



DISSERTATION

Titel der Dissertation

Die *nishiki*'e-Karikaturen von Kuniyoshi

Verfasserin

Mag. phil. Noriko Deushi Brandl

angestrebter akademischer Grad
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, Jänner 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 378
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: Japanologie
Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Sepp Linhart

Die *nishiki'e*-Karikaturen von Kuniyoshi 国芳¹

Vorwort

Zu Beginn dieser Arbeit möchte ich mich herzlich für die umfangreiche Unterstützung durch Herrn o. Univ. Professor Dr. Sepp Linhart, Vorstand des Institutes für Ostasienwissenschaften an der Universität Wien, bedanken, der mir diese Arbeit ermöglicht hat. Seit Mai 2004 bin ich bei dem von ihm initiierten und geleiteten FWF (Fonds zur Förderung der Wissenschaftlichen Forschung) Projekt „Ukiyo'e-Karikaturen 1842-1905“ (Projekt Nr. P16503-G06) als Dissertantin beschäftigt. Unter seiner wegweisenden Leitung, gepaart mit seinem präzisen Fachwissen über japanische Holzschnitte, hatte ich die Möglichkeit, über dieses Thema, zu dem ich ausreichend Material finden konnte, zu forschen.

Weiters gilt mein aufrichtiger Dank Frau Univ. Doz. Dr. phil. Dr. habil. Jorinde Ebert vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. Schon bei meiner Magisterarbeit auf dem Gebiet der Kunstgeschichte stand sie mir als Diplom Mutter äußerst hilfreich zur Seite und auch bei der vorliegenden Arbeit begleitete sie mich durch ihr umfassendes Fachwissen als unverzichtbare zweite Betreuerin.

Frau Mag. Dr. Susanne Formanek vom Institut für Kultur- und Geistesgeschichte Asiens an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften möchte ich meine besondere Dankbarkeit ausdrücken für die Übersetzung mehrerer sehr schwieriger altjapanischer Texte.

Meiner lieben Freundin Ingeborg Wesolofsky sage ich innigsten, vom Herzen kommenden Dank für ihre unendliche Geduld. Ohne ihr Eingehen auf das Thema und ihre Hilfe bei der Formulierung in deutscher Sprache wäre es mir unmöglich gewesen, diese Arbeit zu verwirklichen.

Zum Schluß bedanke ich mich bei meinem Mann, Ing. Karl Ludwig Brandl, für seine Geduld, sein Verständnis und seine große Unterstützung.

¹ Ausdrücke des Japanischen werden in der vorliegenden Arbeit sowohl in *rōmaji* (lateinisches Alphabet) als auch in *kanji* (chinesische Schriftzeichen) geschrieben.

INHALT

1. Einleitung

1.1. Fragestellung	9
1.2. Forschungsstand	12
1.3. Methodische Vorgangsweise	28
1.4. Überblick über den Aufbau der Arbeit	32

2. *Nishiki'e*-Karikaturen (*fūshi nishiki'e* 諷刺錦繪)

2.1. Hintergrund und Herkunft	37
2.1.1. <i>Kibyōshi</i> 黄表紙 (Gelbe Hefte) - Vorläufer der <i>nishiki'e</i> -Karikaturen	44
2.1.2. <i>Kawaraban</i> 瓦版 (Flugblätter) - Vorläufer der Zeitungen	47
2.2. Der Einfluss der Tenpō-Reform auf die Welt der <i>nishiki'e</i>	
2.2.1. Die gesetzlichen Beschränkungen	50
2.2.2. Die Änderungen des Zensursystems	53
2.2.3. Die Situation der Hersteller: Verleger und Künstler	58
2.3. Besondere Höhepunkte der <i>nishiki'e</i>-Karikaturen	
Tenpō 天保 14 - Meiji 明治 38 (1843-1905)²	
2.3.1. <i>Totetsuru-ken</i> -Bilder (<i>ken no e</i> 拳の絵) Kōka 弘化 4 (1847)	62
2.3.2. Modegötter-Bilder (<i>hayarigami'e</i> 流行神絵) Kaei 嘉永 2 (1849)	63
2.3.3. Totengedenkbilder (<i>shini'e</i> 死絵) für Ichikawa Danjūrō VIII 八代目市川団十郎 Ansei 安政 1 (1854)	64
2.3.4. Wels-Bilder (<i>namazu'e</i> 鯰絵) Ansei 2 (1855)	65
2.3.5. Yokohama-Bilder (Yokohama'e 横浜絵) Ansei 9- (1859-)	67
2.3.6. Masern-Bilder (<i>hashika'e</i> 麻疹絵) Bunkyū 文久 2 (1862)	67
2.3.7. Hysterie-Bilder (<i>awate'e</i> あわて絵) Bunkyū 3 (1863)	68

² Die Jahreszahlen in dieser Arbeit bis 1872 werden mit japanischen Jahresdevisen und in Klammer gesetzt entsprechend dem gregorianischen Kalender angegeben. Das japanische Datum, das bis dahin auf dem Mondkalender basiert, wurde am 3. Tag des 12. Monats Meiji 5 mit dem Datum 1. Jänner 1873 des gregorianischen Sonnenkalenders gleichgesetzt und auf den gregorianischen Kalender umgestellt. Da der Jahresanfang des Mondkalenders im Februar des gregorianischen Kalenders stattfindet, ist das 12. Monat des Mondkalenders ungefähr mit dem 1. Monat des nächsten Jahres des gregorianischen Kalenders gleichzusetzen.

2.3.8. Bilder vom Boshin-Krieg (Boshin <i>sensō</i> 'e 戊辰戦争絵) Meiji 1-2 (1868/1869)	69
2.3.9. Bilder über die Modernisierung (<i>bunmei kaika</i> 'e 文明開化絵) Meiji 2 - (1869-)	70
2.3.10. Bilder vom Seinan-Krieg (Seinan <i>sensō</i> 'e 西南戦争) 1877	71
2.3.11. Bilder vom Sino-Japanischen Krieg (Nisshin <i>sensō</i> 'e 日清戦争絵) 1894/95 Bilder vom Russisch-Japanischen Krieg (Nichiro <i>sensō</i> 'e 日露戦争絵) 1904/05	71

3. Der künstlerische Werdegang von Kuniyoshi als Karikaturist

3.1. Die Karikaturen in der Edo-Zeit - Vorläufer von Kuniyoshi	73
3.2. Der geschichtliche Hintergrund von Kuniyoshis Lebensperiode	77
3.3. Der Lebenslauf Kuniyoshis	79
3.4. Die Frühzeit des künstlerischen Werdeganges:	
15. 11. Kansei 寛政 9 - Bunsei 文政 9 (1798-1826)	82
3.4.1. Lebensumfeld in den frühen Jahren	89
3.4.2. Die Bedeutung von Umenoya 梅屋 im Leben Kuniyoshis	92
3.5. Die Blütezeit: Bunsei 10 - Ansei 2 (1827-1855)	94
3.5.1. Kuniyoshi und seine Schüler	104
3.5.2. Kuniyoshis Kreativität - Neue <i>nishiki</i> 'e-Varianten	108
3.5.3. Der Einfluß der europäischen Malerei auf Kuniyoshi	112
3.6. Die Spätzeit: Ansei 2 - Bunkiyū 1 (1855-1861)	114

4. Die *nishiki*'e-Karikaturen von Kuniyoshi - ausgewählte Beispiele

4.1.1. Übersicht über die Besonderheiten der <i>nishiki</i> 'e-Karikatur	121
4.1.2. Merkmale und Attribute berühmter Persönlichkeit bei Kuniyoshi	122
4.2. Politkarikaturen	
4.2.1. <i>Jigoku hensō zu</i> 地獄変相図 (Das Höllenbild)	125
4.2.2. <i>Kitsune no yomeiri zu</i> 狐の嫁入図 (Die Fuchshochzeit)	128

4.2.3. <i>Bokusen no zu</i> 墨戦の図 (Die Tusche-Schlacht)	129
4.2.4. <i>Banjō Taiheiki</i> 盤上太平記 (Der Taiheiki-Kampf der Spielfiguren auf dem Spielbrett)	130
4.2.5. <i>Minamoto Raikō-kō yakata tsuchigumo yōkai o nasu no zu</i> 源頼光公館土蜘蛛作妖怪図 (Die Erdspinne erscheint als Gespenst in der Residenz von Minamoto Raikō)	133
4.2.6. <i>Kintarō onigashima asobi</i> 金太郎鬼が島遊び (Kintarōs Vergnügungen auf der Teufelsinsel)	136
4.2.7. <i>Suzume no hyakkyō, Torisashi</i> 雀の百狂・鳥さし (Hundert Verrücktheiten der Spatzen: Vogelfänger)	138
4.2.8. <i>Asahina kobito-jima asobi</i> 朝比奈小人嶋遊 (Asahinas Ausflug zur Zwergeninsel)	139
4.2.9. <i>Yoku to iu kedamono</i> 欲といふ獣 (Die Bestie, genannt Gier)	141
4.2.10. <i>Ryūgū sakana gei zukushi</i> 龍宮さかなげいづくし (Die Fische zeigen ihre Künste im Drachenpalast)	151
4.2.11. <i>Kōshū Sakamoto irie no rōshi byakko ni taburakasaruru zu</i> 江州坂本入江の浪士白狐にたぶらかさるる図 (Der herrenlose Samurai von der Bucht Kōshū Sakamoto wird vom weißen Fuchs verzaubert)	155
4.2.12. <i>Kitai na meii nanbyō ryōji</i> きたいな名医難病療治 (Die Behandlung von schwierigen Krankheiten durch eine hervorragende Ärztin)	160
4.2.13. <i>Ukiyo Matabei meiga kitoku</i> 浮世又平名画奇特 (Die seltsamen Auswirkungen der berühmten Bilder von Ukiyo Matabei)	168
4.2.14. <i>Dōke jōruri zukushi</i> 道外浄瑠璃尽くし (Lustiges Jōruri - Allerlei)	172
a. <i>Imose-yama onna teikin</i> 妹背山女庭訓 (Moralvorschriften für Frauen - Eine Erzählung, die bei den Bergen Imo und Se spielt)	173
b. <i>Kanadehon Chūshingura, shichidanme</i> 仮名手本忠臣蔵・七段目 (Der 7. Akt von Kanadehon Chūshingura)	175
c. <i>Yoshitsune senbon zakura</i> 義経千本桜	

(Yoshitsune und eintausend Kirschbäume)	177
4.2.15. <i>Giga rokkasen</i> 戯画六歌仙 (Humoristische Darstellung der Sechs unsterblichen Dichter)	180
4.2.16. <i>Zensei kogane no hana</i> 全盛小金花 (Blumen aus Gold in voller Blüte)	182
4.2.17. <i>Kyōga'e tehon 1, 2</i> 狂画絵手本一・二 (Lehrbuch der verrückten Bilder Nr.1 und Nr.2)	
a. <i>Dōke kyōga</i> 道外狂画 (Verrückte Bilder)	184
b. <i>Kyōga'e tehon 1</i>	187
c. <i>Kyōga'e tehon 2</i>	190
4.2.18. <i>Tosa emakimono no utsushi</i> 土佐絵巻物之写 (Die Kopie einer Tosa-Bilderrolle)	192
4.3. Szenen aus einem Vergnügungsviertel (<i>yūri'e</i> 遊里絵)	
4.3.1. <i>Sato suzume negura no kariyado</i> 里すずめねぐらの仮宿 (Die kurzfristige Unterkunft der umherziehenden Spatzen)	195
4.4. Schauspielerporträts (<i>yakusha'e</i>) und Totengedenkbilder (<i>shini'e</i>)	196
4.4.1. <i>Hida no takumi hashiradate no zu</i> 飛騨匠柱立之図 (Ansicht vom Aufstellen der Pfosten durch die Handwerker aus Hida)	198
4.4.2. <i>Neko no hyakumensō</i> 猫の百面相 (Hundert menschliche Antlitze in Katzensgestalten)	199
4.4.3. <i>Ryūkō men zukushi</i> 流行面づくし (Masken - Allerlei)	201
4.4.4. <i>Sono omokage teasobi zukushi</i> 其俤手あそびづくし (Spielzeug mit bestimmten Gesichtszügen - Allerlei)	202
4.4.5. <i>Uo no kokoro</i> 魚の心 (Die Gefühle der Fische)	204
4.4.6. <i>Nita ka kingyo</i> 似たか金魚 (Sind die Goldfische nicht jemandem ähnlich?)	206
4.4.7. <i>Dōke ken awase</i> 道化拳合 (Das lustige Ken-Spiel)	207
4.4.8. <i>Ni takara gura kabe no mudagaki</i> 荷宝蔵壁のむだ書き (Kritzeleien auf einer Lagerhauswand)	209
4.4.9. <i>Meiyo migi ni tekinashi Hidari Jingorō</i> 名誉右に無敵左り甚五郎	

(Der unübertroffene Bildhauer Hidari Jingorō, an dessen rechter Seite kein anderer Platz finden kann)	214
4.4.10. <i>Ataru hōnō negai o gaku men</i> 當ル奉納願お賀久面 (Masken in einem Rahmen, als Bitte um Erfolg)	217
4.4.11. <i>Asakura Tōgo bōrei</i> 朝倉東吾亡靈 (Asakura Tōgo als Rachegeist)	219
4.4.12. <i>Mitate jūroku rakan</i> 美達住楼久楽翫 (Die schönen Männer, die bis in alle Ewigkeit im Vergnügungshaus verweilen)	222
4.4.13. <i>Yondai-me Nakamura Utaemon shinie</i> 四代目中村歌右衛門死絵 (Das Totengedenkbild für Nakamura Utaemon IV)	224
4.4.14. <i>Hachidai-me Ichikawa Danjūrō shinie</i> 八代目市川団十郎死絵 (Das Totengedenkbild für Ichikawa Danjūrō VIII)	226
4.5. Darstellungen weiblicher Schönheiten (<i>bijinga</i> 美人画)	
4.5.1. <i>Myōdensu</i> 妙でんす (Eleganz), <i>Jūroku rikan 8</i> 十六利勘八 (Sechzehn merkwürdige Überlegungen über Gewinn, 8) <i>Taben sonja</i> 多弁損者 (Ein Person, die durch Geschwätzigkeit zu Schaden kam)	228
4.5.2. <i>Usoto makoto. Kokoro no ura omote</i> 嘘と実・心の裏表 (Die Wahrheit hinter der Lüge: Die zwei Seiten des Herzens)	230
4.6. Helden-Bilder (<i>musha'e</i> 武者絵)	
4.6.1. <i>Watōnai toragari no zu</i> 和藤内虎狩之図 (Der Held Watōnai auf Tigerjagd)	232
4.6.2. <i>Miyamoto Musashi michi ni ujin ni aite mi no yukusue o kiku</i> 宮本無三四道に異人に逢て見の行くすへをきく (Miyamoto Musashi trifft den Wahrsager und fragt nach seiner Zukunft)	234
4.6.3. <i>Minamoto Yoritomo-kō Fujiryō makigari no zu</i> 源頼朝公富士嶺牧狩之図 (Der Shōgun Minamoto Yoritomo auf der Jagd am Fuß der Fuji)	236
5. Zusammenfassung	237
6. Summary	242

7. Literatur	244
8. Abbildungsnachweis	260
9. Abbildungen (Abb. 63 – Abb. 102)	275
10. Lebenslauf	325

1. Einleitung

1.1. Fragestellung



Abb. 1

Ziel dieser Arbeit ist es, durch genaue Untersuchungen ausgewählter *nishiki'e*³ -Karikaturen⁴ (*fūshi nishiki'e* 諷刺錦絵) politischen Inhalts von Kuniyoshi (15. 11. Kansei 9 - 5. 3. Bunkyū 1: 1798-1861)⁵ (Abb.1), dessen politisches Bewusstsein herauszuarbeiten und auf seine bisher wenig bekannte Seite als Karikaturist aufmerksam zu machen.

