsker Surimono (Abb. 5) wird als

---

<sup>303</sup> Transkription und Übersetzung nach Moser, siehe Moser 2001, S. 116.

<sup>304</sup> Ebd., S. 116.

<sup>305</sup> Laut Keyes sind von diesem Surimono keine Originale erhalten, siehe Keyes 1985, Bd. 2, S. 518.

<sup>306</sup> Siehe Keyes 1985, Bd. 2, S. 518.

<sup>307</sup> Dictionnaire Historique du Japon 1986, S. 10.

<sup>308</sup> Es gibt sowohl in der japanischen Folklore wie auch in der japanischen Kunst verschiedene Versionen der Erdbebenlegende *Hyōtan namazu*, siehe Ouwehand 1964, S. 182-207.

<sup>309</sup> July 1967, S. 130.

Shintopriester mit *sambasô*-Mütze tanzend dargestellt und mit einem Zeremonialstab (*gohei*), der gefaltete Papierstreifen aufweist (siehe Figur 3) gezeigt. „*Gohei* are made by attaching zig-zag strips of gold, silver, white or multicoloured (five-color) paper to a staff (called a *heigushi*) made of bamboo or other wood. [...] Originally an offering to the *kami*, *gohei* stood deep within the sanctuary and came to be viewed as *mishôtai*, an object, in which the spirit of the *kami* resided, or else were placed before the *kami* as a decoration similar to mirrors, or were used as implements with which to purify worshipers at the shrine.”<sup>310</sup> Der Affe auf dem Surimono von Shinsai dürfte einen speziellen Tanz (*Kashima odori*) zur Ehre des Gottes Takemikazuchi aufführen. „*Kashima odori*. Performed at the Kashima temple in honour of *Takemikazuchi no Kami* [...]. The dancers carry huge mallets with *gohei* (long strips of paper representing the *Kami*) attached, and the crow of the sun upon them.”<sup>311</sup> Die *sambasô*-Mütze des Tieres ist ein weiterer Hinweis darauf, dass der Künstler nicht den Affen Songokû<sup>312</sup> mit einem Pilgerstab (wie der Affe mit Stab oft interpretiert wird), sondern einen tanzenden Affen mit einem Zeremonialstab *gohei* gezeigt hat. Tänzer mit *sambasô*-Mützen auf dem Kopf führen in Japan oft als Vorspiel zu einem Drama einen speziellen Tanz (*sambasô*) auf, der ursprünglich auch einen religiösen Hintergrund hatte. „This dance is frequently performed as a prelude to a drama. [...] Its origin appears to have been a religious performance which took place at Nara in A.D. 807 to stop the progress of some fissures which opened in the earth, belching forth fire and smoke.”<sup>313</sup> Das Zeichen des Glücks „Fuku“ am Gewand des Affen kann am *saitansurimono* als Neujahrswunsch für ein glückliches Jahr gedeutet werden. Die Chrysanthemen (Blüten der Reinheit) dürften als Anspielung auf die Erneuerung und auf den shintoistischen Ritus der Reinigung im Frühling zum Anfang des Neujahrs verstanden worden sein. Die Texte beider *kyôka* Gedichte sind in der Kombination mit dem Bildteil des Tscheljabinsker Blockdrucks ebenfalls als Wünsche für ein friedliches neues Jahr ohne Erdbeben zu interpretieren.

Die Rückseite des Surimonos aus dem Tscheljabinsker Kunstmuseum (Abb. 5a) ist im rechten oberen Eck mit der römischen Zahl IV<sup>314</sup> versehen. Im linken unteren Teil

---

<sup>310</sup> Masashi 2004, S. 34.

<sup>311</sup> Edmunds 1934, S. 323.

<sup>312</sup> Der Affenkönig Songokû, eine der Hauptfiguren des Romans „Die Reise nach dem Westen“ von Wu Chengen (um 1506-1582), begleitete den chinesischen Pilger Xuan Zong auf der Reise nach Indien im 7. Jh.

<sup>313</sup> Edmunds 1934, S. 324.

<sup>314</sup> Die Rückseiten der Surimonos aus dem Puschkin-Museum sind ähnlicherweise mit römischen Zahlen markiert.

trägt das Blatt das Siegel des Puschkin-Museums mit der Nummer A 30225<sup>315</sup>. Im rechten unteren Eck steht die Nummer 528/8<sup>316</sup>. Die Rückseite trägt Beschriftungen auf Russisch (in altrussischer Orthographie), die mit Bleistift notiert sind.

**Russischer Text:** „Тай Хаидо Номинасу... Большая чашка птю... Весной (Январь года Обезьяны–Сару)... Туманъ переводить по ветвямъ горныхъ деревъ... Таихей Раку Сакимори... миръ... пирование... Наступила весна мирного (?) (?) (Какъ Каанаме иси въ Касимо, необродимый камень) времени и (?) обезьяна пляшетъ... Чинь Сай...“

**Umschrift:** „Tai Haido Nominasu... Bolshaja chashka ptju... Vesnoj (Janvar goda Obezjani–Saru)... Tuman perevodit po vetvjam gornih derevjev... Taihei Raku Sakimori... mir... pirovanije... Nastupila vesna mirnogo (?) (?) (Kak Kaaname isi v Kasimo, neobrodimij kamen) vremeni i (?) obezjana pljashet... Chin Sai...“

**Übersetzung:** „Taihaido Nominasu... Eine große Tasse ptju(?)... Im Frühling (im Jänner des Affenjahres)... Der Dunst zieht über die Zweige der Bergbäume... Taiheiraku Sakimori... Frieden... Gelage... Der Frühling ist gekommen (?) (?)... Wie Kanameishi in Kashima ist ein Stein der Zeit und (?)... der Affe tanzt... Shinsai...“

Die Notizen auf der Rückseite des Surimonos aus dem Tscheljabinsker Kunstmuseum (Abb. 5a) zeigen den Versuch des ersten Erforschers des Blattes, die *kyôka* Gedichte, Dichternamen und die Signatur des Künstlers zu entziffern.

Drei verschiedene Variationen<sup>317</sup> des Surimonos „Tanzender Affe“ von Shinsai befinden sich in der Sammlung des Puschkin-Museums in Moskau. Der Druck, der im Katalog<sup>318</sup> des Museums abgebildet ist (Abb. 12), scheint (nach Keyes) eine meiji-zeitliche Kopie aus der Gruppe A oder B zu sein (das Blatt ist mit zwei Gedichten und einem Emblem versehen). Beim Vergleich des Blockdrucks aus dem Puschkin-Museum (Abb. 12) mit der Tscheljabinsker Version (Abb. 5) fällt auf, dass das Moskauer Blatt viel prachtvoller gestaltet ist. Während die Papierstreifen am Zeremonialstab des Affen am Tscheljabinsker Druck sehr wenig mit Silberstaub verziert sind, wurden sie auf dem Druck aus Moskau ausgiebig mit Gold- und Silberpulver überzogen. Der Golddruck ist auch an der *sambasô*-Mütze des Affen (am Kreis) zu erkennen. Stärker dekoriert erscheint am Surimono aus dem Puschkin-Museum das Gewand des Affen (das Zeichen des Glücks ist mit Silber und die

<sup>315</sup> Unter dieser Nummer befand sich das Surimono bis 1960 im Puschkin-Museum in Moskau.

<sup>316</sup> Es lässt sich nicht feststellen, worauf diese Nummer zurück zu führen ist.

<sup>317</sup> Es wurde mir leider nicht gestattet, die Surimonos im Puschkin-Museum zu fotografieren.

<sup>318</sup> Siehe Katalog Japanese Prints by the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow 2008, Bd. 1, S. 109.

Chrysanthemen sind mit Gold bedruckt). Am Tscheljabinsker Blatt wirken die Blüten schwarz, das Glückszeichen ist aber mit Blinddruck hervorgehoben. Mit Silberpulver sind am Surimono aus dem Puschkin-Museum auch die Pfoten des Affen verziert; am Blatt aus dem Tscheljabinsker Kunstmuseum ist diese Verzierung nicht zu erkennen. Leichte Unterschiede zwischen beiden Drucken (Abb. 5, Abb. 12) sind in der Farbpalette zu bemerken. Im Surimono aus dem Puschkin-Museum wirkt das Rot weniger intensiv. Der Schriftteil des Moskauer Blockdrucks stimmt mit dem auf dem Tscheljabinsker Blatt fast überein. Im rechten unteren Teil trägt das Surimono aus dem Puschkin-Museum eine kurze Inschrift auf Russisch (in altrussischer Orthographie mit Bleistift notiert): „Шинъ Сай“, die als „Shinsai“ übersetzt werden kann. Die Handschrift scheint den Beschriftungen auf der Rückseite des Tscheljabinsker Blattes (Abb. 5a) sehr ähnlich zu sein.

Nach Angaben der Kuratorin der graphischen Abteilung Ostasien der Eremitage, Frau Saveljeva, ist das Surimono „Tanzender Affe“ in der Surimono Sammlung des Museums nicht vorhanden.

Eine Version des Surimonos „Tanzender Affe“ von Shinsai besitzt das Museum für Ostasiatische Kunst in Berlin (Abb. 24). Das Blatt dürfte ebenfalls (nach Keyes) eine meiji-zeitliche Kopie aus der Gruppe A oder B sein. Zum Tscheljabinsker Blockdruck (Abb. 5) weist das Berliner Surimono (Abb. 24) Unterschiede vor allem in der Dekoration aber auch in der Farbpalette auf. Die horizontalen Streifen, mit denen die *sambasô*-Mütze des Tscheljabinsker Affen bedruckt ist, sind im Druck aus Berlin nicht zu erkennen. Der gelbe Zeremonialstab im Surimono aus dem Tscheljabinsker Museum wirkt auf dem Berliner Blatt eher weiß. Die Schnüre und das Futter des Affengewandes, die im Surimono aus Tscheljabinsk blau sind, erscheinen in der Berliner Version dunkelgrau. Weniger intensiv kommen im Berliner Blatt alle Rotfelder vor. Im Vergleich zur Version aus dem Tscheljabinsker Museum sind die Papierstreifen des *gohei* stärker mit Silberstaub verziert. Das Zeichen des Glücks „Fuku“ ist am Blatt aus Berlin ebenfalls mit Silber bedruckt (nicht mit Blinddruck wie auf dem Tscheljabinsker Surimono). Der Schriftteil scheint mit dem auf dem Blockdruck aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk fast identisch zu sein.

Das Surimono „Tanzender Affe“<sup>319</sup> von Shinsai befindet sich auch in der Surimono Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst in Wien (MAK) (Abb. 35). Nach dem System von Roger Keyes<sup>320</sup> scheint dieser Blockdruck ebenfalls

---

<sup>319</sup> Inv. Nr.: K.I. 07600 – 001.

<sup>320</sup> Siehe Keyes 1985, Bd. 2, S. 518.

eine meiji-zeitliche Kopie aus der Gruppe A oder B zu sein. Die Unterschiede zur Tscheljabinsker Version (Abb. 5) betreffen vor allem die Dekoration, aber auch die Farbpalette des Blatts. Im Blockdruck aus dem MAK sind die Mütze, die Papierstreifen und die Bekleidung des Affen (die Chrysanthemen) reichlich mit Goldstaub dekoriert, während auf dem Tscheljabinsker Surimono Verzierungen mit Silberstaub und Blinddruck (Papiere und das Gewand des Affen) erkennbar sind. Die waagrechten Streifen, mit denen die Sambasô-Mütze des Affen versehen ist (Prägedruck), kommen im Wiener Blatt viel mehr zur Geltung. Die Farbpalette des Surimono aus dem MAK wirkt (verglichen mit dem Tscheljabinsker Blockdruck) weniger bunt. Das Futter der Affenkleidung und die Schnüre der Mütze erscheinen im Blatt aus Wien, ähnlich wie im Berliner Blatt (Abb. 24), dunkelgrau (auf dem Tscheljabinsker Surimono sind sie blau). Der Zeremonialstab des Affen auf dem Druck aus dem MAK weist keine gelbe Farbtönung auf, das Rot wirkt ebenfalls gedämpfter. Da das Papier des Surimono aus dem MAK eine ausgeprägte gelbliche Farbtönung aufweist, kommt das Hellblau des Bodens weniger zur Geltung als im Tscheljabinsker Blockdruck. Der Schriftteil stimmt mit dem auf dem Surimono aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk fast überein (Abb. 35, Abb. 5).

Das Neujarssurimono „Tanzender Affe“ von Shinsai scheint in der Meiji-Zeit (1868-1912) sehr populär gewesen zu sein. Dieses Blatt dürfte mehrfach kopiert worden sein. Es befindet sich in verschiedenen Versionen, die zueinander leichte Unterschiede aufweisen, nicht nur in russischen, sondern wie bereits erwähnt auch in internationalen Surimono Sammlungen (Vgl. Anhang 5).

#### **4.2.6 Ryûryûkyo Shinsai „Awabi-Muschelsammler“**

##### **„AWABI-MUSCHELSAMMLER“ (Abb. 6)**

Farbholzschnitt mit Golddruck

Signatur: *Shinsai*

Format: *shikishiban* 20,8 x 18,0 cm

Datierung: vermutlich Kopie B/C? aus der Meiji-Zeit (1868-1912)<sup>321</sup>

Inv. Nr.: 607

Das Surimono aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk (Abb. 6) zeigt eine Frau mit zwei Knaben am Strand, die in einen großen (beige-braunen) geflochteten Korb

---

<sup>321</sup> Laut Keyes sind von diesem Surimono drei Originale erhalten (Art Institute of Chicago; Fogg Art Museum; Metropolitan Museum of Art), siehe Keyes 1985, Bd. 2, S. 518.



Awabi-Muscheln sammeln. Die Frau trägt einen bunten Kimono (mit weißen, blauen und roten Feldern), der von einem dunkelgrünen Obi mit schwarzem Blättermuster geschlossen wird. Die weißen Zonen ihres Gewandes sind mit Pflanzendekor (Goldstaub) bedruckt. Die Frau lehnt sich auf den Korb und blickt durch ihre Hand nach rechts oben (wahrscheinlich auf die Sonne). Ihr Haar fällt mit schweren Wellen auf ihre Schultern und auf die rechte entblöste Brust. Das Kind mit roter Kleidung hält über dem Kopf eine große Muschel in Händen. Es wirkt sehr zufrieden und lächelt die Muschel an. Das zweite Kind ist am Boden sitzend dargestellt. Es ist fast nackt; seine dunkelblaue mit schwarzem Dekor bedruckte Kleidung dürfte es ausgezogen haben (das Kind sitzt darauf). Der Junge blickt in den Korb und scheint etwas zu sagen oder zu schreien (sein Mund ist geöffnet). Auf zartem hellblauem Boden ist grüner Seetang und sind gelbe und weiße Steinchen zu erkennen. Neben dem sitzenden Kind ist eine weitere große Muschel zu sehen. Das Ganze ist vor neutralem weißem Hintergrund wiedergegeben.

Im linken oberen Teil ist das Blatt mit einem *kyôka* Vers versehen. Nach Moser sagt das Gedicht von Ichiryûken Hitobito: *Kogokoro no oya ni misemu to toritameru hanpo no kô no kono awabigai* („Wenn die Kinder ihre Eltern lieben, sammeln sie Kindesliebe wie diese Abalone.“)<sup>322</sup> Im rechten unteren Teil trägt der Druck die Signatur von Shinsai.

Die Rückseite des Surimonos aus dem Tscheljabinsker Museum (Abb. 6a) ist im rechten oberen Eck mit der römischen Zahl III<sup>323</sup> markiert. Im linken unteren Eck ist das Siegel des Puschkin-Museums mit der Nummer A 30215<sup>324</sup> vorhanden. Im rechten unteren Teil steht die Nummer 531/31<sup>325</sup>. Die Rückseite trägt keine Notizen.

Über die Interpretation und Zuschreibung dieses Blatts (Abb. 6) gehen in der Surimono-Forschung die Meinungen auseinander. Die Frau mit entblöster Brust und ihre zwei Kinder mit Awabi-Muscheln können als eine Ama mit zwei männlichen Begleitern gedeutet werden. „AMA, „Fisherwoman“, but the term is generally applied to the female divers who abound around the coast of Ise, and especially the little province of Shima, where they gain a living by diving for *Awabi*, the Sea-ear (*Halotis tuberculata*) and *tokoroten* an edible sea-weed (*Gelidium corneum*) from which jelly is made. They begin this form of employment at a very early age, bare to the waist, with only a red skirt around their loins, and grow up to be the main support

---

<sup>322</sup> Moser 2001, S. 117.

<sup>323</sup> Die anderen Abzüge aus dem Puschkin-Museum sind ähnlicherweise mit weiteren römischen Zahlen versehen.

<sup>324</sup> Unter dieser Nummer befand sich das Surimono bis 1960 im Puschkin-Museum in Moskau.

<sup>325</sup> Es lässt sich nicht feststellen, worauf diese Nummer zurück zu führen ist.

of the male members of their families.”<sup>326</sup> Diese Meinung vertritt David Bell, der das ähnliche Surimono aus einer Privatsammlung (Abb. 40) als die Darstellung einer Ama, die hier nicht unbedingt provokative Sexualität, sondern eher romantische Liebe symbolisiert, deutet.<sup>327</sup> Abalonemuscheln (*awabi*) werden von ihm als Symbol unerwiderter Liebe, aber auch als Ehrbezeugung oder Gedenken interpretiert, die auch als Hauptfunktion von Surimonos zu verstehen ist. „[...] the abalone was a reference, quite specifically, to unrequited love. [...] In Japan, as in China, abalone is served for auspicious or celebratory occasions – to honour an esteemed guest for example, or to commemorate a birthday. This is precisely the function of *surimono* – to honour or to commemorate.”<sup>328</sup>

In Unterschied zu Bell, der den Blockdruck Shinsai zuschreibt, meint Keyes, dass dieses Surimono nicht Shinsai, sondern Shunman entworfen hat (laut Keyes ist die Signatur von Shinsai auf den meiji-zeitlichen Kopien B und C gefälscht).<sup>329</sup> Auf dem Originalblatt aus dem Art Institute of Chicago (Abb. 41) ist die Signatur von Shinsai nicht vorhanden. Im rechten oberen Eck trägt das Originalsurimono den roten Serientitel *Tosa Nikki*<sup>330</sup> und die Signatur von Shunman. Der Druck dürfte daher eine Illustration zu einer Stelle aus dem mittelalterlichen literarischen japanischen Werk „Das Tosa Nikki“ von Ki No Tsurayuki (884-946) sein. „Das Tosa Nikki“, das wie eine Art Tagebuchs geschrieben ist, beschreibt die Seereise eines Gouverneurs von Tosa nach Kyôto, der vor kurzem seine geliebte kleine Tochter verloren hatte. Die Szene mit Awabi-Muscheln am Strand, die das Surimono darstellt, wurde vom Boot der Reisenden aus beobachtet. Die Muscheln sind in diesem Zusammenhang dann als Symbol des Vergessens zu interpretieren.<sup>331</sup> Wenn dies zutrifft, kann dieses Surimono der Kategorie von Erinnerungsblättern zugeordnet werden.

Das Originalsurimono aus Chicago (Abb. 41 und Anhang 6) ist im Unterschied zur Tscheljabinsker Version (Abb. 6) mit anderen Gedichten versehen. Die Tatsache, dass das Tscheljabinsker Blatt nur mit einem einzigen Gedicht bedruckt ist, spricht dafür, dass es sich um einen späteren Nachdruck aus der Meiji-Zeit (1868-1912) handelt (die Zahl der Gedichte wurde in der Regel auf späteren Surimono Kopien reduziert). Die Unterschiede des Bildteils beider Blockdrucke (Abb. 6, Abb. 41) betreffen vor allem die Farbpalette, aber auch die Zeichnung und die Qualität der

<sup>326</sup> Edmunds 1934, S. 282.

<sup>327</sup> Bell 2004, S. 65.

<sup>328</sup> Bell 2004, S. 65-66.

<sup>329</sup> Keyes 1985, Bd. 2, S. 518.

<sup>330</sup> Nach Carpenter wurde die Serie *Tosa Nikki* von Shunman Mitte der 1810er Jahre geschaffen, siehe Carpenter 2004, S. 96.

<sup>331</sup> Ki No Tsurayuki „Das Tosa Nikki“, siehe Tsurayuki 1923, S. 45.

Ausführung. Der Kimono der Frau im Original aus Chicago ist mit anderen Farben und mit anderen Mustern bedruckt (die weißen Farbzonon des Kimonos auf dem Tscheljabinsker Blatt erscheinen im Original hellrosa, der rote Unterrock ist im Original weiß). Während der Obi auf dem Druck aus Tscheljabinsk dunkelgrün ist, weist dieser im Original eine zarte warme beige-grüne Farbtönung auf (der Gürtel ist mit einem Schachbrett-Dekor verziert). Auffallend ist, dass alle Farbtöne des Originals sehr zart und gedämpft sind (die Farben des Tscheljabinsker Surimonos sind ausgeprägt bunt). Besonders gut ist das am Gewand beider Kinder zu bemerken; die rote und dunkelblaue Kleidung der Knaben im Tscheljabinsker Druck sind entsprechend im Originalblockdruck leicht mit rosa-rot und hellgrün bedruckt (das Dekor am Gewand des sitzenden Kindes kommt daher viel besser zur Geltung). Die rosa-rote Kleidung des stehenden Kindes scheint mit einem Blütenmuster dekoriert zu sein (das Gewand des stehenden Jungen im Tscheljabinsker Druck ist nur rot bedruckt). Leichte Unterschiede sind auch in der Darstellung des Bodens festzustellen. Der Seetang ist im Original etwas zarter und raffinierter gezeichnet; rechts sind am Boden nur Steinchen zu erkennen (der rechte Teil des Bodens im Tscheljabinsker Druck ist auch mit Seetang versehen). Die Konturen des Bildteils des Originals aus Chicago wirken teilweise unscharf und verwischt. Der Nachdruck aus dem Tscheljabinsker Museum weist eine genauere Ausführung auf. Trotz aller Unterschiede ist die Verwandtschaft beider Holzschnittdrucke offensichtlich und unbestreitbar. Das Surimono von Shunman dürfte in einer veränderten Version während der Meiji-Zeit (1868-1912) noch einmal hergestellt worden sein.

Der Blockdruck<sup>332</sup>, der im Buch „Surimono: Prints by Elbow“ von Edythe Polster and Alfred H. Marks abgebildet ist (Abb. 30), scheint ein weiteres Originalsurimono „Awabi-Muschelsammler“ von Shunman zu sein. Das Blatt (Abb. 30) ist mit einem dem Surimono aus Chicago (Abb. 41) ähnlichen Schriftteil versehen. Im Wesentlichen weist der Bildteil dieses Blockdrucks (Abb. 30) zur Tscheljabinsker Version (Abb. 6) die gleichen Unterschiede wie das Original aus Chicago (Abb. 41) auf. Das Surimono aus dem Buch von Polster und Marks ist exakter ausgeführt (die Konturen sind nicht verwischt, viel besser als im Surimono aus Chicago kommt das Muster der rosa Kleidung des stehenden Kindes zum Ausdruck). Die Farbtöne sind ebenfalls sanft und gedämpft und unterscheiden sich von den satten und bunten Farben des Surimonos aus dem Tscheljabinsker Kunstmuseum. Am Boden sind die Unterschiede in der Zeichnung (ähnlich wie im Surimono aus Chicago) zu erkennen.

---

<sup>332</sup> Das Surimono stammt aus der Fogg-Duell Sammlung, siehe Polster & Marks 1980, S. 401, 403.

Dank der genaueren Ausführung als im Original aus Chicago werden die Verschiedenheiten in der Gestaltung des rechten Teils des Bodens besonders gut sichtbar (rechts sind nur Steinchen ohne Seetang dargestellt) (Abb. 30). Die Musterdetails des Kimonos der Frau wirken dagegen im Original aus Chicago (Abb. 41) etwas feiner und raffinierter als am Blatt aus dem Buch von Polster und Marks (Abb. 30).

Im Puschkin-Museum in Moskau sind fünf Surimonos „Awabi-Muschelsammler“<sup>333</sup>, die aus der ehemaligen Kitaev-Sammlung stammen, vorhanden. Alle Blätter sind, ähnlich wie der Tscheljabinsker Blockdruck, mit einem *kyôka* Gedicht versehen und tragen im rechten unteren Teil die Signatur von Shinsai (nach Keyes dürften alle fünf Surimonos meiji-zeitliche Kopien sein). Das Surimono, das im Katalog<sup>334</sup> des Museums abgebildet ist (Abb. 13), weist große Ähnlichkeiten mit dem Blatt aus dem Tscheljabinsker Kunstmuseum (Abb. 6) auf. Die beiden Abzüge sind sowohl im Schrift- als auch im Bildteil fast identisch. Der Tscheljabinsker Druck ist etwas mehr beschnitten (die Maße des Moskauer Blatts betragen 21,6 x 18,2 cm). Die Farbtöne scheinen mir im Tscheljabinsker Surimono (Abb. 6) etwas kräftiger und satter zu sein (daher kommen alle Falten und Musterdetails am Gewand der Frau und des sitzenden Knaben weniger stark zum Ausdruck). Im rechten unteren Eck trägt der Druck eine Inschrift auf Russisch (in altrussischer Orthographie): „Шинъ Сай“, die ins Deutsche als „Shinsai“ zu übersetzen ist. Ansonsten sind zwischen beiden Blättern kaum Unterschiede zu bemerken.

Eine Version des Surimonos „Awabi-Muschelsammler“, die bis 1980 zur Surimono Sammlung von Varshavsky gehörte, ist in der Eremitage in St. Petersburg vorhanden (Abb. 18). Das Blatt aus der Eremitage (Abb. 18) dürfte (nach Keyes) eine weitere meiji-zeitliche Kopie mit einem *kyôka* Gedicht und der gefälschten Signatur von Shinsai sein. Ähnlich wie der Blockdruck aus dem Puschkin-Museum (Abb. 13) zeigt das Surimono aus St. Petersburg (Abb. 18) eine enge Verwandtschaft zur Tscheljabinsker Version (Abb. 6). Alle drei Blätter sind sowohl im Illustrations- als auch im Schriftteil sehr ähnlich. Leichte Abweichungen sind in der Farbpalette (die Farbtöne am St. Petersburger Blatt sind weniger intensiv als die auf dem Tscheljabinsker Surimono) und in den Maßen (das Surimono aus St. Petersburg ist etwas kleiner – 20,4 x 17,6 cm) festzustellen. Die Rückseite des Blockdrucks aus der

---

<sup>333</sup> Es wurde mir leider nicht gestattet, die Surimonos im Puschkin-Museum zu fotografieren.

<sup>334</sup> Siehe Katalog Japanese Prints by the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow 2008, Bd. 1, S. 111.

Eremitage (Abb. 18a) ist im oberen Teil mit der Inventurnummer der Eremitage ЯТ – 3803 und mit der Nummer CMS – 166<sup>335</sup> versehen.

Trotz großer Ähnlichkeit zwischen den Surimonos aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk (Abb. 6), dem Puschkin-Museum (Abb. 13) und der Eremitage (Abb. 18), muss das St. Petersburger Blatt nicht unbedingt mit der Sammlung von Sergej Kitaev nach Russland gekommen sein. Das Surimono könnte durchaus eine andere Provenienz haben. Ein Hinweis darauf sind zwei andere dem Tscheljabinsker Surimono sehr ähnliche Versionen des Blockdrucks „Awabi-Muschelsammler“, auf die ich im Laufe meiner Recherchen gestoßen bin (Vgl. Anhang 6).