Während der zu Ende gehenden Edo-Zeit (*bakumatsu* 幕末 ca. 1830-1868) war Kuniyoshi der berühmteste Ukiyo'e⁶浮世絵- Meister von Heldenbildern (*musha'e* 武者絵) und zugleich einer der drei großen Repräsentanten der Utagawa

歌川- Schule⁷, neben Hiroshige I 初代広重 (Kansei 9 - Ansei 5: 1797-1858)⁸ und Kunisada I 初代国貞 (Tenmei 6 - 5. 12. Ganji 1: 1786-12. 01. 1865)⁹. Dennoch wurden seine Werke erst fast ein Jahrhundert später als die Holzschnitte von Hiroshige sowie Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (Hōreki 10 - Kaei 2: 1760-1849)¹⁰ über Japan hinaus

³ *Nishiki'e*, wörtlich übersetzt: Brokatbild, ist ein Sammelbegriff für Ukiyo'e Holzschnitte, die im Mehrfarbendruck hergestellt werden. Diese Technik wurde vom Maler Suzuki Harunobu 鈴木春信 (1724 - 1770) im Jahre Meiwa 明和 2 (1765) entwickelt. Die Herstellung eines Farbholzschnittes ist das Gemeinschaftswerk eines Verlegers als Auftraggeber, eines Künstlers, eines Holzschnitzers und eines Druckers.

⁴ Bilder, auf denen Politiker oder andere berühmte Persönlichkeiten, aber auch Moralvorstellungen oder Modetrends etc. ironisch dargestellt werden. Da dies in der Edo-Zeit jedoch streng verboten war, mussten die Inhalte mittels versteckter Anspielungen dargestellt werden. Diese wurden von den Bürgern *hanjimon* 判じ物 (Rätseldinge) genannt und waren sehr beliebt.

⁵ 15. 11. Kansei 9 im japanischen Mondkalender entspricht nach heutigem Datum dem 1. Januar 1798

⁶ Bild der fließenden, vergänglichen Welt.

Es handelt sich dabei ursprünglich um einen buddhistischen Ausdruck mit der Bedeutung die „Welt des Jammers“. Im 18. Jahrhundert verlor er seine pessimistische Bedeutung und änderte sich zur ironisch aktiven Umschreibung des Lebens in einer Welt des Vergnügens; einer Welt, in der man für den Augenblick lebt. Ukiyo'e bedeutet somit schließlich „modische Bilder im Zeitgeschmack“. Dargestellt wird vor allem das Leben des Vergnügungsviertels mit Porträts bekannter Kurtisanen, Schauspieler und *sumō*-Ringer; aber auch Landschaften und Alltagsleben (Schröder 1991: 18).

⁷ Sie geht auf Utagawa Toyoharu 歌川豊春 (Kyōho 20 – Bunka 11: 1735-1814) zurück (Schwan 2003: 246-250).

⁸ Hiroshige spezialisierte sich auf Landschaftsmalerei, schuf aber auch Bilder von Schönheiten und zahlreiche Karikaturen.

⁹ Kunisada brillierte mit den Darstellungen von weiblichen Schönheiten und Schauspielerporträts. Kōka 弘化 1 (1844) erklärte er sich zum Vorstand der Utagawa-Schule und änderte seinen Namen von Kunisada zu Toyokuni II 二代豊国. Für die heutigen Kunsthistoriker gilt Toyoshige 豊重 als Toyokuni II und Kunisada als Toyokuni III.

¹⁰ Der bedeutendste Ukiyo'e-Maler aller Zeiten.

bekannt. Diese waren bereits bei den Weltausstellungen in London (1862)¹¹ und Paris (1867)¹² als Kunstform weltberühmt geworden und hatten sowohl die Post-Impressionisten wie auch die Künstler des Jugendstils beeinflusst¹³. Kuniyoshi blieb im westlichen Kulturraum bis zur Veröffentlichung der Künstlermonographie *Kuniyoshi* von Basil W. Robinson, die anlässlich der Ausstellung der Kuniyoshi-Sammlung des Victoria and Albert Museums¹⁴ in London zum 100. Todestag Kuniyoshis 1961 publiziert wurde, weitgehend unbekannt. Robinson schrieb in dieser Monographie: „It is, therefore, not only for his standing and skill as a designer and draughtsman that Kuniyoshi merits a special study, but for his immense vigour and versatility, for the powerful influence he exerted on the Ukiyoe school as a whole, and for the interest of the subjects he treated. (Kuniyoshi verdient indes nicht nur wegen seiner historischen Stellung und Bedeutung oder wegen des großen Einflusses, den er innerhalb der Ukiyoe-Schule ausübte, ja nicht einmal der interessanten Themen wegen, die er behandelte, eine spezielle Studie, sondern vor allem wegen seiner Erfindungsgabe und wegen seines Zeichentalents, wegen seiner gewaltigen Kraft und Gewandtheit und wegen seines künstlerischen Genies.¹⁵) (Robinson 1961:3)“.

Seit der damit einhergehenden Wieder- und Neuentdeckung - zuerst im Ausland und danach in Japan - stieg der Ruf von Kuniyoshi rasch an.

Heute sind nicht nur seine Heldenbilder, sondern fast alle Themen der *nishiki'e* von Kuniyoshi hochgeschätzt, so zum Beispiel Darstellungen weiblicher Schönheiten (*bijinga* 美人画), Landschaften (*fūkeiga* 風景画)¹⁶, Schauspielerporträts (*yakusha'e* 役者絵), historische Legenden (*rekishi'e* 歴史絵), sowie Bilder mit Fischen (*gyoruiiga* 魚類画). Damit beweist Kuniyoshi eindeutig, dass er wie sein Vorbild, der große Hokusai, ein herausragender Künstler mit vielseitigen Fähigkeiten war. Um sein Gesamtwerk zu erfassen, bedarf es jedoch einer wichtigen Ergänzung: der Untersuchung seiner

¹¹ Die Ausstellung der Ukiyo'e-Sammlung von Allcock besichtigten 6,21 Mill. Besucher (GUJ 1980:117)

¹² Danach verstärkte sich der Japonismus in Paris (GUJ 1980: 118).

¹³ Ukiyo'e wurden in Japan lange Zeit als Kunstform nicht besonders hoch eingeschätzt. Aus Anlass der japanischen Sezessionsausstellung um 1900 sprach Hermann Bahr Folgendes „Da gab es keine Schatten, da gab es unsere Perspektive nicht, da war es nirgends auf die Illusion abgesehen, die wir suchen, die Illusion der körperlichen Erscheinung. Nun lernt man hier Maler kennen, die von vorneherein auf solche Täuschung verzichteten, die gar nicht wollten, dass man das für Personen selbst, für die Dinge selbst ansehen sollte, und es für gar nichts Anders als eben für Darstellungen ausgaben.“ (Schröder, 1991: 19 und Cawthorne, 1998: 90-94)

¹⁴ Das Museum besitzt nicht weniger als 2500 *nishiki'e* von Kuniyoshi (Speiser 1963: 3)

¹⁵ Übersetzung in Speiser 1963: 10.

¹⁶ Damals wurden Landschaftsbilder *meisho'e* 名所絵 (Darstellungen der Sehenswürdigkeiten) genannt.

Karikaturen und humoristischen Bilder (*giga*戯画)¹⁷. Besonders diese Werke zeigen von einer unvergleichlich hohen künstlerischen Kreativität, starken Individualität und ungläublichen Schaffenskraft.

Dass die humoristischen Bilder und Karikaturen von der Kuniyoshi-Forschung bisher nicht ausreichend erfasst worden sind, hat sicherlich auch mit dem schwierigen Zugang zu diesen Bildern zu tun. Bei den meisten politischen Karikaturen, die seinerzeit streng verboten waren, ist die beabsichtigte Aussage des Künstlers hinter einer scheinbar harmlosen, humoristischen Darstellung versteckt. Viele der humoristischen Bilder enthalten zusätzlich einen langen, schwer lesbaren, nicht leicht verständlichen Text in einer altertümlichen japanischen Schriftsprache. Ohne diese Texte zu verstehen, ist nicht herauszufinden, ob das Bild eine harmlose humoristische Szene zeigt oder eine Karikatur mit ironischer Aussage beinhaltet. Die herkömmlichen *nishiki'e*-Forschungen im Ausland, meistens von Kuratoren der Museen für asiatische Kunst durchgeführt, haben die Behandlung der Karikaturen weitgehend unbeachtet gelassen¹⁸. Erst in den letzten zwei Jahrzehnten wurden humoristische Bilder und Karikaturen durch einige Publikationen und Ausstellungen von Privatsammlungen in Japan langsam bekannt¹⁹.

Im Mai 2004 rief Sepp Linhart, Vorstand des Institutes für Ostasienwissenschaften der Universität Wien und Doktorvater dieser Arbeit, das FWF Projekt „Ukiyo'e-Karikaturen 1842-1905“ ins Leben, um wesentliche Lücken in der bisherigen Ukiyo'e-Forschung zu schließen. Ziel des Projektes ist es, ein Verzeichnis von ca. 1500 kommerziell hergestellten humoristischen Bilder und *nishiki'e*-Karikaturen in Form einer dreisprachigen Datenbank anzulegen und diese im Internet für die internationale Forschung öffentlich zugänglich zu machen. Seit Dezember 2006 ist diese Datenbank im Internet verfügbar (www.univie.ac.at/karikaturen). Aus den verschiedenen Arbeitspaketen des Projektes wurde es mir ermöglicht, das Thema *Nishiki'e*-Karikaturen von Kuniyoshi auszuwählen und zu bearbeiten. Eine Untersuchung dieses Themas wurde von Sepp Linhart mit folgenden Worten für wichtig erachtet: „Obwohl bereits eine kurze Beschäftigung mit Kuniyoshi's Werk jedermann klarmachen müsste, dass Kuniyoshi ein Künstler war, der in ständiger Opposition zum Regime stand, unter dem er leben musste,

¹⁷ Damals wurden humoristische Bilder *kyōga* 狂画 (Verrückte Bilder) genannt

¹⁸ Es gibt zwar das bahnbrechende Werk *Japanischer Humor* (1901) der beiden Amateure Netto und Wagener, doch hat dieses auf die japanologische Forschung kaum Einfluss ausgeübt.

¹⁹ Siehe 1.2. Forschungsstand

wird diese Seite seiner Person und seines Werkes von vielen Autoren, seien es nun Japaner oder Nichtjapaner, gerne verschwiegen.²⁰

Ich befasse mich in der vorliegenden Arbeit vornehmlich mit der Fragestellung, ob Kuniyoshi wirklich der aktive Karikaturist war, „der in ständiger Opposition zum Regime stand“. Es ist daher Ziel meiner Arbeit, durch Analysen zahlreicher politischer *nishiki'e*-Karikaturen von Kuniyoshi dessen politische Ansichten und Haltung unter Berücksichtigung seiner Künstlerpersönlichkeit deutlich herauszuarbeiten.

1.2. Forschungsstand

Bedeutende Arbeiten:

Der Historiker Minami Kazuo 南和男 schrieb 1974 den Aufsatz „Tenpō-kaikaku to ukiyo'e“ 天保改革と浮世絵 (Tenpō-Reform und Ukiyo'e), in dem er *nishiki'e*-Karikaturen als Beweismaterial für das politische Interesse der Bürger von Edo unter einem soziologischen Gesichtspunkt erforschte (Minami 1974: 10-34). 1980 gab Minami sein Buch *Ishin zenya no Edo shomin* 維新前夜の江戸庶民 (Die Bürger von Edo unmittelbar vor der Meiji-Restauration) heraus. Schließlich veröffentlichte er in Folge drei Bücher, die seine langjährige Forschungsarbeit zusammenfassen: 1997: *Edo no Fūshiga* 江戸の諷刺画 (Karikaturen aus Edo), 1998: *Bakumatsu Edo no bunka - ukiyo'e to fūshiga* – 幕末江戸の文化・浮世絵と諷刺画 (Die Kultur in der zu Ende gehenden Edo-Zeit, Karikaturen und Ukiyo'e) und 1999: *Bakumatsu ishin no fūshiga* 幕末維新の諷刺画 (Karikaturen gegen Ende der Edo-Zeit und während der Meiji-Restauration). In diesen Büchern analysierte Minami zahlreiche politische *nishiki'e*-Karikaturen mit Hilfe der Primärliteratur und den Ergebnissen früherer Forschungsarbeiten²¹. Darunter sind auch sechs wichtige Politikarikaturen Kuniyoshis, die vom Verfasser gründlich untersucht wurden. Als Historiker gelang es Minami durch *nishiki'e*-Karikaturen erstmalig, Forschungsergebnisse zum politischen Interesse der Bürger von Edo in der Edo-Zeit vorzulegen. Dennoch fehlt im Rahmen seiner Forschung eine eingehende Untersuchung der Werke Kuniyoshis.