Die Surimono Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst (MAK) besitzt auch ein Blatt „Awabi-Muschelsammler“<sup>336</sup>, das ebenfalls mit einem *kyōka* Vers und mit der Signatur von Shinsai versehen ist (Abb. 36). Der Blockdruck aus dem MAK (Abb. 36) scheint mit dem Tscheljabinsker Surimono (Abb. 6), dem Surimono aus dem Puschkin-Museum (Abb. 13) und dem Blatt aus der Eremitage (Abb. 18) fast identisch zu sein. Leichte Unterschiede zur Tscheljabinsker Version (Abb. 6) liegen wiederum vor allem in der Farbpalette (die Farbtöne sind weniger kräftig), aber auch in der Ausführung. Die dunkelblaue Farbzone am unteren Teil des Kimonos der Frau am Surimono aus dem MAK ist nicht vollständig mit Farbe bedruckt. Im Vergleich zum Tscheljabinsker Druck ist das Wiener Blatt etwas größer (seine Maße betragen 21,8 x 18,5 cm). Die Oberfläche des Blatts aus dem MAK ist mit feinem Glimmerpulver überzogen. Die Verzierungen mit Goldstaub sind im Wiener Blatt nicht zu bemerken.

Ein weiteres, von mir schon erwähntes Schwestersurimono „Awabi-Muschelsammler“, das im Buch „Ukiyo-e Explained“<sup>337</sup> von David Bell beschrieben ist, befindet sich in einer Privatsammlung (Abb. 40). Obwohl das Surimono schwarz-weiß abgebildet ist, scheint mir die Ähnlichkeit mit dem Tscheljabinsker Blatt (Abb. 6) offensichtlich zu sein. Der Blockdruck aus dem Buch von Bell (Abb. 40) dürfte noch eine Kopie aus der Meiji-Zeit (1868-1912) sein, die nach dem Original von Shunman hergestellt wurde.

---

<sup>335</sup> Es lässt sich nicht feststellen, worauf diese Nummer zurück zu führen ist.

<sup>336</sup> Inv. Nr.: K.I. 07600 – 003.

<sup>337</sup> Siehe Bell 2004, S. 65-66, Plate 3.

#### 4.2.7. Kubo Shunman „Eule und Magnolienzweig“

Kubo (Kubota) Shunman oder Shumman (1757-1820) war ein berühmter japanischer Intellektueller, Ukiyo-e Künstler, Buchillustrator und *kyôka* Dichter, der auch seine eigene Druckwerkstatt geleitet hat. Er lebte und arbeitete hauptsächlich in Edo. Seine künstlerische Ausbildung bekam Shunman von dem Maler und Dichter Katori Nahiko (1723-1782), bei dem er chinesische Literatenmalerei (*nanga*) studierte, und vom Ukiyo-e Holzschnittkünstler Kitao Shigemasa (1738-1820).<sup>338</sup> Shunman wurde auch von Torii Kiyonaga (1752-1815) sehr beeinflusst. Als Literat und *kyôka* Dichter genoss Kubo Shunman höchste Wertschätzung. Er publizierte Romane und *kyôka* Verse, war Richter bei diversen *kyôka* Wettbewerben und leitete eine Zeit lang den Bakuro-Dichterzirkel. „Shunman’s reputation as a *kyôka* poet and his skill as a print designer also made him one of the foremost designers of *kyôka* surimono; he was also one of the most prolific ukiyo-e painters of the late 1700s and early 1800s.“<sup>339</sup> Shunman dürfte der Erste gewesen sein, der das *shikishiban* Format eingeführt hat. Seine Surimono sind für ihre sehr zarte, nuancenreiche Farbgebung, raffinierte Drucktechnik und eine poetische Stimmung bekannt.

#### „EULE UND MAGNOLIENZWEIG“ (Abb. 7)

Farbholzschnitt mit Gold- und Blinddruck

Serie: *Kachô shichiban tsuzuki no uchi* (“Seven Bird and Flower Prints”)<sup>340</sup>

Signatur: unsigniert (Original ist mit dem Siegel von Kubo Shunman versehen)

Format: *shikishiban* 21 x 18,5 cm

Datierung: vermutlich Kopie B aus der Meiji-Zeit (1868-1912)<sup>341</sup>

Inv. Nr.: 605

Das Surimono aus dem Kunstmuseum in Tscheljabinsk (Abb. 7) zeigt eine kleine beige-braune Eule, mit Ohren in einer fast halbmondigen Form, die auf einem grauen Magnolienzweig mit Blüten und Knospen sitzt. Mit ihren Krallen umgreift sie fest den Zweig, wirkt erstarrt und macht den Eindruck, als ob sie verschmitzt lächelt. Die großen weißen Magnolienblüten (Blinddruck) mit goldenen Staubfäden (Goldstaub) umgeben die Eule von links und rechts; eine Blüte befindet sich über dem Kopf des Vogels. Die Blüten weisen in der Mitte eine sehr leichte, zartrosa Kolorierung auf.

<sup>338</sup> Schmidt & Kuwabara 1990, S. 184.

<sup>339</sup> Newland 2005, Bd. 2, S. 460.

<sup>340</sup> Ukiyo-e. *Edo no ega IV. Kogei II* 1991, Bd. 20, S. (4) 246.

<sup>341</sup> Laut Keyes befindet sich das einzige erhaltene Original von diesem Surimono im Tokyo National Museum, siehe Keyes 1985, Bd. 2, S. 520.

Das Ganze ist vor neutralem weißem Hintergrund wiedergegeben. Das Surimono ist auf hochwertigem Papier mit ausgeprägter bräunlicher Farbtönung gedruckt.

Im rechten oberen Teil ist das Blatt mit zwei *kyôka* Gedichten versehen. Das linke Gedicht von Shunchôtei lautet: „If you ask his name, it is the incomparable Great Golden owl of the West, and in his grasp he holds his retribution.“<sup>342</sup> Der rechte Vers von Senshunân sagt: „Around the owl fly little birds, laughing at him, while he holds his branch tight within his fist, as if preparing to swing at them.“<sup>343</sup>

Die Rückseite des Tscheljabinsker Surimonos (Abb. 7a) ist im rechten oberen Eck mit der römischen Zahl V<sup>344</sup> markiert. Im linken unteren Teil trägt das Blatt das Siegel des Puschkin-Museums<sup>345</sup> in Moskau mit der Nummer A 30253. Im rechten unteren Eck steht die Nummer 530/40<sup>346</sup>.

Die Rückseite des Tscheljabinsker Surimonos (Abb. 7a) trägt Beschriftungen auf Russisch (in altrussischer Orthographie), die mit Bleistift notiert sind.

**Russischer Text:** „Игра Словъ: Мими – Цуку = Сова = равенство = ровные края... Кобуши = яп. дерево... Шунъ Чо Тей... весеннее созвучие мал. дол(?) = кулакъ... Сова своимъ именемъ заключает много денегъ въ кулакъ... Шень Шунъ Анъ... раняя весна... Сова держать въ лапахъ Кобуши какъ будто бы стаю птицъ которая над ней смеется... Катцукава Шунъ Чо Тей...“

**Umschrift:** „Igra slov: Mimi – Tsuku = Sova = ravenstvo = rovníje kraja... Kobushi = jap. derevo... Shun Cho Tej vesennjee sozvuchije mal. dol(?) = kulak... Sova svoim imenem zakljuchaet mnogo deneg v kulak... Shen Shun An... ranjaja vesna... Sova derzhit v lapah Kobushi kak budto bi staju ptitz kotoraja nad nej smejetsja... Katsukava Shun Cho Tej...“

**Übersetzung:** „Das Wortspiel: Mimi – Tsuku = Eule = Gleichheit = gleiche Ränder... Kobushi = japanischer Baum... Shun Cho Tej... Klangfülle im Frühling... kleine (?) = Faust... in ihrem Namen schließt die Eule viel Geld in der Faust ein... Shen Shun An... vorzeitiger Frühling... die Eule hält in ihren Krallen Kabushi fest, als ob sie den Vogelschwarm, der über sie lacht, festhalten würde... Katsukava Shun Cho Tej...“

Diese Notizen zeigen, wie der erste Erforscher dieses Surimonos versucht hat, die beiden *kyôka* Gedichte zu entziffern und zu deuten.

---

<sup>342</sup> Polster & Marks 1980, S. 381.

<sup>343</sup> Ebd., S. 381.

<sup>344</sup> Surimonos des Puschkin-Museums in Moskau sind gleichartig mit anderen römischen Zahlen versehen.

<sup>345</sup> Bis 1960 befand sich das Surimono im Puschkin-Museum in Moskau.

<sup>346</sup> Es lässt sich nicht feststellen, worauf diese Nummer zurück zu führen ist.

Die Interpretation dieses Surimonos aus der Sammlung des Tscheljabinsker Kunstmuseums (Abb. 7) scheint mir besonders kompliziert zu sein. Ich kann nur vermuten, dass das Blatt von Shunman als Andenken an ein *kyôka* Dichtertreffen geschaffen wurde (daher kann dieses Surimono der Kategorie der Erinnerungsurimonos zugeordnet werden). Eine Eule gilt sowohl in Japan als auch in China als Symbol des Unglücksbringers, des Todes oder eines bösen Omens.<sup>347</sup> In Zusammenhang mit dem Gedicht von Shunchôtei könnte die Eule im Surimono auch Vergeltung symbolisieren. Magnolienblüten sind als Symbol schöner Frauen zu interpretieren.<sup>348</sup> Da herrliche Blüten und Knospen unsere kleine Eule umgeben, dürfte durchaus auf eine männliche Persönlichkeit (z.B. einen Literaten oder *kyôka* Dichter), die Frauen sehr gefällt, angespielt worden sein. Der zweite Vers von Senshunan weist darauf hin, dass es sich um zwischenmenschliche Beziehungen (z.B. in einem Literatenzirkel) handelt und die kleine Eule (z.B. ein junger *kyôka* Dichter) von den anderen Vögeln (Dichterklubmitgliedern) wenig geschätzt wird und ihnen bald etwas beweisen und ihr Verspotten rächen will. Es ist anzunehmen, dass dieses Surimono eine Situation aus dem Literatenleben des damaligen Japan in sich verschlüsselt trägt. Da Kubo Shunman für seine besondere Vorliebe zu *mitate* (Travestien, Ironisierungen) bekannt war, schließe ich auch nicht aus, dass dieses Surimono die satirische Interpretation eines klassischen Themas sein könnte.

Nach dem System von Roger Keyes<sup>349</sup> ist das Tscheljabinsker Surimono (Abb. 7) eine meiji-zeitliche Kopie aus der Gruppe B oder C (das Blatt trägt weder das Siegel von Shunman noch den Serientitel; im rechten oberen Teil ist der Blockdruck mit zwei Gedichten versehen.) Da das Surimono auf sehr hochwertigem Papier mit ausgeprägter bräunlicher Tönung ausgeführt ist, scheint mir der Tscheljabinsker Blockdruck eher eine Kopie B zu sein.

Das Originalsurimono „Eule und Magnolienzweig“<sup>350</sup> von Kubo Shunman aus dem Tokyo National Museum (Abb. 42, Abb. 42a) unterscheidet sich von der meiji-zeitlichen Kopie aus dem Tscheljabinsker Kunstmuseum (Abb. 7) vor allem im Schriftteil. Das linke Gedicht von Shunchôtei befindet sich im Original am linken unteren Teil des Blattes. Im rechten oberen Eck ist das Originalsurimono mit dem Serientitel *kachô shichiban tsuzuki no uchi* („Vögel und Blumen Siebenmal in

<sup>347</sup> Cooper ohne Jahresangaben, S. 46.

<sup>348</sup> Eberhard 1996, S. 188.

<sup>349</sup> Siehe Keyes 1985, Bd. 2, S. 520.

<sup>350</sup> Das Originalsurimono wird um 1800 datiert, siehe Ukiyo-e. *Edo no ega IV. Kogeï II* 1991, Bd. 20, S. (4) 246.



Folge“)<sup>351</sup> versehen. Rechts unten steht im Original das rote Siegel von Shunman. Neben dem Dichternamen des rechten Verses sind im Originalsurimono noch zwei Schriftzeichen<sup>352</sup> zu bemerken, die auf dem Tscheljabinsker Surimono (Abb. 7) nicht vorhanden sind.

Der Bildteil beider Surimonos (Abb. 7, Abb. 42, Abb. 42a) scheint mir sehr ähnlich zu sein. Die Blätter unterscheiden sich etwas in der Größe (das Original ist mehr beschnitten, seine Maße betragen 19,1 x 16,7 cm). Leichte Unterschiede sind in der Gestaltung der Magnolienblüten zu erkennen (besonders gut ist das an den Farbfäden sichtbar). Der Zweig im Originalsurimono hat deutlich weniger Knospen als der auf dem Tscheljabinsker Druck (das ist sowohl an der Blüte oben als auch im rechten unteren Teil zu bemerken). Leichte Abweichungen sind in der Zeichnung des Zweiges auf beiden Drucken festzustellen. Die Farbpalette des Originaldrucks dürfte der im Tscheljabinsker Blatt ähnlich sein. Die beiden Blätter sind mit Blinddruck und mit Goldpulver dekoriert.

Das Puschkin-Museum in Moskau besitzt drei Versionen<sup>353</sup> des Surimonos „Eule und Magnolienzweig“ von Kubo Shunman, die ebenfalls (nach Keyes) meiji-zeitliche Kopien aus der Gruppe B oder C sein dürften (alle Surimonos sind rechts oben mit zwei Gedichten versehen). Das Surimono, das im Katalog<sup>354</sup> des Museums abgebildet ist (Abb. 14), ist dem Tscheljabinsker Blatt (Abb. 7) sehr ähnlich. Das Blatt ist etwas mehr beschnitten (von der Blüte oben ist nur die Hälfte zu sehen). Im Schriftteil sind beide Blockdrucke (Abb. 7, Abb. 14) fast identisch (die Blätter sind im rechten oberen Teil mit zwei gleichen *kyôka* Versen versehen). Im Bildteil sind leichte Unterschiede vor allem in der Gestaltung der Magnolienblüten (Farbfäden) zu erkennen. Beide Surimonos (Abb. 7, Abb. 14) sind mit Blinddruck und Goldpulver verziert.