²⁰ Linhart, „Lächelnd fächelnd - Kuniyoshi und die Tenpō-Reformen –“ *Referate des 10. Japanologentages in Bonn 2002*. Bonn: Bier'sche Verlagsanstalt 2007 (im Druck)

²¹ Miyatake Gaikotsu 宮武外骨, Kobori Sakae 小堀栄, Asai Yūsuke 浅井勇介, Konishi Shirō 小西四郎 u.s.w. Siehe 1.2. Forschungsstand.

1992 veröffentlichte Suzuki Jūzō 鈴木重三 die überwältigende Künstlermonographie *Kuniyoshi* 国芳, in der er 460 Bilder in präzisen Beschreibungen abhandelt, worunter sich auch 80 humoristische Bilder und Karikaturen befinden. Suzuki betrachtet Kuniyoshi als einen hervorragenden Karikaturisten, aber er hat dessen politische Karikaturen mit ihrem geschichtlichen Hintergrund nicht wirklich untersucht und analysiert. Vielmehr scheint er sich vor allem für dessen Karikatur-Techniken und Ideenreichtum zu begeistern. So vertritt Suzuki die Meinung, dass Kuniyoshis politische Karikaturen nicht als aktiver Protest gegen die Regierung zu verstehen sind, sondern als ein Versuch, mit den Mitteln der Karikaturmalerei eine diffuse Unzufriedenheit und Ärger gegen die Regierung zu artikulieren. Suzuki weist auf die drohende Gefahr einer Gesetzesverletzung und Kuniyoshis Charaktertendenz hin, stets auf der Seite der Schwächeren zu stehen²². Diese Meinung spiegelt im großen und ganzen den derzeitigen Stand der Forschungen über Kuniyoshi wider.

Seit 1990 hält Sepp Linhart, weltweit anerkannter Japanologe und Professor am Institut für Ostasienwissenschaften an der Universität Wien, eine Reihe von Lehrveranstaltungen ab, die sich mit dem Thema *nishiki'e*-Karikaturen befassen. Bereits 1988 begann er mit seiner Forschungsarbeit über das *Ken*-Spiel in Japan. Er entdeckte zahlreiche *nishiki'e* mit *Ken*-Spiel-Motiven, sogenannte *Ken*-Bilder (*ken no e* 拳の絵)²³. 1998 veröffentlichte er seine Forschungsergebnisse in japanischer Sprache *Ken no bunkashi* 拳の文化史 im Verlag Kadokawa shoten 角川書店 und ein Jahr später arbeitete er an der Ausstellung „*Ken no bunkashi*“ (Kulturgeschichte des *Ken*-Spiels) im Tabako to shio no hakubutsukan たばこと塩の博物館 in Tokyo mit. Linhart schrieb im Katalog zu diese Ausstellung den Aufsatz „Nihon no ken asobi“ 日本の拳遊び (*Ken*-Spiel in Japan). Sein Wissen über *nishiki'e*-Karikaturen wurde immer umfangreicher, sodass er im Mai 2004 das FWF Projekt „Ukiyo'e-Karikaturen 1842 – 1905“ initiierte.

²² Sich auf die Seite der Schwächeren und Verlierer zu stellen, ist eine typische Eigenschaft von in Edo Geborenen (*edokko*). Der Begriff des sogenannten *hōgan biki* 判官びいき bezieht sich ursprünglich auf das Mitleid mit Minamoto Kurō Hōgan Yoshitsune 源九郎判官義経, der nach seinem großen Sieg gegen die Heike 平家 vom eigenen Bruder Yoritomo 頼朝 verfolgt und ermordet wurde.

²³ *Ken*-Bilder: *Ken* ist ein Spiel für zwei oder drei Personen, das mit den Händen gespielt wird. Es gibt verschiedene Versionen, eine davon ähnelt dem heutigen „Schere, Stein, Papier“. – ein Spiel, bei dem sich Gewinner und Verlierer ständig abwechseln, es kann keinen absoluten Sieger geben. Dieses Spiel wurde in der Edo-Zeit aus China eingeführt und war anfangs bei Trinkgelagen in den Vergnügungsvierteln populär. Später fand es auch in weiteren Teilen der Gesellschaft Verbreitung und Beliebtheit. *Kōka* 4 (1847) wurde im Kwarazaki-Theater in Edo der *Totetsuru-ken* (Kabuki-Tanz mit *ken*-Konstellation) erstmals aufgeführt, woraufhin die *Totetsuru-ken*-Bilder ein riesiger Erfolg wurden. Auch danach gab es noch eine Reihe von erfolgreichen Aufführungen von Kabuki-*ken*-Aufführungen (*Tsukumono-ken*, *Sangoku-ken*, *Asakusa-ken* u.s.w.) mit den dazugehörigen populären *Ken*-Bildern (Linhart 1998, 1999: 6-15)

Weiterführende Literatur:

Die dieser Arbeit zu Grunde liegende Literatur ist äußerst umfangreich. Die verwendete Literatur umfasst die Gebiete politische Geschichte, Kultur- und Sozialgeschichte der Edo-Zeit sowie Forschungen über Kuniyoshi und *nishiki'e*-Karikaturen.

An dieser Stelle sind zuerst die grundlegenden Quellen, dann die Biographien Kuniyoshis, die Forschungsarbeiten über *nishiki'e*-Karikaturen und anschließend Kataloge bedeutender Ausstellungen zu nennen. Aus Gründen der Übersichtlichkeit verweise ich auf die vielfältigen bedeutenden Forschungsarbeiten über die politische Geschichte sowie Kultur- und Sozialgeschichte der Edo-Zeit im Literaturverzeichnis des Anhangs, das einen nach Themen geordneten Überblick bietet.

Grundlegende Quellen:

- Wichtigstes Grundlagenwerk und Basis für alle *nishiki'e*-Forschungen ist das elfbändige Lexikon *Genshoku ukiyo'e daihyakka jiten* 原色浮世絵大百科事典 (GUJ 1980).
- Quellen der Künstlerbiographie von Kuniyoshi:
 1. Die Inschrift auf dem Kuniyoshi-Denkmal beim Mimeguri-Schrein 三囲神社 in Mukōjima 向島, das von Schülern und der Familie von Kuniyoshi 1873 errichtet wurde.
 2. Das Buch *Ukiyo'e-shi Utagawa retsuden* 浮世絵師歌川列伝 (Das Leben der Ukiyo'e-Meister der Utagawa-Schule) (UUR) von Iijima Kyoshin 飯島虚心 aus dem Jahre 1894 (Iijima 1941).
 3. Die beiden Künstlerlexika: *Zōho ukiyo'e ruikō* 増補浮世絵類考 (Ergänzungsband des Ukiyo'e-Lexikons) (ZUR) von Saitō Gesshin 齋藤月岑 und *Shin zōho ukiyo'e ruikō* 新增補浮世絵類考 (Neuer Ergänzungsband des Ukiyo'e-Lexikons) (SZUR) von Tatsutasha Shūkin 龍田舎秋錦 aus dem 19. Jahrhundert²⁴.
- Wichtige Primärliteraturquellen über *nishiki'e*-Karikaturen :
 1. *Fujiokaya nikki* 藤岡屋日記 (FN) von Sudō Yoshizō 須藤由蔵, in diesem 15-bändigen Tagebuch von Tenpō 天保 8 (1837) bis Ansei 安政 5 (1858) sind aktuelle

²⁴1941 wurden diese beiden Künstlerlexika von Nakada Katsunosuke 中田勝之助 als *Ukiyo'e ruikō* 浮世絵類考 zusammengefasst (Nakada 1982).

politische und gesellschaftliche Geschehnisse und vorallem bedeutende Ereignisse der *nishiki'e*-Welt festgehalten.

2. *Ukiyo no arisama* 浮世の有様 (UA), ein Essay von einem namentlich nicht genannten Arzt in Ōsaka, aus dessen Kommentaren viel über interessante, eigenartige Ereignisse dieser Zeit zu erfahren ist.

3. *Nai no hinami* なみの日並 (NH) von Ryūtei Senka 笠亭仙果, in dem er über den Karikaturenboom der Wels-Bilder (*namazu'e*) nach dem Erdbeben am 2.10. Ansei 2 (1855) berichtet.

4. *Bukō Nenpyō* 2. 武江年表 (BN) 2 von Saitō Gesshin 斎藤月岑, in dem er die aktuellen, gesellschaftlichen und kulturellen Ereignisse in Edo von Kansei 寛永1 (1789) bis 1873 notiert.

5. *Bakumatsu ofuregaki shūsei* Bd.5. 幕末御触書集成第五卷 (BOS), das die unter der Tokugawa-Regierung herausgegebenen Gesetze von Tenpō 8 (1837) bis Meiji 明治1 (1868) beinhaltet.

6. *Shichū torishimari ruijū* 市中取締類集 (STR), in dem sich der Bericht der Geheimpolizei über Kuniyoshi befindet (Nr.267 – 615 im *Shomotsu nishiki'e no bu*)

7. *Edo-jidai Rakushu ruijū* 江戸時代落首類聚・中・下卷 (ERR) beinhaltet Spottverse und verrückte Gedichte, sowie satirische Berichte über aktuelle Geschehen zwischen Tenpō 1 - Meiji 1 (1830 – 1868).

Überblick über wichtige Sekundärliteratur

Biographien Kuniyoshis:

- Wie bereits erwähnt nimmt Basil W. Robinsons Künstlermonographie *Kuniyoshi* von 1961 eine herausragende Stellung unter den wissenschaftlichen Arbeiten über Kuniyoshi ein.
- 1963 nahm Werner Speiser, der damalige Direktor des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln, das Werk Robinsons als Grundlage für das deutschsprachige Künstleralbum *Kuniyoshi – Ein Meister des japanischen Holzschnittes*. Es beinhaltet aber andere Abbildungen als die Künstlermonographie Robinsons²⁵.
- 1967 schrieb der Maler Isao Toshihiko 惠俊彦, der als bedeutendster Sammler und langjähriger Forscher über Kuniyoshi berühmt ist, den Aufsatz „Kuniyoshi giga no

²⁵ Aus mehreren Privatsammlungen, vor allem aus der des Verfassers, dem Rijksmuseum voor Volkenkunde Leiden und dem Museum für Ostasiatische Kunst, Köln (Speiser 1963: 7).

miryoku“ 国芳戯画の魅力 (Die Faszination der humoristischen Bilder von Kuniyoshi). Dieser erschien im Katalog des Ōta Memorial Kunstmuseums (Ōta kinen bijutsukan 太田記念美術館) für die Ausstellung *Utagawa Kuniyoshi giga ten* 歌川国芳戯画展 (Ausstellung der humoristischen Bilder von Utagawa Kuniyoshi). Danach verfasste er eine Reihe von Aufsätzen über Kuniyoshi und dessen Schüler: 1980 „Watashi no Kuniyoshi korekushon“ 私の国芳コレクション (Meine Kuniyoshi-Sammlung) in der Zeitschrift *Ukiyo'e geijutsu* 浮世絵芸術, 1981 „Ichiyūsai Kuniyoshi to sono monjintachi“ 一勇斎国芳とその門人達 (Kuniyoshi und seine Schüler) im Ausstellungskatalog *Utagawa Kuniyoshi to sono ichimon ten* 歌川国芳とその一門展 (Ausstellung von Kuniyoshi und seiner Schule) im Ōta kinen bijutsukan. 1989 verfasste er auch das zweibändige Werk *Kuniyoshi no ehon* 国芳の絵本 (Bilderbuch von Kuniyoshi), in dem sich zahlreiche Buchillustrationen von Kuniyoshi befinden. 1991 veröffentlichte Isao zusammen mit Inagaki Shin'ichi 稲垣進一 den Bildband *Kuniyoshi no kyōga* 国芳の狂画 (Die verrückten Bilder von Kuniyoshi). Dieses Buch enthält fast alle humoristischen Bilder Kuniyoshis, die sich grossteils in der Sammlung von Isao befinden. Auch schrieb er in diesem Buch den Aufsatz „Kuniyoshi no shōgai - kyōga o tōshite mita -“国芳の生涯-狂画を通してみた- (Das Leben von Kuniyoshi - eine Betrachtung anhand seiner humoristischen Bilder). 1999 publizierte Isao einen weiteren Bildband *Kuniyoshi yōkai hyakkei* 国芳妖怪百景 (Hundert Szenen mit Gespenstern von Kuniyoshi). Im selben Jahr schrieb er den Aufsatz „Bakumatsu o kakenuketa ukiyoeshi - Ichiyūsai Kuniyoshi“ 幕末を駆け抜けた浮世絵師・一勇斎国芳 (Ichiyūsai Kuniyoshi, ein Ukiyo'e - Maler am Ende der Edo-Zeit - sein Leben voll Dynamik) im Katalog für die Ausstellung *Kuniyoshi geijutsu no zenbō* 国芳芸術の全貌 (Alles über die Kunst Kuniyoshis). Selbst als Maler tätig, begeistert sich Isao mit professionellem Blick für Kuniyoshis großartige Karikaturen, betrachtet diese aber nicht unter einem politischen Gesichtspunkt. 2008 gab Isao den Bildband *Utagawa Kuniyoshi - shōgai to sakuhin* - 歌川国芳-生涯と作品 - (Leben und Werke) heraus, in dem er mit Hilfe von vielen bedeutenden Abbildungen Kuniyoshis Persönlichkeit und seinen künstlerischen Werdegang dem Leser verständlich, klar und leicht zugänglich macht.

- In den USA katalogisierte Merlin C. Dailey 1968 die Kuniyoshi-Sammlung von Raymond A. Bidwell, eine Schenkung an das Springfield Museum of Fine Arts.

Zusammen mit David Stansbury verfasste er 1980 den Ausstellungskatalog *Utagawa Kuniyoshi: An exhibition of the work of Utagawa Kuniyoshi based on the Raymond A. Bidwell Collection of Japanese prints at the Springfield Museum of Fine Arts*. Diese beiden Kataloge enthalten mehrere Abbildungen von Karikaturen, allerdings keine dazugehörigen Beschreibungen.

- 1971 schrieb Suzuki Jūzō, der bedeutendste Forscher über Kuniyoshi, seinen Aufsatz „Kisō no gaka Utagawa Kuniyoshi“ 奇想の画家 歌川国芳 (Utagawa Kuniyoshi, ein Maler mit außergewöhnlicher Fantasie und Ideenreichtum) im Ausstellungskatalog der Santorii bijutsukan サントリー美術館 in Tokyo. Danach forschte er zwanzig Jahre lang über die Künstlerpersönlichkeit Kuniyoshis und untersuchte viele seiner Werke. Wie bereits erwähnt, veröffentlichte er 1992 schließlich seine hervorragende Künstlermonographie *Kuniyoshi*. Dieses Schlüsselwerk bietet die bisher beste Information über Kuniyoshi nebst ausführlichen Beschreibungen von 460 Bildern. Darunter sind 112 Heldenbilder, 65 Abbildungen von weiblichen Schönheiten, 55 Landschaftsbilder, 29 Schauspielerporträts, 50 Bilder von historischen Legenden, 46 Genrebilder, 13 Bilder von Fischen und Pflanzen, sowie 80 humoristische Bilder und Karikaturen. Suzuki schätzt Kuniyoshi als hervorragenden Karikaturisten, untersucht und analysiert dessen politische Karikaturen aber nicht genauer.
- Iizawa Tadasu 飯沢匡, ein bekannter Lustspielautor, schrieb 1972 das Theaterstück *Hankotsu no eshi Utagawa Kuniyoshi* 反骨の絵師・歌川国芳 (Der rebellische Maler Utagawa Kuniyoshi), in dem Kuniyoshi als Politikariker eine Hauptrolle spielt. 1977 verfasste Iizawa auch das Buch *Buki to shite no warai* 武器としての笑い (Lachen als Waffe) über politische *nishiki*'e-Karikaturen von Kuniyoshi, allerdings ohne wissenschaftlichen Anspruch.
- 1987 schrieb Melinda Takeuchi, Professorin an der Stanford University, den interessanten Aufsatz „Kuniyoshi's Minamoto Raiko and the Earth Spider: demons and protest in late Tokugawa Japan“ über eine der wichtigsten Karikaturen Kuniyoshis.
- 1989 verfasste Libuše Boháčková den Katalog *Warriors – Prints of Utagawa Kuniyoshi in Czechoslovak Collections* des Museums Náprstek in Prag.
- 1992 klärte Iwakiri Yuriko 岩切友里子 in einem zweiteiligen Aufsatz „Umenoya to Kuniyoshi (I) und (II)“ 梅屋と国芳 一・二 (Umenoya und Kuniyoshi) die Beziehung zwischen Kuniyoshi und seinem Freund Umenoya, der zum Erfolg Kuniyoshis als

Künstler viel beigetragen hat. 2004 veröffentlichte Iwakiri einen weiteren Aufsatz „Tenpō kaikaku to ukiyo’e. Kuniyoshi no soroimono o chūshin ni shita nishiki’e no dōkō to nanushi tanin shikō“ 天保改革と浮世絵・国芳の揃物を中心にした錦絵の動向と名主単印思考 (Tenpō-Reform und Ukiyo’e - Untersuchungen der Einzensiegel-Periode mit dem Schwerpunkt auf *nishiki’e*-Serien von Kuniyoshi).

- 1997 publizierte Asano Shūgō 浅野秀剛 mit Yoshida Nobuyuki 吉田伸之 das Buch *KUNIYOSHI* als den sechsten Band einer Serie von Ukiyo’e-Künstlermonographien *ukiyo’e o yomu* 浮世絵を読む (Lasst uns Ukiyo’e lesen). Darin fassten sie informative Aufsätze zusammen, in denen mehrere Forscher unter verschiedenen Blickwinkeln Betrachtungen über *nishiki’e*-Karikaturen von Kuniyoshi anstellen.
- 1998 erschien der Ausstellungskatalog *Heroes & Ghosts* von Robert Schaap und Amy Reigle Newland. Anlass war der sechzigjährige Bestand der Society for Japanese Arts in the Netherlands. Titel dieser Jubiläumsausstellung war „Heroes & Ghosts, Japanese prints by Kuniyoshi 1797-1861“. Sie wurde sowohl im Van Gogh Museum in Amsterdam als auch im Philadelphia Museum of Art präsentiert. Dieser Katalog beinhaltet eine genaue Künstlerbiographie Kuniyoshis und ausführliche Beschreibungen von 279 Bildern, die von verschiedenen Museen entliehen wurden. Elf davon sind humoristische Bilder. Zum Thema Karikaturen schrieb Inagaki Shin’ichi den Aufsatz „Kuniyoshi’s caricatures and Edo society“, in dem er die drei bereits allgemein bekannten politischen Karikaturen behandelt.
- 2000 veröffentlichte Katsumori Noriko 勝盛典子, Kuratorin des Kōbe City Museums 神戸市博物館, den Aufsatz „Tairō kara Kuniyoshi e - Bijutsu ni miru ransho juyō no katachi 大浪から国芳へ - 美術にみる蘭書受容のかたち (Von Tairō zu Kuniyoshi – Die unterschiedlichen Auswirkungen von holländischer Literatur in der Malerei)“ in der Museumszeitschrift *Kenkyū kiyō* 16 研究紀要, in dem sie beweist, dass Kuniyoshi für mehrere seiner *nishiki’e* Vorlagen in original europäischer Maltechnik verwendete.
- 2008 publizierte Linhart in der niederländischen Fachzeitschrift *Andon* 83 den Aufsatz „Kuniyoshi’s *ken* pictures“, in dem er 63 *Ken*-Bilder Kuniyoshis zwischen 1847-1853, nach Themen geordnet, ausführlich analysiert.

Bedeutsame Aufsätze über politische nishiki'e-Karikaturen von Kuniyoshi:

- Bereits 1918 schrieb Ishii Hakutei 石井柏亭 über *nishiki'e*-Karikaturen von Kuniyoshi den Aufsatz „Kuniyoshi no giga“ 国芳の戯画 (Die humoristischen Bilder von Kuniyoshi).
- 1931 schrieb Kobori Sakae 小堀栄 den Aufsatz „Shiryō to shite no nishiki'e 6 - Kuniyoshi no Tenpō-kaikaku fūshiga ni tsuite no kōshō“ 資料としての錦絵6 - 国芳の天保改革諷刺画についての考証 (6. Abhandlung über *nishiki'e* als Material - eine Untersuchung über Kuniyoshis Karikaturen über die Tenpō-Reform), in dem er das Hauptwerk Kuniyoshis *Minamoto Raikō-kō yakata tsuchigumo yōkai o nasu zu* behandelte.
- 1978 erschien „Kuniyoshi-ga no 'Raikō tsuchigumo ni nayamu' ikken (shiryō)“ 国芳画の「頼光土蜘蛛に悩む」一件 (資料) (Neues Material über Kuniyoshis Bild mit dem Inhalt „Raikos Verzweiflung über die Erdspinne“) von Miyao Shigeo 宮尾しげを.
- 1995 verfasste Iwashita Tetsunori 岩下哲典, Historiker und Professor an der Meikai Universität, den Aufsatz „Bakumatsu fūshiga ni okeru seiji jōhō to minshū – Utagawa Kuniyoshi 'kitai na mei'i nanbyō ryōji' ni miru minshū no iseisha-zō“ 幕末諷刺画における政治情報と民衆 - 歌川国芳「きたいな名医難病療治」に見る民衆の為政者像 (Politische Information in Karikaturen und ihre Auswirkung auf den Bürger der ausgehenden Edo-Zeit - Ein Spiegelbild der politischen Machthaber auf dem Bild 'Kitai na mei'i nanbyō ryōji' von Utagawa Kuniyoshi).
- 2000/01 veröffentlichte Abe Yasunari 阿倍安成 einen dreiteiligen Aufsatz „Kuniyoshi to iu senjō“ 国芳という戦場 (Ein Kriegsschauplatz namens Kuniyoshi).
- 2005 und 2006 erschienen zwei Aufsätze von Noriko Brandl, Verfasserin dieser Arbeit: „Kuniyoshi no fūshinishiki'e e no ichi kōsatsu“ 国芳の諷刺錦絵への一考察 (Eine Untersuchung über *nishiki'e*-Karikaturen von Kuniyoshi) und „Kuniyoshi makki no fūshinishiki'e“ 国芳末期の諷刺錦絵 (Die *nishiki'e*-Karikaturen aus der späten Periode von Kuniyoshi). In diesen beiden Aufsätzen analysierte ich mehrere noch nicht bekannte Politkarikaturen von Kuniyoshi.

Forschungsarbeiten über nishiki'e-Karikaturen:

- 1910 verfasste Miyatake Gaikotsu 宮武外骨 das Buch *Hikkashi* 筆禍史 (Geschichte der Bestrafungspraxis bei regimekritischen schriftlichen Äußerungen). In diesem Buch befinden sich auch einige Beispiele von *nishiki'e*-Karikaturen, deren Erscheinen tatsächlich bestraft wurde.
- Das Forschungsergebnis über Zensursiegel von Ishii Kendō 石井研堂 *Nishiki'e no aratame-in no kōshō* 錦絵の改印の考証 (Eine Untersuchung über Zensursiegel bei *nishiki'e*) im Jahr 1930 ist von großer Bedeutung.
- 1935 verfasste Asai Yūsuke 浅井勇介 eine Reihe von acht Bildbänden *Kinsei nishiki'e sesō-shi* 近世錦絵世相史 (Geschichte der modernen Zeit, betrachtet an Hand von *nishiki'e*) illustriert mit zahlreichen *nishiki'e*-Karikaturen, leider nur in Schwarz-Weiß.
- 1967 veröffentlichte Miyao Shigeo den Bildband *Nihon no giga - rekishi to fūzoku* - 日本の戯画・歴史と風俗 (*Japanische humoristische Bilder - Geschichte und Brauchtum*), in welchem sich zahlreiche *nishiki'e*-Karikaturen befinden.
- 1977 verfasste Konishi Shirō 小西四郎, damals Professor an der Tokyo-Universität, eine ähnliche Arbeit wie *Kinsei nishiki'e sesō-shi* von Asai Yūsuke 1935, nämlich *Nishiki'e bakumatsu Meiji no rekishi* 錦絵幕末明治の歴史 (*Nishiki'e - Geschichte der zu Ende gehenden Edo-Zeit und Meiji-Zeit*) in zwölf Bänden, die auch viele *nishiki'e*-Karikaturen in Farbe beinhaltet.
- 1986 veröffentlichte Gunter Diesinger, Kurator des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, den Bildband *Japanische Farbholzschnitte II. Kriegsbilder aus der Meiji-Zeit*, in dem er 15 *nishiki'e*-Karikaturen über den Sino-Japanischen Krieg (1894/95) und 11 über den Russisch-Japanischen Krieg (1904/05) von Kobayashi Kiyochika behandelt.
- Inagaki Shin'ichi gab 1989 den Bildband *Edo no asobi'e* 江戸の遊び絵 (Verspielte Bilder aus Edo) heraus. Diese *nishiki'e* behandeln verschiedene Themen auf unterschiedliche spielerische Art und Weise.
- 1995 legte Yuasa Yoshiko 湯浅淑子, Kuratorin des Museums für Tabak und Salz in Tokyo, ihre Forschungsergebnisse „Bakumatsu no fūshiga ni miru aratamein“ 幕末の諷刺画にみる改印 (Zensursiegel der *nishiki'e*-Karikaturen in der zu Ende gehenden Edo-Zeit) vor.

- 1999 schrieb Koizumi Masahiro 小泉雅弘 den Aufsatz „Bakumatsu fūshiga to sono juyōsō - kindaiteki `yoron` keisei no ichi-zentei to shite“ 幕末諷刺画とその受容層・近代的「世論」形成の一前提として(Karikaturen in der zu Ende gehenden Edo-Zeit und deren Käufer – eine Voraussetzung zur Meinungsbildung im Bürgertum in der Meiji-Zeit).
- 2004 erschien das Buch *Genten de tanoshimu Edo no sekai* 原典で楽しむ江戸の世界 (An Hand der Primärliteratur amüsieren wir uns über die Edo-Welt) von Katō Mitsuo 加藤光男 und Asano Akira 浅野晃. Darin schrieb Katō den Aufsatz „Ukiyo’e, *nishiki’e* o yominaosu“ 浮世絵・錦絵を読み直す (Lass uns noch einmal Ukiyo’e und *nishiki’e* lesen). In chronologischer Reihenfolge bearbeitete er darin mehrere Beispiele verschiedener Bild-Gruppen von *nishiki’e*-Karikaturen.
- 2004 veröffentlichte Linhart den Aufsatz „Hell and its Inhabitants in Ukiyoe Caricatures of the Late Tokugawa and the early Meiji Period“, in dem er einige Darstellungen von Höllen und Teufeln auf Farbholzschnitten als Karikaturen interpretiert.
- 2005 gab Linhart mit Susanne Formanek das Buch *Written Texts - Visual Texts* in englischer Sprache heraus, in dem er zwei Aufsätze mit Bezug zu meinen Thema schrieb. Dies sind „Kawaraban - Enjoying the News when News were Forbidden“ und „Shinbun nishiki-e, Nishiki-e shinbun: News and New Sensations in Old Garb at the Beginning of a New Era“.
- Linhart verfasste im ersten englischsprachigen Ukiyo’e-Lexikon *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints* (Amy Reigle Newland 2005) ²⁶ eine Reihe von Einträgen zu einzelnen Karikatur-Genres sowie zu einzelnen Künstlern, die sich besonderes als Karikaturisten hervorgetan haben.
- 2005 veröffentlichte Tomizawa Tatsuzō 富沢達三 das Buch *Nishiki’e no chikara* 錦絵の力 (Die Kraft der *nishiki’e*), in dem er die bisherigen allgemeinen Forschungsergebnisse von *nishiki’e*-Karikaturen, darunter vor allem Wels-Bilder und Masern-Bilder sowie Modegöttheit-Bilder (*hayarigami’e* 流行神) zusammenfasste und analysierte.