Noch eine meiji-zeitliche Kopie des Surimonos „Eule und Magnolienzweig“ befindet sich in der Eremitage in St. Petersburg (Abb. 19). Das Blatt ist ebenfalls im oberen rechten Teil mit zwei *kyôka* Gedichten von Shunchôtei und von Senshunan bedruckt, trägt jedoch weder den Serientitel noch das Siegel von Shunman. Im Vergleich zum Tscheljabinsker Blatt (Abb. 7) fallen leichte Unterschiede in der Farbpalette und in der Ausführung auf. Die Magnolienblüten auf dem Blatt aus der Eremitage weisen eine stärker ausgeprägte rosa Farbtönung auf. Die Knospen, die im Tscheljabinsker

---

<sup>351</sup> Übersetzung aus dem Japanischen von Frau Prof. Ebert.

<sup>352</sup> Vermutlich handelt es sich um *onryô* [inryô] im Sinne von „getreu“.

<sup>353</sup> Es wurde mir leider nicht gestattet, die Surimonos im Puschkin-Museum zu fotografieren.

<sup>354</sup> Siehe Katalog Japanese Prints by the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow 2008, Bd. 1, S. 145.

Druck mit Blinddruck hervorgehoben sind, scheinen auf dem Surimono aus St. Petersburg nicht vorhanden zu sein. Ansonsten wirken die beiden Blockdrucke fast identisch.

Obwohl das Surimono aus der Eremitage (Abb. 19) und beide Blätter aus der ehemaligen Kitaev-Sammlung aus Tscheljabinsk und aus Moskau (Abb. 7, Abb. 14) unbestritten ähnlich sind, gibt es meiner Meinung nach keine Hinweise auf eine gemeinsame Provenienz. Ähnliche meiji-zeitliche Kopien von diesem Surimono befinden sich auch in anderen internationalen Surimono Sammlungen (Vgl. Anhang 7).

Eine Version des Surimonos „Eule und Magnolienzweig“ von Shunman besitzt das Museum für Ostasiatische Kunst in Berlin (Abb. 25). Da das Berliner Blatt im oberen rechten Teil ebenfalls nur mit zwei *kyōka* Versen versehen ist, dürfte es (nach Keyes) eine meiji-zeitliche Kopie aus der Gruppe B oder C sein. Zum Surimono aus dem Tscheljabinsker Kunstmuseum (Abb. 7) weist der Druck aus Berlin vor allem Unterschiede in der Ausführung auf. Der Hintergrund ist am Berliner Surimono mit Glimmerpulver verziert (Abb. 25). Der Prägedruck der Magnolienblüten ist im Vergleich zum Blatt aus dem Tscheljabinsker Kunstmuseum (Abb. 7) weniger ausgeprägt; die Knospen am Zweig sind nicht vorhanden. Das Berliner Surimono ist auf etwas dünnerem Papier mit leicht grünlicher Färbung ausgeführt. Der Schriftteil ist mit dem auf dem Tscheljabinsker Surimono fast identisch.

Noch eine meiji-zeitliche Kopie<sup>355</sup> des Surimonos „Eule und Magnolienzweig“ ist im Buch „Surimono: Prints by Elbow“ von Edythe Polster und Alfred H. Marks abgebildet (Abb. 31). Das Blatt ist dem Tscheljabinsker Surimono (Abb. 7) sowohl im Schriftteil als auch im Bildteil sehr ähnlich. Leichte Unterschiede dürften die Farbpalette (die rosa Kolorierung der Magnolienblüten wirkt etwas satter als am Tscheljabinsker Druck) und die Ausführung (die Knospen sind ebenfalls nicht zu erkennen) betreffen.

Das Blatt von Shunman ist auch in der Surimono Sammlung des Victoria und Albert Museum in London vorhanden (Abb. 38). Nach dem System von Roger Keyes<sup>356</sup> dürfte das Londoner Surimono eine Kopie aus der Gruppe D sein (das Blatt ist nur mit einem Gedicht versehen). Beim Vergleich zum Surimono aus dem Tscheljabinsker Kunstmuseum (Abb. 7) fallen vor allem die Unterschiede in der Gestaltung der Magnolienblüten auf. Die Blüten am Londoner Blatt erscheinen

---

<sup>355</sup> Das Surimono befindet sich im Tokyo National Museum, siehe Polster & Marks 1990, S. 381, 395.

<sup>356</sup> Siehe Keyes 1985, Bd. 2, S. 520.

violett, die Blütenblätter weisen eine etwas andere Form auf, Prägedruck ist nicht zu erkennen. Die Knospen, die am Tscheljabinsker Druck mit Blinddruck hervorgehoben sind, gibt es in der Londoner Version nicht. Die Blüte über dem Kopf der Eule, die sowohl im Original (Abb. 42, Abb. 42a) als auch am Tscheljabinsker Blockdruck (Abb. 7) zu sehen ist, ist im Londoner Surimono (Abb. 38) nicht vorhanden. Im rechten oberen Teil trägt das Blatt aus dem Victoria und Albert Museum in London den *kyôka* Vers von Shunchôtei (das linke Gedicht im Tscheljabinsker Blatt).

## 5. Zusammenfassung

Wie am Anfang meiner Arbeit gesagt wurde, habe ich mich bei meinen Recherchen auf folgende wesentliche Punkte konzentriert: die Provenienz der Tscheljabinsker Sammlung, ihre Verbindungen zur Surimono Sammlungen im Puschkin-Museum in Moskau und in der Eremitage in St. Petersburg, Vergleichsbeispiele bzw. übereinstimmende Surimono in anderen internationalen Surimono Sammlungen, sowie eine genaue Beschreibung der sieben Surimono (Fragen nach Künstler, Dichter, Datierung, Serie, Entzifferung der Textteile, Ikonographie und Interpretation der Blätter) und eine Untersuchung auf ihre Echtheit. Dabei bin ich zu folgenden Erkenntnissen gelangt:

Die Surimono Sammlung von 7 Blättern bekam das Tscheljabinsker Kunstmuseum im Jahr 1960 aus dem Bestand des Puschkin-Museums in Moskau. Alle sieben Surimono (Abb. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) stammen aus der großen Ukiyo-e- und Surimono Sammlung des russischen Offiziers und Kunstliebhabers Sergej Nikolaevich Kitaev (1864-1927), der während seines Militärdienstes in den späten 1880er und 1890er Jahren Blockdrucke direkt in Japan erworben hat. Das Puschkin-Museum, das die Sammlung von Kitaev im Jahr 1924 übernommen hat, besitzt unter seinen Blockdrucken auch selbst alle sieben Surimono (sogar in Mehrfachausgaben), die mit den Tscheljabinsker Blättern übereinstimmen. Fünf Tscheljabinsker Surimono (Abb. 2a, 3a, 4a, 5a, 7a) tragen rückseitige Beschriftungen mit dem Versuch einer Entzifferung von *kyôka* Gedichten und einer Interpretation der Blätter, die in altrussischer Orthographie mit Bleistift notiert wurden. Fast übereinstimmende Notizen, die von der gleichen Hand (wie auf den Surimono aus Tscheljabinsk)

ausgeführt zu sein scheinen, wurden von mir auch auf den Rückseiten mehrerer anderer Surimonos<sup>357</sup> aus dem Puschkin-Museum in Moskau gesehen. Die Autherschaft dieser Beschriftungen wird dem ersten Erforscher der Sammlung von Sergej Kitaev, dem berühmten russischen Orientalisten Serge Elisseeff (1889-1975), zugeschrieben.

In der Surimono Sammlung der Eremitage sind ebenfalls fünf Surimonos, „Yamauba“ von Hokkei (Abb. 15), „Yûgiri“ von Matora (Abb. 16), „Takenouchi no Sukune“ von Shigenobu I (Abb. 17), Awabi-Muschelsammler von Shinsai (Abb. 18) und „Eule und Magnolienzweig“ von Shunman (Abb. 19) vorhanden, die mit den Blockdrucken aus Tscheljabinsk fast identisch sind. Hinweise dahingehend, dass die Exponate aus der Eremitage mit den Surimonos aus dem Tscheljabinsker Kunstmuseum und aus dem Puschkin-Museum in Moskau eine gemeinsame Provenienz haben, bzw. aus der ehemaligen Kitaev-Sammlung stammen, konnten nicht gefunden werden. Die Surimonos aus der Eremitage stammen ursprünglich aus anderen Privatsammlungen; sie enthalten keine Notizen oder Beschriftungen, die auf eine Zugehörigkeit zur Kitaev-Sammlung hindeuten könnten.

Zu allen sieben Surimonos aus dem Tscheljabinsker Kunstmuseum wurden von mir übereinstimmende Blockdrucke nicht nur in Russland, sondern auch in verschiedenen internationalen Surimono Sammlungen gefunden. Ähnliche Surimonos habe ich analysiert und mit den Tscheljabinsker Surimonos verglichen; aus diesen Vergleichen wurden für die Tscheljabinsker Sammlung neue Erkenntnisse gewonnen.

Alle Tscheljabinsker Blockdrucke sind *kyôka* Surimonos; sie gehören zu der von Roger Keyes erstellten Liste<sup>358</sup> erforschter Surimonos in quadratischem Format. Es gelang mir, alle *kyôka* Gedichte, mit denen die sieben Tscheljabinsker Drucke versehen sind, in verschiedenen Publikationen über Surimono aufzufinden. Unter Berücksichtigung der entzifferten *kyôka* Verse wurde von mir zu jedem Blatt der Tscheljabinsker Sammlung eine ikonographische Interpretation gegeben. Nach der Analyse unterschiedlicher Publikationen über Surimono gelang es mir auch in den meisten Fällen, die Frage nach der Serie der Blockdrucke zu beantworten.

Im Laufe der Recherchen habe ich festgestellt, dass die Angaben über die Künstlerzuschreibung in der Inventur-Karthotek des Tscheljabinsker Museums nicht ganz stimmen. Das Surimono „Eule und Magnolienzweig“ (Abb. 7), das in der Tscheljabinsker Inventur-Karthotek Katsukawa Sjunhotei (Sentej) zugeschrieben

---

<sup>357</sup> Es wurde mir leider nicht gestattet, die Surimonos im Puschkin-Museum in Moskau zu fotografieren.

<sup>358</sup> Siehe Keyes 1985, Bd. 2, S. 513-520.

wurde, hat sich als Surimono von Kubo Shunman erwiesen. Das Blatt „Yûgiri“ (Abb. 3), das im Tscheljabinsker Museum unter dem Künstlernamen Masatora (Matora) Utagawa registriert wurde, wäre korrekter unter dem Künstlernamen Ôishi Matora anzugeben. In Zusammenhang mit dem Surimono „Awabi-Muschelsammler“ (Abb. 6) wäre es logisch, beide Künstlernamen Shinsai/Shunman anzugeben. Da aber dieses Surimono in der Literatur unter dem Namen von Shinsai steht, habe ich in meiner Arbeit die Zuschreibung Ryûryûkyo Shinsai gelassen.

Ein schwieriger Punkt meiner Arbeit war die Frage nach der Echtheit der Tscheljabinsker Surimono und ihrer Datierung. Nach dem System, das Roger Keyes ausgearbeitet hat, haben sich alle Surimono aus dem Tscheljabinsker Kunstmuseum als meiji-zeitliche Kopien von guter Qualität entweder aus der Gruppe B oder aus der Gruppe C ergeben. Surimono vom Originalblock, die nur in sehr geringen Stückzahlen, wenn überhaupt, erhalten sind, gibt es in der Surimono Sammlung des Kunstmuseum von Tscheljabinsk nicht.

Die Surimono Sammlung des Kunstmuseums von Tscheljabinsk ist zwar klein, besitzt aber gute und interessante Blätter, für die sich auch große internationale Surimono Sammlungen nicht zu schade sind. Der Großteil der Tscheljabinsker Blockdrucke gehört zur am häufigsten vorkommenden Kategorie der Neujahrs Surimono. Die drei Surimono, „Yûgiri“ von Matora (Abb. 3), „Awabi-Muschelsammler“ von Shinsai (Abb. 6) und „Eule und Magnolienzweig“ von Shunman“ (Abb. 7), können der Kategorie von Erinnerungssurimono zugeordnet werden. Die sieben Tscheljabinsker Surimono umfassen einen relativ breiten Themenkreis und lassen sich in die folgenden Themengruppen einordnen:

1. Stilleben – „Stilleben mit einem Hasen“ von Hokkei (Abb. 2)
2. Darstellungen schöner Frauen – „Yûgiri“ von Matora (Abb. 3)
3. Bilder von Flora und Fauna – „Eule und Magnolienzweig“ von Shunman (Abb. 7)
4. Krieger-Bilder – „Takenouchi no Sukune“ von Shigenobu I (Abb. 4)
5. Alltagsszenen – „Awabi-Muschelsammler“ von Shinsai (Abb. 6)
6. Hauptfiguren aus Sagen und Legenden – „Yamauba“ von Hokkei (Abb. 1), „Tanzender Affe“ von Shinsai (Abb. 5)

Die Tscheljabinsker Surimono Sammlung, die ursprünglich von Kunsthistorikern des Puschkina-Museums in Moskau zusammengetragen, und von Anfang an als eine bildende Sammlung für die russische Provinzbevölkerung konzipiert worden war, bekam Surimono sehr bekannter Holzschnittmeister. In der Tscheljabinsker Sammlung finden sich Werke der Schüler von Katsushika Hokusai (Totoya Hokkei,

Ryûryûkyo Shinsai und Yanagawa Shigenobu I), eines der berühmtesten Surimono Künstler, Kubo Shunman, und des weniger bekannten Meisters, Ôishi Matora. Die Sammlung bietet einen umfassenden Überblick über die Entwicklung der *kyôka* Surimono Blockdrucke (Farbpalette, Technik, Komposition etc.) in der Zeitperiode zwischen 1800 und den 1830er Jahren.

Für weitere Forschungen über das Thema wäre es notwendig, Zugang zu anderen Surimono Sammlungen in Russland zu bekommen. Es wäre interessant, herauszufinden, ob ähnliche Surimono auch in anderen Museen und Sammlungen Russlands vorhanden sind. Um die genaue Autherschaft der Beschriftungen auf den Rückseiten der Surimono aus der ehemaligen Kitaev-Sammlung festzustellen, wäre es sinnvoll, ein Gutachten der Handschrift von Sergej Kitaev und von Serge Elisseeff zu erstellen. Es wäre naheliegend zu versuchen, die Provenienz der fünf Surimono aus der Eremitage weiter zu verfolgen. Weitergehende Untersuchungen über Sergej Kitaev und seine Sammlung sowohl in Russland wie auch in Japan sollten ebenfalls durchgeführt werden.