²⁶ In diesem Lexikon befinden sich drei Aufsätze über *nishiki’e*-Karikaturen:

1. Ellis Tinios “Diversification and Further Popularization of the Full-colour Woodblock Print, c. 1804 - 68”, 217-219
2. S. Thompson „Censorship and Ukiyo-e Prints“, 318-322
3. M. Takeuchi “Shini-e”, 233-235.

- 2008 verfasste Sonja Hotwagner im Rahmen des Projekts „Ukiyo’e-Karikaturen 1855-1905“ eine Diplomarbeit „Wir zieh’n den Chanchan die Häse lang!“ *Kobayashi Kiyochikas Karikaturenserie Hyakusen hyakushō exemplarisch beleuchtet* an der Universität Wien über Kiyochikas Karikaturen über den Sino-Japanischen Krieg.

Nach Bildgruppen der nishiki’e-Karikaturen geordnete Forschungsarbeiten:

Bemerkenswert ist, dass drei Gruppen von *nishiki’e*-Karikaturen von drei europäischen Forschern, Cornelius Ouwehand, Hartmut Rotermund und Sepp Linhart entdeckt und zuerst im Ausland bearbeitet wurden. Es sind dies die sogenannten Wels-Bilder (*namazu’e*²⁷ 鯰絵), Masern-Bilder (*hashika’e*²⁸ 麻疹絵) und *Ken*-Bilder (*ken no e* 拳の絵).

- Wels-Bilder (*namazu’e*)

Die Wels-Bilder wurden von Cornelius Ouwehand, Völkerkundler am Museum Leiden, in den Museumssammlungen entdeckt. Diese zahlreichen eigenartigen *nishiki’e*-Karikaturen mit dem Wels-Motiv nannte er *namazu’e*. Durch seine Forschungen fand er heraus, dass diese Bilder kurz nach dem großen Erdbeben am 2. des 10. Monats des Jahres Ansei 2 (1855) in Edo in großer Anzahl produziert worden waren. 1964 veröffentlichte Ouwehand das Buch *Namazu’e and their themes: an interpretative approach to some aspects of Japanese folk religion*. 1979, 15 Jahre später, wurde dieses Buch ins Japanische übersetzt. Damals herrschte in Japan kein besonderes Interesse an Ouwehands Forschungsergebnissen und sie waren nur einem kleinen Kreis von Wissenschaftlern bekannt.

Erst 1995, anlässlich des großen Erdbebens in Kōbe神戸, wurde das Thema wieder aktuell und von dem Völkerkundler Miyata Noboru 宮田登 und dem Literaturhistoriker Takada Mamoru 高田衛 in dem Buch *Namazu’e - Shinsai to Nihon*

²⁷ Wels-Bilder: Der Sage nach lebt ein riesiger Fisch - ein Wels (japanisch: *namazu*) auf dem Meeresgrund, durch dessen Bewegungen Erdbeben ausgelöst werden. Am 2. Tag des 10. Monats des Jahres Ansei 2 (1855) gab es ein großes Erdbeben in Edo. Sofort nach diesem Unglück entstanden massenhaft Bilder mit Wels-Motiven. Diese Bilderflut hielt jedoch nur ca. zweieinhalb Monate an, da sie am 14. Tag des 12. Monats des gleichen Jahres von der Regierung verboten wurden. Trotz dieses kurzen Zeitraumes wurden ca. 400 verschiedene Wels-Bilder produziert (Quelle: *Nai no hinami*). Bis heute sind ungefähr 200 verschiedene Bildmotive erhalten (Minami 1980:55 - 75, 1999: 10 - 34).

²⁸ Masern-Bilder: Vom 4. bis 7. Monat des Jahres Bunkū 2 (1862) kursierte in Edo eine der größten Masernepidemien Japans. Lustige Bilder entstanden als Amulett gegen die Krankheit. Es gab sowohl Verhaltensregeln wie man sich vor der Krankheit schützen könne, wie auch Therapievorschlage. Heute sind noch ca. 100 verschiedene Bildmotive erhalten (Minami 1980:83-86, 1998: 179-212).

bunka 鯰絵—震災と日本文化 (Wels-Bilder - Erdbebenkatastrophen und die japanische Kultur) zusammengefasst. Im 5. Kapitel „Namazu’e sō-mokuroku“ 鯰絵総目録 (Auflistung aller *namazu’e*) in diesem Buch übertrug Kato Mitsuo die Inschriften auf mehr als 200 *namazu’e* Bildern, die er in den Sammlungen mehrerer Museen aufgestöbert hatte in Druckschrift. In diesem Buch befinden sich noch zwei weitere interessante Aufsätze über *nishiki’e*-Karikaturen: Der erste trägt dem Titel „Namazu’e no sakusha-tachi - Sakusha gakō o meguru bakumatsu bunka jōkyō“ 鯰絵の作者達 - 作者・画工をめぐる幕末文化状況 (Die kulturelle Situation der Autoren und Maler der *namazu’e* in der zu Ende gehenden Edo-Zeit) von Takada Mamoru, der Kuniyoshis führende Position bei der Schaffung von *namazu’e* betont. Im zweiten Aufsatz „Bakumatsu masu media jijō“ 幕末マスメディア事情 (Die Situation der Massenmedien in der zu Ende gehenden Edo-Zeit) von Imada Yōzō 今田洋三 werden einige politische *nishiki’e*-Karikaturen behandelt.

- Masern-Bilder (*hashika’e*):

Der deutsche Religionswissenschaftler Hartmut Rotermund, Professor an der Sorbonne Universität Paris, legte Forschungen zur visuellen Darstellung von Masernepidemien im Japan des 18. und 19. Jhs. vor. 1991 erschienen seine Forschungsergebnisse unter dem Titel *Hōsōgami ou la petite vérole aisément. Matériaux pour l'étude des épidémies dans le Japon des XVIII^e, XIX^e siècles*. Darin analysierte er auch mehrere Masern-Bilder, die in Folge der Masernepidemie Bunkyū 2 (1862) in Edo produziert wurden.

1996 fand die Ausstellung „*Nishiki’e ni miru yamai to inori: hōsō, hashika, korera*“ 錦絵にみる病と祈り: 疱瘡・麻疹・虎列刺 (*Nishiki’e* mit Darstellungen von Seuchen und Bitten an die Götter um Hilfe – Pocken, Masern, Cholera) im Machida shiritsu hakubutsukan 町田市立博物館 (Machida City Museum) statt, die auf diesen Forschungsergebnissen basierte. 2005 schrieb Rotermund in englischer Sprache den Aufsatz „Illness Illustrated. Socio-historical dimensions of late Edo measles pictures (*hashika’e*)“.

- *Ken*-Bilder (*ken no e*):

Die dritte Bildgruppe, die *ken*-Bilder, wurde von Sepp Linhart entdeckt. Sein Forschungswerdegang wurde bereits im wesentlichen vorgestellt. Ergänzend soll erwähnt

werden: 1998 schrieb Linhart „Die Welt - ein *Ken*-Spiel“, 2000 in japanischer Sprache „*Ken no kenkyū no imi*“ 拳の研究の意味 (Bedeutung der *Ken*-Forschung), und in englischer Sprache „Pictorial representation of the *ken*-game during the Edo and Meiji periods“, 2002 „Interpreting the world as a *ken* game“.

- Bilder vom Boshinkrieg (Boshin *sensō*'e 戊辰戦争絵)²⁹:

2004 erschien das Buch *Fūshi-gan ishin henkaku - Minshū wa Tennō o dō mite ita ka* 諷刺眼維新変革 - 民衆は天皇をどう見ていたか (Die Restauration betrachtet aus einem satirischen Blickwinkel - Wie wurde der Tennō von den Bürgern beurteilt) von Nagura Tetsuzō 奈倉哲三, Professor für Religionsgeschichte an der Atomi Universität. Darin werden neun Bilder vom Boshinkrieg, sogenannte Boshin *sensō*'e, die auch eine der wichtigsten Bildgruppen von politischen *nishiki*'e-Karikaturen sind, vorbildlich und präzise behandelt. Laut Nagura „spielten *nishiki*'e-Karikaturen über den Boshin-Krieg eine entscheidende Rolle bei der kritischen politischen Meinungsbildung der Bürger. Als die Verkaufszahl auf Grund der visuellen Aufbereitung der *nishiki*'e-Karikaturen mehr als eine Million erreichte, vergrößerte sich die Leserwelt schlagartig (Nagura 2004: 448)“³⁰.

2007 publizierte Nagura Tetsuzō das Buch *Etoki Bakumatsu fūshiga to Tennō* 絵解き幕末諷刺画と天皇, in dem er 40 weitere Boshin *sensō*'e mit Hilfe der Abbildungen sehr genau analysiert und die Bedeutung der *nishiki*'e-Karikaturen in der zu Ende gehenden Edo-Zeit unterstreicht.

Bedeutende Ausstellungen von nishiki'e-Karikaturen:

Nach der Veröffentlichung der Künstlermonographie *Kuniyoshi* von Basil W. Robinson, die anlässlich der Ausstellung der Kuniyoshi-Sammlung des Victoria and

²⁹ Von Meiji 1 (1868) bis Meiji 2 wurde zwischen den Anhängern des Kaisers (*shinseifu-gun* 新政府軍: Satsuma-han 薩摩藩 und Chōshū-han 長州藩 etc.) und dem Tokugawa Shogunat (*sabaku-gun* 佐幕軍: bakufu 幕府, Aizu-han 会津藩, Kuwana-han 桑名藩 etc.) der Boshinkrieg ausgetragen (nach dem japanischen Kalender heißt das Jahr 1868 *boshin*-Jahr). Die Niederlage der Shogunats-Partei führte direkt zur Meiji-Restauration. Infolge des Boshin-Kriegs entstanden die sogenannten *kodomo no asobi*'e 子供の遊び絵 und auch *otona no tawamure*'e 大人の戯れ絵. Dabei spielen zwei Gruppen von Kindern oder Erwachsenen verschiedene Spiele und repräsentieren die jeweiligen Kriegsgegner. Anhand der Muster und Wappen auf den Gewändern kann man die Figuren den Anhängern der Regierungs- (Tokugawa-Shogunat) bzw. der Kaiserpartei zuordnen. Je nach dem geschichtlichen Verlauf änderte sich die Situation der einzelnen Gruppen im Spiel als Gewinner oder Verlierer. Von allen Karikaturbildern wurde von dieser Kategorie die größte Anzahl produziert und sie bildeten somit die Spitze des Karikaturbooms. Es sind um die 300 verschiedene Bildmotive erhalten (Nagura 2004: 281-417).

³⁰ 戊辰戦争期諷刺錦絵は、諷刺精神を民衆世界に広げるうえで決定的な役割を果たした。諷刺錦絵が、総部数百万部以上も売れるような状況になると、視覚が媒体になることによって、従来の諷刺を楽しむ世界は一挙に広がった。(Nagura 2004: 448)

Albert Museums³¹ in London zum 100. Todestag Kuniyoshis 1961 publiziert wurde, stieg der Ruf von Kuniyoshi zuerst im Ausland an; danach langsam auch in Japan, durch die Ausstellungen von Werken aus der Privatsammlung von Isao Toshihiko 惠俊彦 in mehreren kleinen Museen. Dadurch wurde auch das Interesse an seinen Karikaturen geweckt und es fanden in verschiedenen Museen Ausstellungen darüber statt. Nach der Entdeckung der Wels-Bilder, Masern-Bilder und *Ken*-Bilder im Ausland, wurden auch in Japan diese Gruppen-Bilder gesucht und erforscht und es folgten mehrere Themenausstellungen. In diesem Absatz stelle ich chronologisch zuerst die bedeutenden Ausstellungen der Werke Kuniyoshis und danach über die allgemeinen *nishiki'e*-Karikaturen vor.

Die Ausstellungen der Werke Kuniyoshis

- 1971 *Kisō no gaka Utagawa Kuniyoshi* 奇想の画家歌川国芳(Utagawa Kuniyoshi, ein Maler mit außergewöhnlicher Fantasie und Ideenreichtum) im Santorii bijutsukan.
- 1972 *Tekka no ukiyo'e-shi Kuniyoshi ten* 鉄火の浮世絵師・国芳展 (Kuniyoshi, der Ukiyo'e-Meister mit der Kraft von glühendem Eisen) von Asahi shinbunsha 朝日新聞社
- 1979 *Utagawa Kuniyoshi* im Rikkā bijutsukan リッカー美術館.
- 1987 *Utagawa Kuniyoshi giga ten* 歌川国芳戯画展 (Ausstellung der humoristischen Bilder von Utagawa Kuniyoshi) im Ōta kinen bijutsukan. Die erste Ausstellung von *nishiki'e*-Karikaturen Kuniyoshis aus der Privatsammlung von Isao Toshihiko in Japan.
- 1990 *Utagawa Kuniyoshi to sono ichimon ten* 歌川国芳とその一門展 (Ausstellung Utagawa Kuniyoshi und seine Schüler) im Ōta kinen bijutsukan, darunter befinden sich zahlreiche Karikaturen.
- 1995 *Edo no geki-gaka, Kuniyoshi no sekai ten* 江戸の劇画家・国芳の世界展 (Der Edo-Maler voller Dramatik. Eine Ausstellung über Kuniyoshis Welt) von Mainichi shinbunsha 毎日新聞社.
- 1996 *Seitan 200nen kinen Utagawa Kuniyoshi ten* 生誕200年記念・歌川国芳展 (Jubiläumsausstellung zum 200. Geburtstag von Utagawa Kuniyoshi) im Nagoya-shi hakubutsukan 名古屋市博物館, Chiba-shi bijutsukan 千葉市美術館 und Santorii

³¹ Das Museum besitzt nicht weniger als 2500 *nishiki'e* von Kuniyoshi (Speiser 1963: 3)

bijutsukan. Die bedeutendsten Ringausstellungen, die das Multitalent Kuniyoshi präsentierten.

- 1999 *Kuniyoshi geijutsu no zenbō* 国芳芸術の全貌 (Gesamtbild der Kunst von Kuniyoshi) im Ōta kinen bijutsukan.
- 2004 *Kuniyoshi Kyōsai, nan demo koittendai!* 国芳暁斎なんでもこいッ展だィ! (Ausstellung von Kuniyoshi und Kyōsai. Komme, egal was!) in der Tokyo suteishon gyararii 東京ステーションギャラリー. Die Doppelausstellung der Werke Kuniyoshis und seines erfolgreichen Schülers Kawanabe Kyōsai, die das hohe Niveau der beiden Künstler zeigte.
- 2005 *Utagawa Kuniyoshi musha'e giga ten – koitsua haru kara engi ga iiwai* 歌川国芳武者絵・戯画展 - こいつあ春からえんぎがいいわい (Ausstellung über die Heldenbilder und humoristischen Bilder von Kuniyoshi - Neujahrsbeginn und schon ist das Glück da) im Kitakyūshū shiritsu bijutsukan 北九州市立美術館. Ausgestellt waren Heldenbilder und Karikaturen, in denen sich die Stärke Kuniyoshis besonders hervorhebt.

Ausstellungen der allgemeinen nishiki'e-Karikaturen

- 1988 *Nihon no kokkei-e* 日本の滑稽絵 (Japans komische Bilder) im Machida shiritsu hakubutsukan 町田市立博物館. Viele *nishiki'e*-Karikaturen in der Edo- und Meiji-Zeit aus der umfangreichen Sammlung von Tanuma Suihō 田沼水泡, darunter befinden sich bedeutende Karikaturen Kuniyoshis und Kobayashi Kiyochikas 小林清親.
- 1991 *Dai manga-ten* 大漫画展 (Grosse Comics-Ausstellung) im Kokuritsu kokkai toshokan 国立国会図書館, in der sich auch viele *nishiki'e*-Karikaturen befanden.
- 1993 *Bakumatsu no fūshiga - Kyō mo o-Edo wa ōsawagi* 幕末の諷刺画—今日もお江戸は大さわぎ (Karikaturen in der zu Ende gehenden Edo-Zeit - Heute herrscht schon wieder große Aufregung in Edo) im Tabako to shio no hakubutsukan. Umfangreiche Ausstellung von *Nishiki'e*-Karikaturen über verschiedene Themen, vor allem von Kuniyoshi und seinen Schülern, aber auch von anderen Malern.
- 1995 *Bakumatsu no fūshiga: Boshin sensō o chūshin ni* 幕末の諷刺画・戊辰戦争を中心に (Karikaturen in der zu Ende gehenden Edo-Zeit unter besonderer Berücksichtigung des Boshin-Krieges) im Machida shiritsu hakubutsukan. Die erste

- 1996 *Nishiki'e ni miru yamai to inori: hōsō, hashika, korera* 錦絵にみる病と祈り: 疱瘡・麻疹・虎列刺 (*Nishiki'e* mit Darstellungen von Seuchen und Bitten an die Götter um Hilfe - Pocken, Masern, Cholera) im Machida shiritsu hakubutsukan. Ausgestellt waren mehrere Masern-Bilder, die in Folge der Masernepidemie Bunkiyū 2 (1862) in Edo produziert worden waren (siehe S. 20-21).
- 1996 *Nihon no manga 300-nen* 日本の漫画三百年 (300 Jahre japanische Comics) im Kawasaki-shi shimin myūjiamu 川崎市市民ミュージアム. Diese Ausstellung zeigte die Entwicklungsgeschichte der japanischen Comics und stellte *nishiki'e*-Karikaturen Kuniyoshis als ihre wichtigste Quelle vor.
- 1997 *Waratte kangaete ukiyo'e* 笑って考えて浮世絵 (Lachen und Denken über Ukiyo'e) im Tabako to shio no hakubutsukan. *Nishiki'e*-Karikaturen fordern von uns nicht nur das Bewundern von Schönheiten und Sehenswürdigkeiten wie bei den Ukiyo'e, sondern auch das Mitdenken und das Darüberlachen.
- 1999 *Kore o hanji te gorōjiro* これを判じてごろうじろ (Versuchen Sie das aufzulösen!) im Tabako to shio no hakubutsukan. Eine Ausstellung mit zahlreichen, interessanten Rätselbildern mit ausführlichen Erklärungen.
- 1999 *Ken no bunkashi* (Kulturgeschichte des *Ken*-Spiels) im Tabako to shio no hakubutsukan. Ziel dieser Ausstellung war es durch viele *Ken*-Bilder, die zu verschiedener Anlässe hergestellt worden waren, die kulturgeschichtliche und gesellschaftliche Bedeutung des *Ken*-Spiels in Japan herauszuarbeiten.
- 2000 *Nihon no bi, warai* 日本の美・笑い (Japanische Ästhetik: Lachen) im Fukuoka-shi bijutsukan 福岡市美術館. Unter den Ausstellungsobjekten befanden sich mehrere *nishiki'e*-Karikaturen.
- 2001 *Tenpō no kaikaku to ukiyo'e: Edo no shuppan shikakenin* 天保の改革と浮世絵・江戸の出版仕掛け人 (Tenpō-Reformen und Ukiyo'e: Die Macher des Verlagswesens in Edo) im Tabako to shio no hakubutsukan. Im Zug der Tenpō-Reform wurden die Bilder weiblicher Schönheiten und Schauspielerporträts verboten

und ein staatliches Zensursystem eingeführt. Diese Ausstellung informierte eingehend über die Hintergründe der Entstehung der Karikatur als attraktives neues Thema der *nishiki'e*.

- 2004 *Namazu dai-shūgō* 鯰大集合 (Die große Versammlung der Welse) im Kawa no hakubutsukan. Themenausstellung über den Wels, dessen Bewegungen in der japanischen Sage als Ursache von Erdbeben angesehen wird. Unter verschiedenen Objekten befanden sich zahlreiche Wels-Bilder, die anlässlich des großen Erdbebens in Edo Ansei 2 (1855) in unfaßbaren Mengen produziert worden waren.
- 2005 *Ukiyo'e hanazakari: Kurashi o irodoru Edo no hana* 浮世絵花ざかり・暮らしを彩る江戸の花 (Blühende Ukiyo'e: Die Blumen von Edo, die das tägliche Leben bunt machen) im Tabako to shio no hakubutsukan. Durch diese prachtvollen *nishiki'e* wurde in dieser Ausstellung das Leben der Menschen in Edos lebendig und bunt dargestellt.
- 2008 *Bakumatsu Meiji no Ukiyoe* 幕末・明治の浮世絵 (Ukiyo'e in der zu Ende gehenden Edo-Zeit und Meiji-Zeit) im Kokusai kirisutokyō daigaku hakubutsukan Yuasa Hachirō kinenkan. Unter den 59 ausgestellten Ukiyo'e aus der Sammlung Yuasa Hachirō befanden sich viele Karikaturen über Szenen des Boshin-Krieges und Yokohama'e von Schülern Kuniyoshis wie Yoshitora, Yoshitoshi, Yoshiiku, Yoshimori, Yoshitoyo, Yoshikazu und Yoshifuji.
- 2008 *Edo no shuppan shikakenin part 4. Bakumatsu no Ukiyo'e to eshi-tachi* 江戸の出版仕掛け人 part 4. 幕末の浮世絵と絵師達 (Die Macher des Verlagswesens in Edo. 4. Teil. Ukiyo'e und Maler in der zu Ende gehenden Edo-Zeit) im Tabako to shio no hakubutsukan). Bedeutende Ereignisse wie die Öffnung des Hafens Yokohama für Ausländer, die Masernepidemie, der Zwischenfall in Namamugi und der Boshin-Krieg waren Themen von vielen politischen Karikaturen von Schülern der drei großen Meister Toyokuni III, Kuniyoshi und Hiroshige. Die eher unbekanntenen Künstler und ihre Bilder wurden in dieser Ausstellung ausführlich analysiert.

1.3. Methodische Vorgangsweise

Inhaltliche Aussagen von Karikaturen wirken direkter und sind deswegen wohl nachhaltiger als die von Texten. Historische Karikaturen erfordern allerdings, um verstanden zu werden, ein aktives Mitdenken sowie ein eingehendes Quellenstudium. Die wichtigste Quelle der Forschung bezüglich der politischen *nishiki'e*-Karikaturen von

Kuniyoshi war bisher die Primärliteratur: Tagebücher, Dokumente und Inschriften auf Denkmälern. Den Bildern der Künstler selbst hingegen schenkte die Forschung nicht ausreichend Beachtung. Ich bin der Meinung, dass man neben der Heranziehung von zeitgenössischer Literatur über gewisse Bilder zunächst einmal das Bild selbst einer genauen Betrachtung unterziehen sollte. Durch eine exakte Detailuntersuchung der Bilder, deren Inhalt häufig unter einer harmlosen Darstellung verborgen liegt, konnten von mir viele der beabsichtigten Aussagen des Künstlers ermittelt werden.

Zwei Forschungsmethoden werden bei historischen Karikaturen angewandt: Eine kommt durch die Untersuchung von Literatur zu Ergebnissen, die andere sucht zuerst im Bild selbst das Wesentliche. Der bekannteste Forscher, der die erste Methode anwendet, ist Minami Kazuo. Für die zweite Methode ist Sepp Linhart hervorzuheben. Iwashita Tetsunori 岩下哲典, Professor für Geschichte der Edo-Zeit an der Meikai Universität 明海大学, schrieb in seiner Kritik³² meines Aufsatzes „Kuniyoshi no fūshi nishiki’e e no ichi kōsatsu“ 国芳の風刺錦絵への一考察 (Brandl 2006: 3-9): „Um eine Aussage der Karikaturen zu erhalten, bedienten sich die bisherigen Forschungen über *nishiki’e*-Karikaturen nur der Primärliteratur, wie folgende Beispiele zeigen: *Edo no fūshiga* von Minami Kazuo im Verlag Yoshikawa kōbunkan und *Bakumatsu Nihon no jōhō katsudō* von Iwashita Tetsunori im Verlag Yūzankaku shuppansha. In Gegensatz dazu verwendet Brandl eine andere Methode, um Karikaturen zu analysieren, nämlich eine Detailuntersuchung der Bilder. Sie betrachtet zuerst genau das Bild und analysiert dann die Aussage des Künstlers mit Hilfe der Literatur. Beide Methoden sind wichtig. Sie sollten gleichzeitig angewendet werden“ (Iwashita 2006: 8-9).

Bei der von mir verwendeten Methode zur Untersuchung und Analyse der politischen Aussagen von *nishiki’e*-Karikaturen möchte ich folgende Punkte hervorheben.

1. Zuerst wird das Entstehungsdatum (*hankō-ji* 板行時) des Bildes festgestellt.

Bei Karikaturen ist das Entstehungsdatum sehr wichtig, in der Regel ist es über das Datum- und Zensursiegel (*aratame-in* 改印 od. *nanushi-in* 名主印) feststellbar. Im Zuge der Tenpō-Reform Tenpō 13 (1842) wurde das staatliche Zensursystem eingeführt und 15 Jahre lang bis Ansei 4 (1857) beibehalten. Die Veränderungen dieses Zensursystems werden im folgenden Kapitel 2.2.2. im

³²これまでの諷刺画研究では、文字資料を採用して、諷刺の中身に迫った（例えば南和男『江戸の風刺画』吉川弘文館、岩下哲典『幕末日本の情報活動』雄山閣出版）が、ブランドル氏の場合は、画像そのものをじっくり観察してひらめき、それを実証する方法をとっている。どちらも重要な方法である。今後は、両方の方法を用いて、さらに諷刺画研究が進むことを切に祈念する。

Detail vorgestellt. Während es für die Zeit bis Tenpō 13 sehr schwierig ist, ein halbwegs gesichertes Entstehungsdatum eines Bildes zu eruieren, kann man von Tenpō 14 (1843) bis Kaei 5 (1852) das Datum ungefähr und von Kaei 5 bis 1873 auf Grund der Zensurstempel auf den Monat genau feststellen.

Über das Entstehungsdatum eines Bildes kann man dessen politischen Hintergrund feststellen, welche aktuellen Ereignisse es zu jener Zeit gab und welche Politiker davon betroffen waren. Dazu ist es notwendig ausreichende Kenntnisse der Primärliteratur zu besitzen und die Spottverse richtig zu deuten um das historische Geschehen entsprechend analysieren zu können.

Wenn auf dem Holzschnitt das Zensursiegel nicht vorhanden ist, kann man das Entstehungsdatum nur mit Hilfe des Stils und der Pinselführung sowie der Signatur des Künstlers (*rakkan* 落款) bestimmen. Durch die charakteristische Schreibweise der Signatur kann man möglicherweise den Zeitraum der Entstehung des Bildes einengen. Erwähnenswert ist, dass nach der Tenpō-Reform unter der strengen Zensurkontrolle sich bei den Künstlersignaturen öfter verschiedene Hinzufügungen befinden, wie *azusamoto no motome ni ōjite* 梓元之應需 (Nach dem Wunsch des Verlages), oder nur *motome ni ōjite* (Nach dem Wunsch) und *konomi ni tsuki* 好二付 (Nach ihrem Geschmack). Dies bedeutet, dass der Künstler für den Inhalt des Bildes keine Verantwortung übernimmt. Diese Hinzufügungen kommen bei den Signaturen von Kuniyoshi kaum vor, öfters aber bei Toyokuni III.

Im Anhang befinden sich die Änderungen der Signaturen von Kuniyoshi chronologisch gereiht.