## **6. Literaturverzeichnis**

### **Bell 2004**

David Bell, *Ukiyo-e Explained*, Folkestone 2004.

### **Bowie 1979**

Theodore Bowie/ James T. Kenney/ Fumiko Togasaki, *Art of the Surimono*, Bloomington 1979.

### **Carpenter 2000**

John T. Carpenter, "Allusions to Courtly Culture in Surimono of the Bunka-Bunsei Era", in: Joan B. Mirviss/ John T. Carpenter, *Jewels of Japanese Printmaking: Surimono of the Bunka-Bunsei Era 1804-1830*, Tokyo 2000. S. 39-45.

### **Carpenter 2004**

John T. Carpenter, "Textures of Antiquarian Imagination: Kubo Shunman and the *Kokugaku* Movement", in: Amy Reigle Newland (Hg.), *The Commercial and Cultural Climate of Japanese Printmaking*, Bd. 2, Amsterdam 2004, S. 77-115.

### **Carpenter 2005**

John T. Carpenter, "Kyôka and Ukiyo-e Print Designers", in: Amy Reigle Newland (Hg.), *The Hottei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, 2 Bände, Amsterdam 2005, S. 170-174.

### **Cooper ohne Jahresangaben**

J. C. Cooper, *Illustriertes Lexikon der Traditionellen Symbole*, Wiesbaden ohne Jahresangaben.

### **Dashkevich 1974**

Viktoria Teodorovna Dashkevich, *Hiroshige*, Leningrad 1974.

### **Dictionnaire Historique du Japon 1986**

*Dictionnaire Historique du Japon, Fascicule XII: Lettre K (2)*, Tokyo 1986.

**Eberhard 1996**

Wolfram Eberhard, *Lexikon chinesischer Symbole. Die Bildsprache der Chinesen*, hg. von Michael Günther, München 1996.

**Edmunds 1934**

Will H. Edmunds, *Pointers and Clues to the Subjects of Chinese and Japanese Art*, Chicago (Nachdruck der Erstausgabe London 1934).

**Forrer 1979**

Matthi Forrer, *Egoyomi and Surimono. Their History and Development*, Uithoorn 1979.

**Fumiko 2005**

Kobayashi Fumiko, "Publishing Activities of Poetry Groups in Edo: Early Illustrated *Kyôka* Anthologies and *Surimono* Series", in: John. T. Carpenter (Hg.), *Hokusai and his Age*, Amsterdam 2005, S. 159-179.

**Gorjuk 2008**

Olesja Gorjuk, „7 *Surimono*“, in: *Tscheljabinskij rabotschij (Tscheljabinsker Arbeiter) von 22.03.2008*, Tscheljabinsk 2008, S. 3-4.

**Griessmaier 1958**

Viktor Griessmaier, *Surimono*, Wien 1958.

**Ivanova 2007**

A. A. Ivanova, *Ando Hiroshige. 100 vidov Edo (100 Ansichten von Edo)*, St. Petersburg 2007.

**Joly 1967**

Henry L. Joly, *Legend in Japanese Art*, Tokyo 1967.

**Katalog Japanese Prints by the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow 2008**

Beata Voronova, *Japanese Prints. 18<sup>th</sup> – the First Half of the 19<sup>th</sup> Century*, 2 Volumes, Moscow 2008.



**Kazuhiro 2005**

Kubota Kazuhiro, "The 'Surimono Artist' Hokusai in the Society of Edo *Kyôka* Poets", in: John. T. Carpenter (Hg.) *Hokusai and his Age*, Amsterdam 2005, S. 181-215.

**Kenny 1979**

James T. Kenney, "A Brief history of *Kyôka* and the Edo *Kyôka* Movement", in: Theodore Bowie/ James T. Kenney/ Fumiko Togasaki, *Art of the Surimono*, Bloomington 1979. S. 24-43.

**Keyes 1984**

Roger Keyes, *Surimono. Privately Published Japanese Prints in the Spencer Museum of Art*, Tokyo/New York 1984.

**Keyes 1985**

Roger Keyes, *The Art of Surimono. Privately Published Japanese Woodblock Prints and Books in the Chester Beatty Library*, Dublin, 2 Bände, London 1985.

**Keyes 1987**

Roger S. Keyes, *Surimono from the Chester Beatty Collection*, Alexandria 1987.

**Masashi 2004**

Motosawa Masashi, "Go-hei", in: Norman Havens und Inoue Nobutaka (Hg.), *An Encyclopedia of Shinto (Shintô Jiten)*, Bd. 2, Tokyo 2004.

**McKee 2006**

Daniel McKee, *Surimono from the Schoff Collection*, Ithaca, NY 2006.

**Mirviss 1995**

Joan B. Mirviss, "A Hidden Legacy: the Surimono Collection of Frank Lloyd Wright", in: Joan B. Mirviss/ John T. Carpenter, *The Frank Lloyd Wright Collection of Surimono*, Weatherhill 1995, S. 11-35.

**Mirviss 2000**

Joan B. Mirviss, "Surimono Collecting in America: Past and Present", in: Joan B. Mirviss/ John T. Carpenter, *Jewels of Japanese Printmaking: Surimono of the Bunka-Bunsei Era 1804-1830*, Tokyo 2000. S. 24-29.

**Moser 2001**

Brigitte Theresia Moser, *Surimono in der Sammlung des MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst*, Wien, phil. Dipl. (ms.), Wien 2001.

**Newland 2005**

Amy Reigle Newland (Hg.), *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, 2 Bände, Amsterdam 2005.

**Ouwehand 1964**

Dr. C. Ouwehand, *Namazu-e and their Themes*, Leiden 1964.

**Piotrovsky 1983**

B. B. Piotrovsky, "Vstuplenije (Vorwort)", in: M. V. Uspensky/ E. J. Varshavskaya, *Netske i japonskaja gravjura iz sobranija S. P. Varshavskogo (Netsuke und japanische Blockdrucke aus der Sammlung von S. P. Varshavsky)*, Leningrad 1983.

**Polster & Marks 1980**

Edythe Polster/ Alfred H. Marks (Hg.), *Surimono: Prints by Elbow*, Washington 1980.

**Preetorius 1959**

Emil Preetorius, „Nachwort“, in: Emil Preetorius/ Roger Goepper, *Zehntausendfaches Glück. Farbige Bildergrüße aus Japan. 16 Surimonos aus der Sammlung Emil Preetorius*, München 1959, S. 37-41.

**Rappard-Boon 2000**

Charlotte van Rappard-Boon/ Lee Bruschke-Johnson, *Surimono. Poetry & Image in Japanese Prints*, Leiden 2000.

**Roberts 1976**

Laurence P. Roberts, *A Dictionary of Japanese Artists. Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer*, Tokyo/ New York 1976.

**Sansom 1978**

George Sansom, *A History of Japan 1615-1867*, Volume III, Reprint: Folkestone, Kent, England 1978.

**Saveljeva 2007**

A. Saveljeva, *Mirovoe iskusstvo. Mastera japonskoj gravuri (Weltkunst. Meister japanischer Blockdrucke)*, St. Petersburg 2007.

**Schack 1970**

Gerhard Schack, *Surimono. Japanische Glückwunschblätter*, Hamburg 1970.

**Schaarschmidt-Richter 2002**

Irmtraud Schaarschmidt-Richter, *Haiku Ichimai Surimono*, hg. von Irmtraud Schaarschmidt-Richter, Thunum/ Ostfriesland 2002.

**Schmidt & Kuwabara 1990**

Steffi Schmidt/ Setsuko Kuwabara, *Surimono. Kostbare japanische Farbholzschnitte aus dem Museum für Ostasiatische Kunst*, Berlin, Berlin 1990.

**Schwan 2003**

Friedrich B. Schwan, *Handbuch japanischer Holzschnitt*, München 2003.

**Sei Shonagon 1952**

*Das Kopfkissenbuch der Hofdame Sei Shonagon*, Zürich 1952.

**Shipitzina 1998**

Elena Shipitzina, *Korabl sokrovish (Das Schiff der Schätze)*, Tscheljabinsk 1998.

**Shipitzina 1999**

Elena Shipitzina, „Put dlinoj v tisjachu li (Der Weg eintausend Li lang)“, in: *Avtograph. Tscheljabinsk-Art (Autogramm. Tscheljabinsk-Art) Nr. 1(4)*, Tscheljabinsk 1999, S. 48-51.

**Stein 1997**

Michael Stein, *Japans Kurtisanen. Eine Kulturgeschichte der japanischen Meisterinnen der Unterhaltungskunst und Erotik aus zwölf Jahrhunderten*, München 1997.

**Steiner 2008**

Evgeny Steiner, „Ekskursionnij osjel v Pushkinskom muzee (Ein Exkursionsesel im Puschkin-Museum)“, in: <http://www.polit.ru/analytics/2008/02/20/pushk.html>

**Tscheljabinskaja oblastnaja kartinnaja galereja 2004**

*Tscheljabinskaja oblastnaja kartinnaja galereja (Gemäldegalerie des Tscheljabinsker Gebiets)*, Tscheljabinsk 2004.

**Tschichold 1970**

Jan Tschichold, *Die Bildersammlung der Zehnbambushalle*, Zürich 1970.

**Tsurayuki 1923**

Ki No Tsurayuki, *Das Tosa Nikki*, Potsdam 1923.

**Ukiyo-e. Edo no ega IV. Kogeï II 1991**

Ukiyo-e. *Edo no ega IV. Kôgeï II*, in: *Nihon Bijutsu Zenshu (Sammlung japanischer Kunst)*, Bd. 20, Kodansha-Verlag, 1991, S. (4)246.

**Uspensky 1983**

M. V. Uspensky/ E. Y. Varshavskaya, *Netske i japonskaja gravura iz sobranija S. P. Varshavskogo (Nesuke und japanische Blockdrucke aus der Sammlung von S. P. Varshavsky)*, Leningrad 1983.

**Uspensky & Arapova 1993**

M. Uspensky/ T. Arapova, „Japanese Art in the State Hermitage Museum“, in: *Catalogue of Japanese Art in the State Hermitage Museum*, Nichibunken Japanese Studies Series 2, Bd. 2, Kyoto 1993, S. XI-XVI.

**Uspensky 2004**

M. V. Uspensky, *Iz istorii japonskogo iskusstva. Sbornik statej (Aus der Kunstgeschichte Japans. Sammelband von Artikeln)*, St. Petersburg 2004.

**Varshavskaya 1983**

Elena Yurjevna Varshavskaya, „Japonskaja gravura. Vstuplenie (Japanische Blockdrucke. Einführung)“, in: M. V. Uspensky/ E. Y. Varshavskaya, *Netske i japonskaja gravura iz sobraniya S. P. Varshavskogo (Nesuke und japanische Blockdrucke aus der Sammlung von S. P. Varshavsky)*, Leningrad 1983, S. 52.

**Veit 1990**

Willibald Veit, „Vorwort“, in: Steffi Schmidt/ Setsuko Kuwabara, *Surimono. Kostbare japanische Farbholzschnitte aus dem Museum für Ostasiatische Kunst*, Berlin, Berlin 1990, S. 7-8.

**Voronova 1993**

Beata Voronova, „Japanese Art in the Pushkin State Museum of Fine Arts“, in: *Catalogue of Japanese Art in the Pushkin State Museum of Fine Arts*, Nichibunken Japanese Studies Series 1, Bd. 1, Kyoto 1993, S. XI-XV.

**Voronova 2008**

B. G. Voronova, „Solotoj vek japonskoj ksilografii (Goldenes Zeitalter japanischer Xylografie)“, in: *Japanese Prints. 18<sup>th</sup> – the First Half of the 19<sup>th</sup> Century*, Volume I, Moscow 2008, S. 8-19.

**Watanabê 1952**

Mamoru Watanabê, „Einleitung“, in: *Das Kopfkissenbuch der Hofdame Sei Shonagon*, Zürich 1952, S. 7-31.

## 7. Abbildungen

### Surimonos aus dem Kunstmuseum von Tscheljabinsk



Abb. 1



Abb. 1(a)





Abb. 3

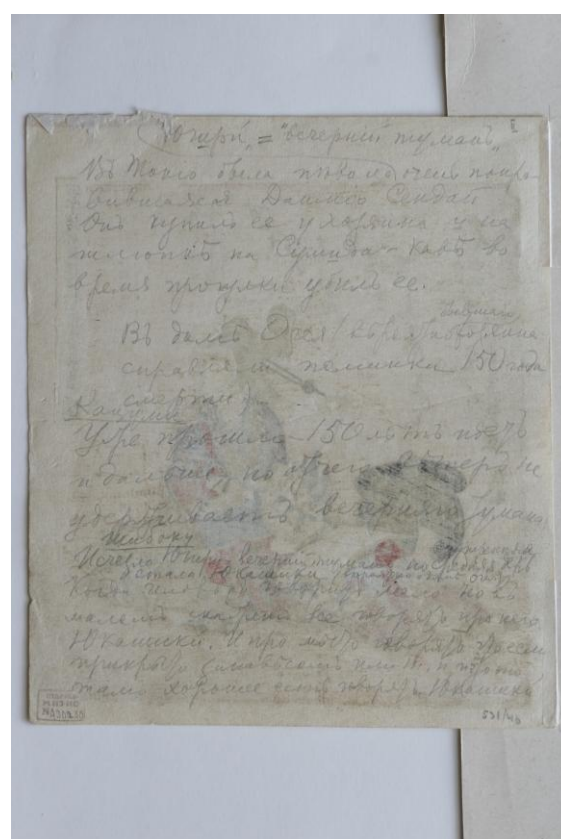


Abb. 3(a)













Surimonos aus dem Puschkin-Museum in Moskau



Abb. 8





Abb. 9









Abb. 11





Abb. 12





Abb. 13





Abb. 14



Surimonos aus der Eremitage in St. Petersburg



Abb. 15



Abb. 16





Abb. 17



Abb. 17(a)







Abb. 19





Abb. 20









Abb. 22

**Surimonos aus dem Museum für Ostasiatische Kunst in Berlin**



**Abb. 23**



Abb. 24





Abb. 25

**Surimonos aus verschiedenen Sammlungen (Abbildungen aus dem Werk „Surimono: Prints by Elbow“ von Edythe Polster und Alfred H. Marks (Hg.)**



**Abb. 26**





Abb. 27







Abb. 29







Abb. 31





Abb. 32



Surimonos aus der Sammlung des MAK - Österreichisches Museum für  
angewandte Kunst, Wien



Abb. 33



**Abb. 34**





Abb. 35



Abb. 36





Abb. 37



Abb. 38





Abb. 39



**Surimono aus einer Privatsammlung (Abbildung aus dem Werk „Ukiyo-e Explained“ von David Bell)**



**Abb. 40**



145

Surimono aus dem National Museum in Tokyo



Abb. 42





Abb. 42(a)

## Anhang 1

### Yamauba



Abb. 20 Chester Beatty Bibliothek (Original)



Abb. 1 Kunstmuseum von Tscheljabinsk (Kopie B? aus der Meiji-Zeit)



Abb. 8 Puschkin-Museum in Moskau (Kopie B? aus der Meiji-Zeit)



Abb. 15 Eremitage in St. Petersburg (Kopie B? aus der Meiji-Zeit)

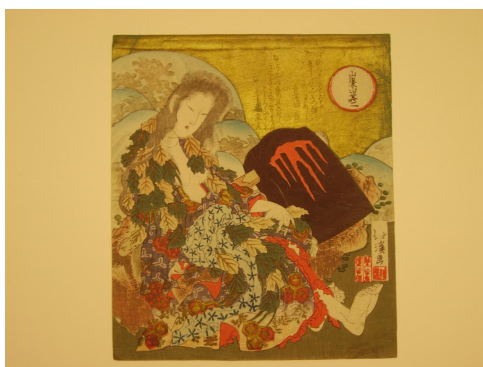


Abb. 23 Museum für Ostasiatische Kunst in Berlin (Kopie B? aus der Meiji-Zeit)



Abb. 26 Fogg-Duell Sammlung (Kopie B? aus der Meiji-zeit)



## Anhang 2

### Stilleben mit einem Hasen



Abb. 21 Chester Beatty Bibliothek  
(Kopie A aus der Meiji-Zeit)



Abb. 32 Sammlung von Werner Schindler  
(Kopie A aus der Meiji-Zeit)



Abb. 2 Kunstmuseum von Tscheljabinsk  
(Kopie B? aus der Meiji Zeit)



Abb. 9 Puschkin-Museum in Moskau (Kopie B? aus der Meiji-Zeit)



Abb. 33 Österreichisches Museum für  
angewandte Kunst (MAK) (Kopie B? aus der  
Meiji-Zeit)



Abb. 27 Ex-Sammlung Field (Kopie B? aus  
der Meiji-Zeit)



## Anhang 3

### Yûgiri



Abb. 37 Victoria und Albert Museum (Original)



Abb. 3 Kunstmuseum von Tscheljabinsk (Kopie A/B? aus der Meiji-Zeit)



Abb. 16 Eremitage in St. Petersburg (Kopie A/B? aus der Meiji-Zeit)



Abb. 10 Puschkin-Museum in Moskau (Kopie B/C? aus der Meiji-Zeit)



Abb. 28 Sammlung von Dr. und Mrs. J.F. Beineke (Kopie A/B/C/? aus der Meiji-Zeit)



Abb. 34 Österreichisches Museum für angewandte Kunst (MAK) (Kopie B/C? aus der Meiji-Zeit)



## Anhang 4

### Takenouchi no Sukune



Abb. 39 Kunstgewerbemuseum in Zürich (Original)



Abb. 29 Sammlung von Mr. und Mrs. Bumpei Usui (Original?)



Abb. 4 Kunstmuseum von Tscheljabinsk (Kopie B? aus der Meiji-Zeit)



Abb. 11 Puschkin-Museum in Moskau (Kopie B? aus der Meiji-Zeit)



Abb. 17 Eremitage in St. Petersburg (Kopie B? aus der Meiji-Zeit)

## Anhang 5

### Tanzender Affe



Abb. 5 Kunstmuseum von Tscheljabinsk (Kopie A/B? aus der Meiji-Zeit)



Abb. 12 Puschkin-Museum in Moskau (Kopie A/B? aus der Meiji-Zeit)



Abb. 24 Museum für Ostasiatische Kunst in Berlin (Kopie A/B? aus der Meiji-Zeit)



Abb. 35 Österreichisches Museum für angewandte Kunst (MAK) (Kopie A/B? aus der Meiji-Zeit)



## Anhang 6

### Awabi-Muschelsammler



Abb. 41 Art Institute of Chicago  
(Original)



Abb. 30 Fogg-Duell Sammlung (Original?)



Abb. 6 Kunstmuseum von Tscheljabinsk (Kopie  
B/C? aus der Meiji-Zeit)



Abb. 40 Privatsammlung (Kopie B/C? aus der  
Meiji-Zeit)



Abb. 13 Puschkin-Museum in Moskau (Kopie  
B/C? aus der Meiji-Zeit)



Abb. 18 Eremitage in St. Petersburg (Kopie B/C?  
aus der Meiji-Zeit)



Abb. 36 Österreichisches Museum für angewandte Kunst (MAK) (Kopie B/C? aus der Meiji-Zeit)

## Anhang 7

### Eule und Magnolienzweig



Abb. 42 Tokyo National Museum (Original)



Abb. 42(a) Tokyo National Museum (Original)



Abb. 7 Kunstmuseum von Tscheljabinsk (Kopie B/C? aus der Meiji-Zeit)



Abb. 14 Puschkin-Museum in Moskau (Kopie B/C? aus der Meiji-Zeit)



Abb. 19 Eremitage in St. Petersburg (Kopie B/C? aus der Meiji-Zeit)



Abb. 31 Tokyo National Museum (Kopie B/C? aus der Meiji-Zeit)



Abb. 25 Museum für Ostasiatische Kunst in Berlin (Kopie C? aus der Meiji-Zeit)



Abb. 38 Victoria & Albert Museum (Kopie D)



**Figur 1**



**Karte von Russland**

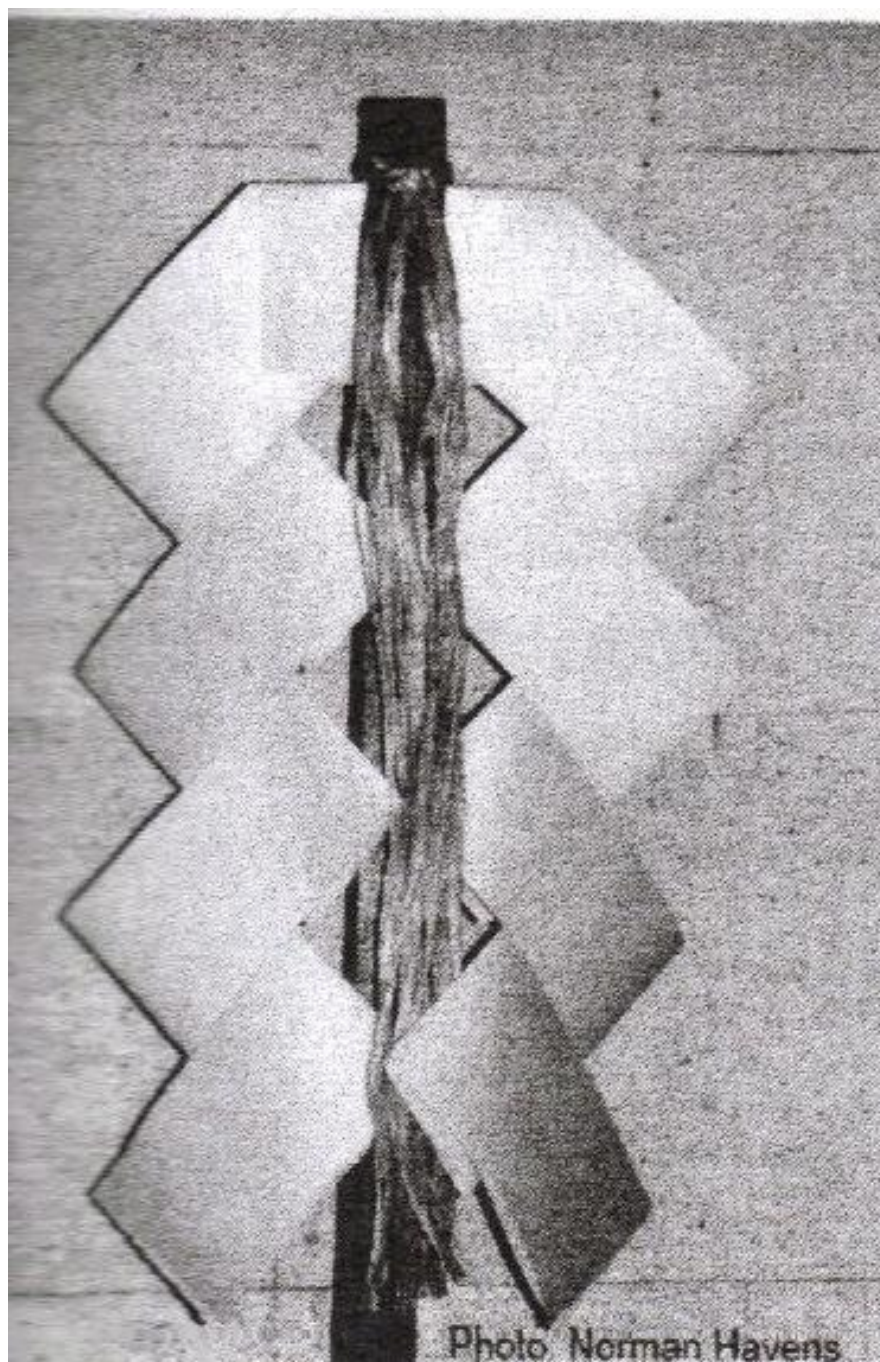
**Figur 2**



**Das Kunstmuseum von Tscheljabinsk, Russland**



**Figur 3**



**Gohei**

## 8. Abbildungsnachweis

**Abb. 1:** Totoya Hokkei, Yamauba, ca. 1880-1890er Jahre, Farbholzschnitt, 20,7 x 18,5 cm, Kunstmuseum von Tscheljabinsk, Inv. Nr.: 609, Foto von Sergej Zhatkov, Tscheljabinsk.

**Abb. 2:** Totoya Hokkei, Stillleben mit einem Hasen, ca. 1880-1890er Jahre, Farbholzschnitt, 21,5 x 18,1 cm, Kunstmuseum von Tscheljabinsk, Inv. Nr.: 608, Foto von Sergej Zhatkov, Tscheljabinsk.

**Abb. 3:** Ôishi Matora, Yûgiri, ca. 1880-1890er Jahre, Farbholzschnitt, 21,7 x 19,0 cm, Kunstmuseum von Tscheljabinsk, Inv. Nr.: 603, Foto von Sergej Zhatkov, Tscheljabinsk.

**Abb. 4:** Yanagawa Shigenobu I, Takenouchi no Sukune, ca. 1880-1890er Jahre, Farbholzschnitt, 21,5 x 18,2 cm, Kunstmuseum von Tscheljabinsk, Inv. Nr.: 604, Foto von Sergej Zhatkov, Tscheljabinsk.

**Abb. 5:** Ryûryûkyo Shinsai, Tanzender Affe, ca. 1880-1890er Jahre, Farbholzschnitt, 21,7 x 18,5 cm, Kunstmuseum von Tscheljabinsk, Inv. Nr.: 606, Foto von Sergej Zhatkov, Tscheljabinsk.

**Abb. 6:** Ryûryûkyo Shinsai, Awabi-Muschelsammler, ca. 1880-1890er Jahre, Farbholzschnitt, 20,8 x 18,0 cm, Kunstmuseum von Tscheljabinsk, Inv. Nr.: 607, Foto von Sergej Zhatkov, Tscheljabinsk.

**Abb. 7:** Kubo Shunman, Eule und Magnolienzweig, ca. 1880-1890er Jahre, Farbholzschnitt, 21,0 x 18,5 cm, Kunstmuseum von Tscheljabinsk, Inv. Nr.: 605, Foto von Sergej Zhatkov, Tscheljabinsk.

**Abb. 1(a):** Totoya Hokkei, Yamauba, Rückseite, ca. 1880-1890er Jahre, Farbholzschnitt, 20,7 x 18,5 cm, Kunstmuseum von Tscheljabinsk, Inv. Nr.: 609, Foto von Sergej Zhatkov, Tscheljabinsk.

**Abb. 2(a):** Totoya Hokkei, Stillleben mit einem Hasen, Rückseite, ca. 1880-1890er Jahre, Farbholzschnitt, 21,5 x 18,1 cm, Kunstmuseum von Tscheljabinsk, Inv. Nr.: 608, Foto von Sergej Zhatkov, Tscheljabinsk.

**Abb. 3(a):** Ôishi Matora, Yûgiri, Rückseite, ca. 1880-1890er Jahre, Farbholzschnitt, 21,7 x 19,0 cm, Kunstmuseum von Tscheljabinsk, Inv. Nr.: 603, Foto von Sergej Zhatkov, Tscheljabinsk.

**Abb. 4(a):** Yanagawa Shigenobu I, Takenouchi no Sukune, Rückseite, ca. 1880-1890er Jahre, Farbholzschnitt, 21,5 x 18,2 cm, Kunstmuseum von Tscheljabinsk, Inv. Nr.: 604, Foto von Sergej Zhatkov, Tscheljabinsk.

**Abb. 5(a):** Ryûryûkyo Shinsai, Tanzender Affe, Rückseite, ca. 1880-1890er Jahre, Farbholzschnitt, 21,7 x 18,5 cm, Kunstmuseum von Tscheljabinsk, Inv. Nr.: 606, Foto von Sergej Zhatkov, Tscheljabinsk.