Auf dem Holzschnitt ist üblicherweise der Verlag (*hanmoto* 板元) an dessen Markensiegel zu erkennen. Bei der strengen Zensur der *nishiki'e*-Karikaturen hat der Verlag als Auftraggeber eine sehr wichtige Rolle gespielt. Die Verantwortung und das Risiko des Verlages waren vielleicht noch größer als die der Künstler.

Die Funktion eines damaligen Verlages wird im folgenden Kapitel 2.2.3. näher erklärt. Im 4. Kapitel werden alle Verleger aufgelistet, die bei den politischen Karikaturen Kuniyoshis mitgewirkt haben.

2. In einem zweiten Schritt versuche ich in der Zeichnung auf möglichst viele, nicht zum Bildtitel und -motiv passende, bzw. mit Titel und Motiv nicht

übereinstimmende Darstellungen herauszufinden. Im Titel des Bildes (*gadai* 画題) können verschiedene Wortspiele enthalten sein, die auf versteckte Aussagen des Künstlers hinweisen.

Das Erkennen von versteckten Wahrheiten in den Wortspielen des Bildtextes (*kotobagaki* 詞書) ist ein wichtiger Schritt, um eine politische Karikatur zu interpretieren. Dazu sind Kenntnisse der kusiven Schreibweise des Japanischen und über die Verwendung alternativer Kana-Zeichen (*hentaigana* 変体仮名) sowie ein Allgemeinwissen über die damalige Zeit nötig.

3. Neben der literaturbasierten Arbeit sollten auch Vergleiche mit anderen Bildern Kuniyoshis oder mit Bildern anderer Künstler derselben Zeit mit ähnlichen Motiven angestellt werden.
4. Zusätzlich bedarf es der Grundkenntnisse und Informationen über Geheimcodes und Zeichen, Hauswappen und Besonderheiten von bestimmten Orten, wie sie von den Künstlern bei der Karikaturmalerei benutzt wurden.
5. Auch das Papier und die Farbe des Holzschnittes müssen genau beachtet werden. Dazu ist es beispielsweise notwendig zu wissen, welche Farben in welchem Zeitabschnitt verwendet wurden (GUJ 1980: 88).

Wenn es gelingt, eine bestimmte Person oder eine Szene auf dem Bild zu definieren, lassen sich wie bei einer Kettenreaktion weitere Darstellungsdetails ableiten.

Zusätzliche Informationen über *nishiki*'e bietet das Format der Bilder:

Wie andere *nishiki*'e wurden auch die Karikaturen in verschiedenen Papier-Formaten hergestellt. Das Standardformat der *nishiki*'e ist das Format *ōban* 大判 (Groß-Format: 38x26cm), welches sowohl im Hoch- als auch im Querformat verwendet wird. Ebenfalls übliche Blattgrößen waren: *ōban nimai tsuzuki* 大判二枚続 (Diptychon 38x52cm) im doppelten *ōban*-Format und *ōban sanmai tsuzuki* 大判三枚続 (Triptychon 38x78cm) im dreifachen *ōban*-Format. Das Format *chūban* 中判 (19x26cm) hat die halbe Flächengröße eines *ōban*. Eine Besonderheit bei humoristischen Bildserien ist das sogenannte Format *chūban ni-chō gake* 中判二丁掛 (19x26cm x2), bei welchem in einem *ōban*-Format zwei Bilder mit verschiedenen Szenen übereinander angeordnet sind. Unter diesen harmlos wirkenden humoristischen Bildserien lassen sich häufig Karikaturen mit scharfen, politischen Aussagen finden.

1.4. Überblick über den Aufbau der Arbeit

Im 2. Kapitel *-Nishiki'e-Karikaturen-* wird durch Untersuchungen von Herkunft und Hintergrund definiert, was eine *nishiki'e*-Karikatur ist. Hier soll auf das interessante Ereignis des *nishiki'e*-Karikaturenbooms nach der Tenpō-Reform bis in die Meiji-Periode aufmerksam gemacht werden.

Schon gegen Ende des 11. Jahrhunderts wurde in Japan für eine eng begrenzte Adelsgesellschaft ein berühmte Karikatur, das *Chōjū giga* 鳥獸戯画, geschaffen, eine Tuschmalerei auf mehreren Bildrolle, die dem Mönchmaler Toba-sōjō 鳥羽僧正 (1053-1140) zugeschrieben wurde³³ (Miyao 1967: 7-13). In Europa sind vor allem in Italien zu Anfang des 16. Jahrhunderts die Karikaturen von grotesken Menschenköpfen von Leonardo da Vinci bekannt geworden.

Ein interessantes Phänomen ist, dass die Karikaturen („kritische Graphiken“ -Lauterbach 1987: 5) als Spottbilder in der Millionenstadt Edo und in den Metropolen Europas, vor allem in London und in Paris, fast gleichzeitig, im 19. Jahrhundert, ihre Blütezeit erreichten³⁴. Diese Spottbilder über politische oder gesellschaftliche Situationen wurden in großen



Abb. 2

Mengen produziert und waren bei den unteren Bevölkerungsschichten äußerst beliebt. Die Drucktechniken waren unterschiedlich; während in Japan Holzschnitte Anwendung fanden, wurde in Europa, zuerst in London von William Hogarth (1697-1764), die Kupferstichtechnik angewendet. Danach konnte durch die in Frankreich erfundene Lithographie (1798) und die Schnelldruckpresse (1814) die Zahl der Auflagen ohne Qualitätsminderung schlagartig erhöht werden. Nach der Revolution in Frankreich erschien bereits 1830 die Zeitung „La Caricature“, in der mehrere bedeutende politische Karikaturen veröffentlicht wurden. 1834 stellte der Hauptvertreter der französischen Karikatur Honoré Daumier (1808-1879) unter der bereits verschärften Zensurkontrolle seine berühmte Lithographie *Rue Transnonain, le 15 avril 1834* her (Abb. 2). Sie gab ein historisches Ereignis, die Ermordung von Bürgern durch Regierungssoldaten in Paris im

³³ Die frühesten Karikaturen aus der Tenpyō-Zeit um 745 befinden sich in der Sammlung des Shōsōin in Nara (Miyao 1967: 2)

³⁴ Bereits im 18. Jh. erschienen im süddeutschen Raum (Augsburg, Nürnberg) zahlreiche Kupferstiche mit drastischen Politkarikaturen über die österreichische Königin und spätere Kaiserin Maria Theresia (Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung 1980: 96-99).

April 1834, wieder³⁵. Diese Darstellung hatte einen überwältigenden Erfolg und eine dramatische Auswirkung: Ein Fanatiker verübte ein Attentat auf König Louis-Philippe (Lauterbach 1987: 5).

Nur ungefähr zehn Jahre später war auch in Japan ein ähnliches Phänomen zu beobachten. Im Zuge der Tenpō-Reform Tenpō 13 (1842) als die bisherigen Hauptthemen der *nishiki'e*, nämlich Darstellungen weiblicher Schönheiten und Schauspielerporträts, verboten wurden, mussten Verleger und Maler neue Themen für *nishiki'e* finden, um weiterhin Gewinne zu erzielen. Kuniyoshi gab der Reform jedoch eine unerwartete Wendung, indem er kraft seiner künstlerischen Originalität als erster mit seinen Schülern vermehrt humoristische Bilder und Karikaturen anfertigte. Im 8. Monat des Jahres Tenpō 14 (1843) erschien die berühmteste Politikarikatur³⁶ von Kuniyoshi über die Tenpō-Reform *Minamoto Raikō-kō yakata tsuchigumo yōkai o nasu no zu* 源頼光公館土蜘蛛作妖怪図 (Feldlager des Minamoto Raikō, in dem die Erdspinne als Gespenst auftaucht) (Abb.69, siehe 4.2.5.). Die Wirkung dieses Bildes war bei den Bürgern von Edo, die sehr unter den Reformen zu leiden hatten, so gewaltig, dass Kuniyoshi der Anführer dieses neuen Trends wurde. Von diesem Zeitpunkt an setzten sich humoristische Bilder und Karikaturen aller Art³⁷ als neuer Zweig von *nishiki'e* durch und erreichten mit ihren Verkaufszahlen immer wieder neue Höhepunkte.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits wurden in England die illustrierte Zeitung *London Picture News* und die Zeitschrift *Punch* publiziert und in den USA begann mit der Herausgabe von *Penny Press* eine neue Zeit für das Zeitungswesen (Tsuchiya 1999: 122-124). Im Gegensatz dazu wurde in Japan bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts weiterhin der Holzschnitt als Drucktechnik verwendet.

1992, mit der Veröffentlichung der bedeutenden Künstlermonographie *Kuniyoshi* von Suzuki Jūzō, einem weltweit anerkannten Forscher, wurden die Biographie und das Oeuvre von Kuniyoshi sowohl in Japan als auch im Ausland bekannt.

Im 3. Kapitel -Der künstlerische Werdegang von Kuniyoshi als Karikaturist- werde ich die drei folgenden Themenschwerpunkte behandeln.

³⁵ Der Arbeiteraufstand in Lyon hatte auf Paris übergriffen und auch dort zu Kämpfen geführt. In der Nacht vom 14. April ermordeten in einem Haus in der Rue Transnonain die Soldaten der Regierung zahlreiche Menschen, darunter viele Kinder und Frauen (Lauterbach 1987: 27).

³⁶ Zu dieser Zeit wurden die Politikarikaturen von den Bürgern Rätselfinge *hanjimonō* 判じもの genannt und waren als versteckte Proteste gegen die Regierung sehr beliebt.

³⁷ Die Bandbreite erstreckte sich von Werken ohne tiefere Bedeutung bis hin zur politischen Satire.

1. Die Frühzeit Kuniyoshis: Kuniyoshi wurde am 15. 11. Kansei 寛政 9 (1. 01. 1798)³⁸ in Edo geboren und ging mit ungefähr 13 Jahren bei Toyokuni I 初代豊国 (Meiwa 6 – Bunsei 8: 1769-1825), dem Hauptvertreter der Utagawa-Schule, in die Lehre. Bis er sich endlich Bunsei 文政 10 (1827) mit der Heldenbilder-Serie *Tsūzoku Suikoden gōketsu hyakuhachi-nin no hitori* 通俗水滸伝豪傑百八人之一個 (Einzeldarstellungen der 108 Rebellen vom Liangshang-Moor) einen Namen machte, hatte er eine fünfzehnjährige schwierige Lehrzeit hinter sich. Diese früheste Periode, die bisher noch nicht ausführlich erforscht wurde, in der aber schon die Wurzeln seines karikaturistischen Werkes zu erkennen sind, versuche ich genauer zu bearbeiten, als das bisher der Fall war.
2. Die Blütezeit Kuniyoshis: Während der Tenpō-Reform, als Tenpō 13 (1842) die beiden Hauptthemen der *nishiki'e*, weibliche Schönheiten und Schauspielerporträts, plötzlich verboten wurden und der Welt der *nishiki'e* somit ein schwerer Schlag versetzt wurde, hatte Kuniyoshi als etablierter Meister vermutlich keine existenzbedrohenden wirtschaftlichen Probleme, da er hauptsächlich Helden-Bilder malte. Ungeachtet des strengen Verbotes und unter größten Gefahren gab Kuniyoshi Tenpō 14 (1843) das Hauptwerk seiner politischen Karikaturen *Minamoto Raikō-kō yakata tsuchigumo yōkai o nasu no zu* (Abb. 69) heraus. Obwohl der Erfolg des Bildes überraschend gewaltig war, gelang es dem Verleger Iyaya Senzaburō 伊場屋仙三郎 eine Bestrafung Kuniyoshis und seiner eigenen Person zu verhindern, indem er unmittelbar nach Erscheinen die Druckstöcke vernichten ließ und die noch nicht verkauften *nishiki'e* vom Verkauf zurückzog. Imitationen dieses Bildes durch Sadahide 貞秀³⁹ und Yoshitora 芳虎⁴⁰ zogen jedoch strenge Bestrafungen nach sich⁴¹. Kuniyoshi aber blieb weiterhin aktiv und stellte trotz mehrmaliger Bestrafung zahlreiche politische Karikaturen her, arbeitete also unbeirrt weiter.

³⁸ Nach dem gregorianischen Kalender ist dieses Datum mit dem 1. Jänner 1798 gleichzusetzen.

³⁹ (1807-?); Gyokuransai 玉蘭齋, Gountei 五雲亭, Gyokuō 玉翁. Schüler des Kunisada I. Er spezialisierte sich auf Heldenbilder und nahm die aktuellen Ereignisse seiner Zeit als Thema. Meiji 1 (1868) nahm er auf der „Rangliste der *nishiki'e* Meister“ den ersten Platz ein.

⁴⁰(Schaffensperiode: ca.1830 – 1880)

Ichimōsai 一猛齋, Mōsai 猛齋, Kinchōrō 錦朝楼. Als ältester Schüler Kuniyoshis spezialisierte sich Yoshitora auf Heldenbilder. Nach Unstimmigkeiten wurde er jedoch aus der Schule Kuniyoshis ausgeschlossen. nahm er Meiji 1 (1868) auf der „Rangliste der *nishiki'e* Meister“ nach Sadahide den zweiten Platz ein. Viele humoristische Bilder und Karikaturen sind von ihm erhalten. In der Meiji-Zeit war er auch als Zeitungsjournalist tätig (GUJ 3.B 1980: 104).

⁴¹ Siehe Kapitel 3.5.

Was war der Grund dafür, dass Kuniyoshi in seiner Blütezeit dieses Risiko einging? Zur Beantwortung dieser Frage betrachte ich eingehend seine Persönlichkeit, sein Umfeld sowie sein spezielles Interesse an Politik.

3. Die Spätzeit Kuniyoshis: Ab Herbst Ansei 2 (1855) verlor die Pinselführung Kuniyoshis, der wegen der hohen Qualität seiner Arbeiten mit dem Beinamen *musha'e no Kuniyoshi* (Kuniyoshi, der Meister der Heldenbilder) geehrt wurde, aufgrund eines Schlaganfalls spürbar an Kraft. Trotz dieser schwierigen Lage gab Kuniyoshi das Malen keinesweg auf, vielmehr konzentrierte er sich bis zu seinem Tod im Jahre Bunkyū 1 (1861) auf humoristische Bilder und Karikaturen mit einfachen Kompositionen und Konturen. Außerdem widmete er sich intensiv der Unterweisung seiner Schüler. Kuniyoshi legte den Grundstein sowohl für den Erfolg der Wels-Bilder (*namazu'e*), als auch für den nach seinem Tod entstandenen Gipfel des *nishiki'e*-Karikaturenbooms in Form der Boshin-Kriegsbilder (*Boshin sensō'e*).