**Abb. 6(a):** Ryûryûkyo Shinsai, Awabi-Muschelsammler, Rückseite, ca. 1880-1890er Jahre, Farbholzschnitt, 20,8 x 18,0 cm, Kunstmuseum von Tscheljabinsk, Inv. Nr.: 607, Foto von Sergej Zhatkov, Tscheljabinsk.

**Abb. 7(a):** Kubo Shunman, Eule und Magnolienzweig, Rückseite, ca. 1880-1890er Jahre, Farbholzschnitt, 21,0 x 18,5 cm, Kunstmuseum von Tscheljabinsk, Inv. Nr.: 605, Foto von Sergej Zhatkov, Tscheljabinsk.

**Abb. 8:** Totoya Hokkei, Yamauba, 1890er Jahre, Farbholzschnitt, 20,5 x 17,7 cm, Puschkin-Museum in Moskau, Inv. Nr.: 30167, Katalog Japanese Prints by the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow 2008, Bd. 1, S. 263, Abb. 335.

**Abb. 9:** Totoya Hokkei, Stillleben mit einem Hasen, 1890er Jahre, Farbholzschnitt, 20,2 x 17,6 cm, Puschkin-Museum in Moskau, Inv. Nr.: 19861, Katalog Japanese Prints by the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow 2008, Bd. 1, S. 258. Abb. 328.

**Abb. 10:** Ôishi Matora, Yûgiri, 1890er Jahre, Farbholzschnitt, 21,7 x 18,7 cm, Puschkin-Museum in Moskau, Inv. Nr.: 30229, Katalog Japanese Prints by the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow 2008, Bd. 1, S. 94, Abb. 96.

**Abb. 11:** Yanagawa Shigenobu I, Takenouchi no Sukune, 1890er Jahre, Farbholzschnitt, 23,6 x 18,0 cm, Puschkin-Museum in Moskau, Inv. Nr.: 30091 Katalog Japanese Prints by the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow 2008, Bd. 1, S. 106, Abb. 114.

**Abb. 12:** Ryûryûkyo Shinsai, Tanzender Affe, 1890er Jahre, Farbholzschnitt, 21,0 x 18,5 cm, Puschkin-Museum in Moskau, Inv. Nr.: 30222, Katalog Japanese Prints by the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow 2008, Bd. 1, S. 109, Abb. 118.

**Abb. 13:** Ryûryûkyo Shinsai, Awabi-Muschelsammler, 1890er Jahre, Farbholzschnitt, 21,6 x 18,2 cm, Puschkin-Museum in Moskau, Inv. Nr.: 30213, Katalog Japanese Prints by the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow 2008, Bd. 1, S. 111, Abb. 120.

**Abb. 14:** Kubo Shunman, Eule und Magnolienzweig, 1880er Jahre, Farbholzschnitt, 20,0 x 18,0 cm, Puschkin-Museum in Moskau, Inv. Nr.: 30249, Katalog Japanese Prints by the Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow 2008, Bd. 1, S. 124, Abb. 145.

**Abb. 15:** Totoya Hokkei, Yamauba, Farbholzschnitt, 21,5 x 18,5 cm, Eremitage in St. Petersburg, Inv. Nr.: ЯТ – 3797, Foto aus der Bilddatenbank der Eremitage in St. Petersburg.

**Abb. 16:** Ôishi Matora, Yûgiri, Farbholzschnitt, 20,6 x 18,2 cm, Eremitage in St. Petersburg, Inv. Nr.: ЯТ – 4192, Foto aus der Bilddatenbank der Eremitage in St. Petersburg.

**Abb. 17:** Yanagawa Shigenobu I, Takenouchi no Sukune, Farbholzschnitt, 20,2 x 18,0 cm, Eremitage in St. Petersburg, Inv. Nr.: ЯТ – 3804, Foto aus der Bilddatenbank der Eremitage in St. Petersburg.

**Abb. 17(a):** Yanagawa Shigenobu I, Takenouchi no Sukune, Rückseite, Farbholzschnitt, 20,2 x 18,0 cm, Eremitage in St. Petersburg, Inv. Nr.: ЯТ – 3804, Foto aus der Bilddatenbank der Eremitage in St. Petersburg.

**Abb. 18:** Ryûryûkyo Shinsai, Awabi-Muschelsammler, Farbholzschnitt, 20,4 x 17,6 cm, Eremitage in St. Petersburg, Inv. Nr.: ЯТ – 3803, Foto aus der Bilddatenbank der Eremitage in St. Petersburg.

**Abb. 18(a):** Ryûryûkyo Shinsai, Awabi-Muschelsammler, Rückseite, Farbholzschnitt, 20,4 x 17,6 cm, Eremitage in St. Petersburg, Inv. Nr.: ЯТ – 3803, Foto aus der Bilddatenbank der Eremitage in St. Petersburg.

**Abb. 19:** Kubo Shunman, Eule und Magnolienzweig, Farbholzschnitt, 20,3 x 18,4 cm, Eremitage in St. Petersburg, Inv. Nr.: ЯТ – 4191, Foto aus der Bilddatenbank der Eremitage in St. Petersburg.

**Abb. 20:** Totoya Hokkei, Yamauba, ca. 1825, Farbholzschnitt, 21,3 x 18,6 cm, Chester Beatty Library, Dublin, Accession No. 877, Keyes 1985, Bd. 1, S. 157, Abb. 125.

**Abb. 21:** Totoya Hokkei, Stilleben mit einem Hasen, Anfang 1890er Jahre, 21,3 x 18,3 cm, Chester Beatty Library, Dublin, Accession No. 798, Keyes 1985, Bd. 1, S. 185, Abb. 156.

**Abb. 22:** Katsushika Hokusai, Yamauba, Kintoki und verschiedene Tiere, ca. 1814, Farbholzschnitt, 21,1 x 18,4 cm, British Museum, London, Inv. Nr.: 1937.7-10.0216, Gian Carlo Calza, Hokusai, Mailand 1999, S. 213, Abb. IV.15.

**Abb. 23:** Totoya Hokkei, Yamauba, Farbholzschnitt, 21,2 x 18,2 cm, Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin, Foto von Oxana Bierbaumer.

**Abb. 24:** Ryûryûkyo Shinsai, Tanzender Affe, Farbholzschnitt, 20,1 x 17,5 cm, Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin, Foto von Oxana Bierbaumer.

- Abb. 25:** Kubo Shunman, Eule und Magnolienzweig, Farbholzschnitt, 19,8 x 18,0 cm, Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin, Foto von Herrn Dr. Alexander Hofmann.
- Abb. 26:** Totoya Hokkei, Yamauba, Farbholzschnitt, Fogg-Duell Collection 1933-4-1968.76, Polster & Marks 1980, S. 139, Abb. 135.
- Abb. 27:** Totoya Hokkei, Stilleben mit einem Hasen, Farbholzschnitt, Ex-Collection Field, Polster & Marks 1980, S. 197, Abb. 219.
- Abb. 28:** Ôishi Matora, Yûgiri, Farbholzschnitt, Collection of Dr. and Mrs. J. F. Beineke, Polster & Marks 1980, S. 331, Abb. 369.
- Abb. 29:** Katsushika Hokusai, Samurai, Farbholzschnitt, Collection of Mr. and Mrs. Bumpei Usui. U7, Polster & Marks 1980, S. 261, Abb. 289.
- Abb. 30:** Kubo Shunman, Awabi-Muschelsammler, Farbholzschnitt, Polster & Marks 1980, Fogg-Duell Collection, S. 403, Abb. 443.
- Abb. 31:** Kubo Shunman, Eule und Magnolienzweig, Farbholzschnitt, Tokyo National Museum, Polster & Marks 1980, S. 395, Abb. 434.
- Abb. 32:** Totoya Hokkei, Makura no Sochi, 1819, Farbholzschnitt, 20,8 x 18,1 cm, Collection Werner Schindler, Bienne, Egoyomi et surimono. Calendriers et cartes de vœux Gravures sur bois des XVIIIe et XIXe siècles, Genève 1983, S. 83, Abb. 88.
- Abb. 33:** Totoya Hokkei, Was sich nicht schickt, 1819, Farbholzschnitt, 20,9 x 18,1 cm, Österreichisches Museum für angewandte Kunst (MAK), Wien, Inv. Nr.: K.I. 07624-004, Foto aus der Bilddatenbank des MAK.
- Abb. 34:** Ôishi Matora, Kurtisane Yûgiri, 1820-1830er Jahre, Farbholzschnitt, 21,4 x 18,0 cm, Österreichisches Museum für angewandte Kunst (MAK), Wien, Inv. Nr.: K.I. 07605-001, Foto aus der Bilddatenbank des MAK.
- Abb. 35:** Ryûryûkyo Shinsai, Dressierter Affe, 1812, Farbholzschnitt, 20,6 x 18,1 cm, Österreichisches Museum für angewandte Kunst (MAK), Wien, Inv. Nr.: K.I. 07600-001, Foto aus der Bilddatenbank des MAK.
- Abb. 36:** Ryûryûkyo Shinsai, Sammeln von Abalonenmuscheln, um 1800, Farbholzschnitt, 21,8 x 18,5 cm, Österreichisches Museum für angewandte Kunst (MAK), Wien, Inv. Nr.: K.I. 07600-003, Foto aus der Bilddatenbank des MAK.
- Abb. 37:** Ôishi Matora, Yûgiri, Anfang des 19.Jh., Farbholzschnitt, 21,59 x 19,05 cm (8,5 x 7,5 in), Victoria and Albert Museum, London, Inv. Nr.: E.192-1898, Foto aus der Bilddatenbank des V&A.



**Abb. 38:** Kubo Shunman, Small Owl on Magnolia Branch, 1800, Farbholzschnitt, 21,1 x 17,9 cm (8 ¼ x 7 in), Victoria and Albert Museum, London, Inv. Nr.: E.4434-1914, Gian Carlo Calza, Ukiyo-e, Milan 2004, S. 176, Abb. III.18.

**Abb. 39:** Yanagawa Shigenobu I, Takenouchi no Sukune, Ende des 18.Jh, Anfang des 19.Jh., Farbholzschnitt, 21,6 x 18,2 cm, Kunstgewerbemuseum in Zürich, Foto aus der Bilddatenbank des Kunstgewerbemuseums in Zürich.

**Abb. 40:** Ryûryûkyo Shinsai, Awabi (Abalone or Ear Shell), 1809, woodblock print, 21,5 x 18,1 cm, Private Collection, Bell 2004, Plate 3.

**Abb. 41:** Ryûryûkyo Shinsai, Two Boys and an Awabi-tory beside a huge basket, Unknown, color woodblock print, 23,1 x 20,5 cm, The Art Institute of Chicago, Inv. Nr.: 1928.1126, Foto aus der Bilddatenbank des Art Institute of Chicago.

**Abb. 42:** Kubo Shunman, Horned Owl, end of the 18<sup>th</sup> century, woodblock print, 19,1 x 16,7 cm, Tokyo National Museum, Ukiyo-e. *Edo no ega IV. Kôgei II*, in: Nihon Bijutsu Zenshu (Sammlung japanischer Kunst), Bd. 20, Kodansha-Verlag, 1991, S. 125, Abb. 27.

**Abb. 42(a):** Kubo Shunman, Eule und Magnolienzweig, ca. 1800, Farbholzschnitt, 19,1 x 16,7 cm, Tokyo National Museum, Privatfoto.

**Anhang 1:** Zusammenstellung der Surimonos „Yamauba“

**Anhang 2:** Zusammenstellung der Surimonos „Stillleben mit einem Hasen“

**Anhang 3:** Zusammenstellung der Surimonos „Yûgiri“

**Anhang 4:** Zusammenstellung der Surimonos „Takenouchi no Sukune“

**Anhang 5:** Zusammenstellung der Surimonos „Tanzender Affe“

**Anhang 6:** Zusammenstellung der Surimonos „Awabi-Muschelsammler“

**Anhang 7:** Zusammenstellung der Surimonos „Eule und Magnolienzweig“

**Figur 1:** Karte von Russland

**Figur 2:** Das Kunstmuseum von Tscheljabinsk, Russland, Tscheljabinskaja oblastnaja kartinnaja galereja (Gemäldegalerie des Tscheljabinsker Gebiets) 2004.

**Figur 3:** Gohei, Norman Havens/Inoue Nobutaka (Hg.), An Encyclopedia of Shinto (*Shintô Jiten*), Bd. 2, Tokyo 2004, Abb. 34.

## 9. Abstract in English

As noted at the beginning of my paper, my research focused on the following main points: the provenance of the collection in Chelyabinsk, its connection to the surimono collections at the Pushkin Museum in Moscow and at the St. Petersburg Hermitage, comparable and/or identical surimono in other international surimono collections, as well as a detailed description of the seven surimono woodblock prints (as regards artist, poet, dating, deciphering of text inscriptions, iconography and interpretation of sheets) and an examination of their authenticity. My research produced the following results:

The Chelyabinsk Regional Museum of Decorative and Applied Arts received its collection of seven surimono in 1960 from the holdings of the Pushkin Museum in Moscow. All seven surimono (Ill. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) were part of the large ukiyo-e- and surimono collection assembled by the Russian officer and art lover Sergej Nikolaevich Kitaev (1864-1927), who bought woodblock prints directly in Japan during his military service years in the late 1880s and the 1890s. The Pushkin Museum, which received Kitaev's collection in 1924, holds among its woodblock prints all seven surimono (even in multiple copies) which are almost identical to the sheets in Chelyabinsk. Five of the Chelyabinsk surimono prints (Ill. 2a, 3a, 4a, 5a, 7a) feature pencil writing on the recto: an attempt at deciphering *kyôka* poems and an interpretation of the sheets noted in Old Russian orthography. I saw almost identical notes which seem to have been made by the same hand (as on the Chelyabinsk surimono) on the rectos of several other surimono<sup>359</sup> from the Pushkin Museum in Moscow. It is assumed that the author of these inscriptions was the first scholar to study the collection of Sergej Kitaev, the famous Russian Orientalist Serge Elisseeff (1889-1975).

The Hermitage's surimono collection also includes five surimono, "Yamauba" by Hokkei (Ill. 15), "Yûgiri" by Matora (Ill. 16), "Takenouchi no Sukune" by Shigenobu I (Ill. 17), "Awabi (Abalone) Pickers" by Shinsai (Ill. 18) and "Owl on Magnolia Branch" by Shunman (Ill. 19), which are almost identical to the woodblock prints from Chelyabinsk. There is no evidence of the items from the Hermitage having the same provenance as the surimono from the Chelyabinsk Museum and the Pushkin Museum in Moscow, or of all of them stemming from the former Kitaev collection.

---

<sup>359</sup> Unfortunately, I did not receive permission to take photographs of the surimono at the Pushkin Museum in Moscow.

The Hermitage surimono were acquired from other private collections; they feature no notes or inscriptions indicating that they may have been part of the Kitaev collection.

I found woodblock prints akin to all seven Chelyabinsk surimono not only in Russia but also in various international surimono collections. I analysed similar surimono and compared them to the Chelyabinsk ones. These comparisons have supplied new insights for the collection in Chelyabinsk.

All Chelyabinsk woodblock prints are *kyôka* surimono; they are part of the list drawn up by Roger Keyes<sup>360</sup> of square-format surimono on which research has been undertaken. I was able to find all *kyôka* poems on the seven prints from Chelyabinsk in different publications on surimono. Taking account of the deciphered *kyôka* verses, I provided an iconographic interpretation of every sheet in the Chelyabinsk collection. Following the analysis of different surimono publications I was able in most cases to determine the series of woodblock prints.

In the course of my research I noticed that the information about the assumed artists in the card file of the Chelyabinsk Museum is not entirely correct. The surimono “Owl on Magnolia Branch” (Ill. 7), which the Chelyabinsk card file ascribes to Katsukawa Sjunhotei (Sentej) turned out to have been created by Kubo Shunman. For the “Yûgiri” sheet (Ill. 3), which the Chelyabinsk Museum registered under the artist name Masatora (Matora) Utagawa, the artist name should more correctly be given as Ôishi Matora. In case of the surimono “Awabi Pickers” (Ill. 6) it would be logical to give both artist names, i.e. Shinsai/Shunman. Since the references to this surimono found in literature are all under the name of Shinsai only, I have left the ascribed artist name as Ryûryûkyo Shinsai in my paper as well.

A difficult aspect of my work was the issue of the authenticity of the Chelyabinsk surimono and their dating. According to the system developed by Roger Keyes, all surimono from the Chelyabinsk Museum have turned out to be Meiji-period copies of good quality from either group B or group C. The collection of the Chelyabinsk Museum does not contain any original surimono, of which very few have been preserved (and not in every instance).

Although the surimono collection of the Chelyabinsk Museum is very small it includes interesting sheets that are also to be found in many large, international surimono collections. The main part of the Chelyabinsk woodblock prints belongs to the most frequent category of New-Year surimono. The three surimono, “Yûgiri” by

---

<sup>360</sup> Cf. Keyes 1985, Vol. 2, pp. 513-520.

Matora (Ill. 3), “Awabi Pickers” by Shinsai (Ill. 6) and “Owl on Magnolia Branch” by Shunman (Ill. 7), can be assigned to the category of commemorative surimono. The seven Chelyabinsk surimono cover a relatively broad range of themes and can be assigned to the following thematic groups:

1. Still lifes – “Still Life with Hare” by Hokkei (Ill. 2)
2. Portraits of beautiful women – “Yûgiri” by Matora (Ill. 3)
3. Bird-and-flower subjects – “Owl on Magnolia Branch” by Shunman (Ill. 7)
4. Warrior subjects – “Takenouchi no Sukune” by Shigenobu I (Ill. 4)
5. Scenes from everyday life – “Awabi Pickers” by Shinsai (Ill. 6)
6. Legendary and mythological subjects – “Yamauba” by Hokkei (Ill. 1), “Dancing Monkey” by Shinsai (Ill. 5)

Originally selected by art historians from the Pushkin Museum in Moscow and conceived from the outset as an educational collection for the Russian provincial public, the Chelyabinsk surimono collection received pieces from very renowned masters of woodblock printing. It includes works by students of Katsushika Hokusai (Totoya Hokkei, Ryûryûkyo Shinsai and Yanagawa Shigenobu I), by one of the most famous surimono artists, Kubo Shunman, and by the less well known master Ôishi Matora. The collection offers a comprehensive overview of the development of *kyôka* surimono woodblock printing (colour palette, technique, composition, etc.) in the period between 1800 and the 1830s.

Further research on the topic would require access to other surimono collections in Russia. It would be interesting to learn whether similar surimono are also held by other Russian museums and collections. In order to determine the exact authorship of the inscriptions on the rectos of the surimono from the former Kitaev collection, it would be useful to get an expert opinion on the handwriting of Sergej Kitaev and of Serge Elisseeff. Further attempts to trace the provenance of the five surimono from the Hermitage would be worthwhile, and additional research on Sergej Kitaev and his collection both in Russia and Japan would also be recommendable.

## 10. Заключение (Zusammenfassung auf Russisch)

Как и предполагалось изначально, исследования, проведенные в ходе работы над коллекцией суримоно Челябинского музея искусств, были сконцентрированы на следующих пунктах: выяснение происхождения коллекции, её связи с коллекциями укиё-э ГМИИ имени Пушкина в Москве и Эрмитажа в Санкт-Петербурге, поиск похожих (аналогичных) суримоно в интернациональных коллекциях японской гравюры, возможно точное описание семи суримоно из Челябинска (установление авторства художников и поэтов; вопросы датировки, выяснение серии, расшифровка текстов и надписей на листах, иконография и интерпретация гравюр), а также определение подлинности экспонатов Челябинского музея искусств.

Результаты проделанной работы можно обобщить следующим образом.

Свою коллекцию суримоно (семь гравюр) Челябинский музей искусств получил в 1960 году из фондов ГМИИ имени Пушкина. Все семь гравюр (Рис. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7) являлись частью японской коллекции русского морского офицера Сергея Николаевича Китаева (1864-1927), приобретавшего предметы японского искусства (в том числе и гравюры) во время своей службы у берегов Японии в конце девятнадцатого века (1880 – 1890 годы). В Пушкинском музее, перенявшем коллекцию Китаева в 1924 году у Румянцевского музея, хранятся многократные экземпляры всех семи суримоно, аналогичных Челябинским. На обратной стороне пяти суримоно из Челябинской коллекции (Рис. 2а, 3а, 4а, 5а, 7а) есть записи, сделанные карандашом в дореволюционной орфографии – попытки расшифровки текстов и интерпретации гравюр. Практически аналогичные записи, выполненные, на взгляд автора проведенного исследования, идентичным почерком, удалось встретить и на обратной стороне многих суримоно<sup>361</sup> в Пушкинском музее в Москве. Авторство этих заметок предположительно приписывается всемирно известному русскому учёному-ориенталисту Сергею Григорьевичу Елисееву (1889-1975).

В коллекции японской гравюры Эрмитажа также есть пять суримоно, аналогичных Челябинским листам: «Ямауба» Хоккейя (Рис. 15), «Югири» Маторы (Рис. 16), «Такэноути но Сукунэ» Сигэнобу I (Рис. 17), «Собиратели раковин-аваби» Синсайа (Рис. 18), «Сова на ветке магнолии» Сюнмана (Рис. 19). Доказательства общего происхождения суримоно Эрмитажа с гравюрами

---

<sup>361</sup> К сожалению, в ГМИИ имени А.С. Пушкина не было разрешено фотографировать.



из Челябинской и Пушкинской коллекции, то есть принадлежности к бывшей коллекции японской гравюры Китаева, мною найдены не были. Все пять суримоно поступили в собрание Эрмитажа из коллекций укиё-э частных лиц; на обратной стороне суримоно из Санкт-Петербурга отсутствуют записи, похожие на заметки карандашом на гравюрах из бывшей коллекции Сергея Китаева.

Суримоно, аналогичные семи листам из Челябинской коллекции, удалось найти и в различных международных коллекциях японской гравюры. Похожие суримоно были тщательно изучены, описаны и сравнены с экспонатами из Челябинского музея искусств. Результаты этих сравнений привели к следующим выводам.

Все семь гравюр из Челябинска являются *кёка* (*kyôka*) суримоно и принадлежат к списку<sup>362</sup> изученных суримоно в квадратном формате, составленному Роджером Кизом (Rodger Keyes). В различных публикациях о суримоно мне посчастливилось найти перевод практически всех стихотворных надписей с Челябинских гравюр. После прочтения текстов каждый экспонат получил свою иконографическую интерпретацию. В большинстве случаев были разъяснены вопросы серии и датировки листов.

В процессе работы над Челябинской коллекцией выяснилось, что записи в инвентурной картотеке музея были не совсем верны. Суримоно «Сова на ветке магнолии», авторство которого приписывалось в Челябинске Кацукаве Сюнхотейю (Сентею), оказалось известной гравюрой Кубо Сюнмана (Kubo Shunman). Гравюру «Югири», зарегистрированную в Челябинске на имя художника Масаторы (Маторы) Утагавы, удалось атрибутировать как работу Оиси Маторы (Синко) (Ôishi Matora). В случае с листом «Собиратели раковин-аваби» логично было бы указать имена обоих художников - Синсай/Сюнман (Shinsai/Shunman).<sup>363</sup>

Довольно сложной задачей было определение подлинности Челябинских гравюр и их датировка. Анализ суримоно, проведенный по системе, разработанной Роджером Кизом (Rodger Keyes), позволил сделать вывод, что все семь суримоно из Челябинска – качественные копии (groups B and C)

---

<sup>362</sup> Cf. Keyes 1985, Vol. 2, pp. 513-520.

<sup>363</sup> В работе было оставлено авторство Синсайя, так как в большинстве публикаций о суримоно эта гравюра упоминается под его именем.

периода Мэйдзи, оригинальных (ранних) гравюр<sup>364</sup> в коллекции Челябинского музея не оказалось.

Челябинский музей искусств владеет интересной коллекцией суримоно, аналоги которых хранятся в различных интернациональных собраниях японской гравюры. Большинство Челябинских гравюр принадлежит к наиболее часто встречающейся категории Новогодних суримоно (*saitan surimono*). Три листа: «Югири», «Собиратели раковин-аваби» и «Сова на ветке магнолии» - могут быть отнесены к менее распространённой категории Мемориальных суримоно (*commemorative surimono*). Тематически семь Челябинских листов можно подразделить на следующие группы:

1. Натюрморты – «Натюрморт с изображением кролика» Хоккейя (Рис. 2).
2. Изображения красавиц – «Югири» Маторы (Рис. 3).
3. Изображения из мира флоры и фауны – «Сова на ветке магнолии» Сюнмана (Рис. 7).
4. Изображения самураев – «Такэноути но Сукунэ» Сигэнобу I (Рис. 4).
5. Сцены из повседневной жизни – «Собиратели раковин-аваби» Синсайя (Рис. 6).
6. Изображения из мира мифов и легенд – «Ямауба» Хоккейя (Рис. 1), «Пляшущая обезьяна» Синсайя (Рис. 5).

Коллекция суримоно Челябинского музея искусств, сформированная сотрудниками Пушкинского музея и изначально задуманная как образовательная коллекция для населения русской провинции, получила работы хорошо известных мастеров японской гравюры. Челябинский музей владеет суримоно художников школы Кацусики Хокусайя (Тотойи Хоккейя, Рюрюкё Синсайя и Янагавы Сигэнобу I), одного из знаменитейших мастеров суримоно - Кубо Сюнмана, а также менее известного художника - Оиси Маторы. Челябинское собрание суримоно дает прекрасное представление о развитии *кёка* суримоно (цветовой гамме, технике, композиции etc.) в период с 1800 по 1830 годы.

Дальнейшие исследования по данной теме предполагают получение доступа к другим российским коллекциям японской гравюры и поиск суримоно, аналогичных Челябинским. Для точного установления авторства надписей на обратной стороне листов из бывшего собрания Сергея Китаева необходима

---

<sup>364</sup> Оригинальные (ранние) суримоно встречаются крайне редко, как правило, в единичных экземплярах; многие суримоно известны только в копиях, поскольку оригиналы не сохранились.

экспертиза почерков Китаева и Елисеева. Имеет смысл продолжить работу по выяснению происхождения пяти суримоно из Эрмитажа, а также сбор дальнейшей информации о Сергее Китаеве и его коллекции не только в России, но и в Японии.

## 11. Lebenslauf der Verfasserin



|                 |                                                                                                                                                                             |
|-----------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Sprachen        | Russisch (Muttersprache)<br>Deutsch (sehr gut in Wort und Schrift)<br>Englisch (sehr gut in Wort und Schrift)<br>Französisch (gut in Wort und Schrift)                      |
| Geboren         | 23. März 1971 in Orenburg, Russland, Russische Staatsbürgerschaft                                                                                                           |
| Familienstand   | verheiratet mit Mag. Reinhold Bierbaumer, keine Kinder                                                                                                                      |
| 1978 – 1988     | Gesamtschule mit Abschluss in Korkino, Russland                                                                                                                             |
| 1988 – 1993     | Studium Philologie, Englisch und Französisch an der Pädagogischen Staatsuniversität Tscheljabinsk, Russland, Abschluss „Lehrerin der Englischen und Französischen Sprachen“ |
| 1993 – 1994     | Referentin und Übersetzerin bei der Commercial Forum Bank, Tscheljabinsk, Russland                                                                                          |
| 1995 – 2001     | freiberufliche Tätigkeit als Übersetzerin und Dolmetscherin für verschiedene Firmen, Russland                                                                               |
| 2001 – 2002     | Lektorin für Englisch an der Pädagogischen Staatsuniversität Tscheljabinsk, Russland                                                                                        |
| 2002 – 2004     | Deutschkurse in verschiedenen Sprachschulen in Wien, Abschluss „Kleines Deutsches Sprachdiplom“ am Goethe-Institut in Wien                                                  |
| 2003 – bis dato | Studium Kunstgeschichte an der Universität Wien                                                                                                                             |
| 2006            | Erster Abschnitt                                                                                                                                                            |