Diese späte Periode, die von der bisherigen Forschung als unbedeutend und daher uninteressant eingestuft wurde, wird in dieser Arbeit besonders hervorgehoben.

Im **4. Kapitel -Politische und weitere verbotene *nishiki'e*-Karikaturen von Kuniyoshi-** wird durch die Analyse der, nach verbotenen Themen geordneten, *nishiki'e*-Karikaturen von Kuniyoshi dessen politisches Bewusstsein und das Interesse der damaligen Bürger von Edo nachvollzogen. Dabei werde ich alle von ihm angewandten Karikatur-Techniken genau erklären. Kuniyoshi entwickelte zahlreiche Geheimcodes und verwendete Techniken wie Wortspiele, Parodien, Travestien, Anthropomorphisierungen und weitere. Damit machte er es der Behörde schwer, die versteckten Aussagen aufzuspüren. Andererseits aber, um Erfolg zu haben, bedurfte es der „Mitwirkung“ möglichst vieler Menschen, die sich darauf verstanden, verborgene Aussagen zu entschlüsseln. Diese Techniken wurden von seinen Schülern weiter angewandt und wurden so zum Standardrepertoire von *nishiki'e*-Karikaturen der damaligen Zeit. Ich bin daher der Meinung, dass Kuniyoshi nicht nur für seine Schüler Lehrer war, sondern auch für die Bürger von Edo, bei denen er Verständnis für und Vergnügen an politischen Karikaturen weckte. Durch seine Arbeiten wurde ihr politisches Interesse und Bewusstsein beträchtlich gesteigert, sonst wäre es für die Verleger nicht möglich gewesen, eine so große Anzahl von *nishiki'e*-Karikaturen herzustellen und zu verkaufen.

Im 5., und letzten Kapitel -Zusammenfassung- versuche ich, die Bedeutung Kuniyoshis als Karikaturist in der Zeit des zu Ende gehenden japanischen Feudalsystems aufzuzeigen.

2. *Nishiki'e*-Karikaturen

In diesem Kapitel möchte ich zunächst eine klare, eindeutige Definition von *nishiki'e*-Karikaturen geben.

Eine *nishiki'e* -**Karikatur** ist ein mehrfarbiges Holzschnittblatt mit Bildern kritischen Inhaltes.

Kenndaten:

- Mehrfarbiger Druck, der mittels der Holzschnittdrucktechnik hergestellt wurde (= *nishiki'e*), wie sie in Japan seit Suzuki Harunobu existiert
- Kritisches Bild mit oder ohne Text (Nachrichten, Gedichte, Erzählungen, Dialoge, Spottverse, Lieder etc.)
- Massenmedium über aktuelle politische und gesellschaftliche Ereignisse
- Gemeinschaftskunstwerk eines Verlegers als Auftraggeber, eines Malers, eines Autors, eines Holzschnitzers und eines Druckers
- Rein bürgerliches und legal hergestelltes Produkt, wobei es aber auch Ausnahmen gab
- Preisgünstiges Massenprodukt, das in Geschäften verkauft wurde
- Blütezeit in der zweiten Hälfte des 19. Jhs in Edo

2.1. Hintergrund und Herkunft

Kurz nach der Gründung der Tokugawa Shōgunatsregierung um Keichō 慶長 8 (1603) in Edo wurde deren spezielles Herrschaftssystem etabliert. Ab Kanei 寛永 12 (1635) führte die Regierung unter dem 3. Tokugawa Shōgun Iemitsu 家光 das sogenannte *sankin kōtai-sei* 参勤交代制 ein, ein System um die Macht des Shōgunats zu verstärken. Alle Feudalherren mussten abwechselnd ein Jahr in Edo und ein Jahr in ihrem Herrschaftsgebiet verbringen, wobei ihre Familie immer in Edo bleiben musste. Diese Regel existierte bis Bunkyū 2 (1862). Danach mussten Feudalherren in einem Zeitraum von drei Jahren nur noch 100 Tage in Edo anwesend sein (Bitō 1997: 159, Konishi 1974: 262-263, 343, 353). Deswegen gehörte mehr als die Hälfte der Einwohner von Edo der Samurai-Schicht an, einer Schicht, die nur verbrauchte, selbst aber nichts produzierte. So wurde Edo zu einer reinen Konsumenten-Stadt. Die Gesellschaftsordnung mit dem System der vier Stände *shi-nō-kō-shō* 士農工商 (Militäradel, Bauer, Handwerker, Händler) sollte auf keinem Fall angetastet werden. Doch diese Anordnung in vier Stände bedeutete nicht, dass ein Bauer eine bessere Position als ein Handwerker oder ein

Kaufmann hatte, sondern nur dass die Samurai die absolute Macht über alle besaßen. Die damaligen Verhältnisse zwischen den Machthabern, der Samurai-Schicht, und sämtlichen anderen unteren Schichten waren unüberwindbar. Dazu gab es die berühmten Worte von Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1543-1616), dem Gründer der Tokugawa-Dynastie, „*Hyakushō wa shinanu yō ikinu yō ni*“ 百姓共は死なぬよう生きぬように (Lasset den Bauern nicht sterben, sondern gerade noch leben), oder das damalige Gewohnheitsrecht „*Kirisute gomen*“ 切捨て御免 (Ein Samurai darf Menschen der unteren Schichten grundlos töten) (Bitō 1997: 160-163).

Die Regierung schuf daher, um von der Unzufriedenheit der Bürger abzulenken, eine zusätzliche fünfte untere Schicht, nämlich die Kastenlosen *senmin* 賤民, darunter *hinin*⁴² 非人 und *eta*⁴³ 穢多, die nicht als Menschen betrachtet wurden. Dieser Gruppe gehörten auch Kurtisanen und Schauspieler sowie Straßenkünstler an. Sie hatten keine bürgerlichen Rechte und ihre Bewegungsfreiheit war stark eingeschränkt. Diese unmenschliche Gesellschaftsordnung wurde bis Meiji 4 (1871) beibehalten (Bitō 1997: 233). Ferner versuchte man mit einer ganzen Reihe von Verordnungen das Selbstbewusstsein der Bürger von Edo zu untergraben. Das Verbot von politischen Aussagen oder nur die bloße Erwähnung bzw. bildliche Darstellung der Tokugawa-Familie sowie die Darstellung historischer Ereignisse nach Tenshō 天正 1 (1573) wurden von der Regierung völlig durchgesetzt⁴⁴. Darüber hinaus waren auch aktuelle Themen und Nachrichten streng untersagt. Dieses Verbot galt bis zum Ende der Edo-Zeit für alle Formen von Veröffentlichungen.

Mehr als 100 Jahre lang, während der Isolation des Landes⁴⁵, konnte sich Edo als Zentrum sowohl politisch und wirtschaftlich als auch kulturell optimal entwickeln. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wuchs Edo zur größten Stadt der Welt mit 1.3 Million

⁴² Zu den *hinin* (Nicht-Menschen) gehörten die Bettler und Verbrecher sowie Liebespaare, die Doppelselbstmord versucht hatten (Bitō 1997: 160)

⁴³ Sie lebten in eigenen Dorfgemeinschaften abseits von Dörfern, sowie in ghettoartigen Bezirken großer Städte. Sie beschäftigten sich mit dem Schlachten von Tieren, Gerben, und dem Bestatten von Leichen, sowie der Verwertung von Abfällen bzw. der Beseitigung von Fäkalien (Bitō 1997: 160). Aber es gab auch *eta* in „reinen Berufen“.

⁴⁴ Bunka 文化 1 (1804) wurden von der Regierung Namen sowie Familienwappen auf allen Heldendarstellungen nach Tenshō 1 (1573) verboten. Das Tokugawa-Shōgunat wollte damit verhindern, dass die Bevölkerung Japans Kenntnis bekam über seine Gründungsgeschichte, denn Tokugawa Ieyasu hatte sich über den Willen seines früheren Feudalherren Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 hinweggesetzt, dessen Sohn Hideyori 秀頼 besiegt und seine eigene Herrschaft über ganz Japan errichtet (Miyatake 1985: 100).

⁴⁵ Kanei 寛永 10 (1633) wurde unter 3. Shōgun Iemitsu das Gesetz für die Isolierung des Landes (*sakoku-rei* 鎖国令) herausgegeben und bis Kanei 16 (1639) insgesamt fünf Mal ergänzt (Kodama 1972:216-218).

Einwohnern heran. Die Geschäftsleute wurden zu einem wirtschaftlichen Faktor ersten Ranges. Sie hatten nicht nur die führende wirtschaftliche Position inne, sondern dominierten durch ihren luxuriösen Lebensstil auch das Kulturleben, das weitgehend die Welt des Vergnügens in den Theater- und Freudenvierteln beherrschte. In dieser Welt hatten die Gesellschaftsordnung mit den vier Ständen und die konfuzianische Staatsmoral keine Geltung, was zählte, war Geld. Obwohl sich diese Bevölkerungsgruppe sowohl wirtschaftlich als auch kulturell weiterentwickelte⁴⁶, hatte sie keine Möglichkeit sich gegen die Obrigkeit aufzulehnen und war politisch absolut machtlos. Die Wut der Bürger gegen die Unterdrückung durch die Regierung fand nur in anonymen handgeschriebenen Spottversen (*rakusho* 落書) oder -gedichten (*rakushu* 落首) ein Ventil, und äußerte sich versteckt in den Karikaturen sowie in anderen Kleinkunstformen mit kritisch, humoristischem Inhalt. Das einzige Mittel sich von der Unzufriedenheit kurzfristig zu befreien, waren der Spott und das Lachen über die Unterdrücker, besonders über die Regierung. Kultivierte Samurais und reiche Geschäftsleute sowie berühmte Kabukischauspieler gründeten unabhängig von der Gesellschaftsschicht miteinander verschiedene Literatengruppen (*ren* 連). *Gesaku* (Etwas aus Vergnügen Geschriebenes) ist der Sammelbegriff dieser Kleinkunstformen, die von Literaten, vor allem Samurais der unteren Schicht, die auch mit der Politik unzufrieden waren, aus reinem Idealismus hergestellt wurden (Tanahashi 2000: 5-24). Beispiele aus Dichtung und Literatur sind *senryū*⁴⁷ 川柳, *kyōka*⁴⁸ 狂歌 (Verrückte Gedichte), sowie *sharebon*⁴⁹ 洒落本 (Geschichten über die feine Lebensart) und *kibyōshi* (Gelbe Hefte), die als Vorläufer der *nishiki'e*-Karikatur angesehen werden können. In dieser eigenartigen stadtbürgerlichen Hochkultur kamen Gegensätze von Eingeweihten (*tsū* 通) und nicht Eingeweihten (*yabo* 野暮) sehr stark zum Ausdruck.

⁴⁶ In der Tenpō-Zeit (1830-1844) gab es in Edo ca. 800 Leihbüchereien, die auch als Verkaufsstellen für Bücher und *nishiki'e* dienten (Imada 1995: 79).

⁴⁷ *Senryū* ist eine parodistische *haiku*-Dichtung mit 17 Silben (5-7-5) ohne Bezug auf eine Jahreszeit. Sie wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. von Tsukai Senryū 柄井川柳 (1718-1790) aus der *haiku*-Form abgeleitet und entwickelte sich in den unteren Volksschichten des Bürgertums von Edo als eine humorvolle, ironische, oft auch satirische Kleinkunstform. Es wurden Szenen aus dem Alltag des bürgerlichen Lebens, vor allem in den Vergnügungsvierteln, beschrieben und sie waren sehr beliebt (Nishiyama 1984: 453-455).

⁴⁸ Dies sind meist Parodien auf klassische *waka* 和歌 mit 31 Silben (5-7-5-7-7). Sie entwickelten sich im 15. Jh. zu einer eigenständigen literarischen Form und gegen Ende des 18. Jhs. fanden sie Eingang in den Kreis der reichen Kaufleute Edos, verbreiteten sich aber auch in den Kreisen von jungen Samurais, die mit der Politik der Shōgunats-Regierung unzufrieden waren (Nishiyama 1984: 449-453)

⁴⁹ Das Hauptthema von *sharebon* handelt von Geschichten über das Freudenviertel, dessen Sitten und Gebräuche sowie über Mode und Unterhaltungskünste. Blütezeit war von Meiwa 7 (1770) bis Kansei 2 (1790) und der wichtigste Autor und Maler war Santō Kyōden 山東京伝 (1761-1816), der als ausgezeichnete Kenner (*tsu*) des Vergnügungsviertels Yoshiwara 吉原 galt (Tanahashi 2000: 214-222).

Im Verlauf dieses Prozesses schufen die Bürger von Edo neue Kunstformen, vor allem Ukiyo'e-Holzschnitte, die nach der Entwicklung der mehrfarbigen Drucktechnik Meiwa 明和 2 (1765) durch Suzuki Harunobu 鈴木春信 (1724 - 1770) sehr rasch populär wurden. Die Herstellung eines Farbholzschnittes im Auftrag eines Verlegers war eine handwerkliche Gemeinschaftsarbeit eines Malers, eines Holzschnitzers und eines Druckers. Holzschnitte waren Massenprodukte und konnten daher an alle Bürger günstig verkauft werden. Die Technik des Holzschnittes und Druckes wurde ständig weiterentwickelt und erreichte gegen Ende der Edo-Zeit um Tenpō 1 (1830) als Kunsthandwerk weltweit Spitzenqualität.

Die *Nishiki'e*-Karikatur ist eine Mischform von kritischen Bildern mit humoristischer, satirischer Dichtung bzw. Erzählung sowie Nachrichten auf einem mehrfarbigen Holzschnitt. Ryūtei Senka 笠亭仙果 (1804-1868) beschrieb in seinem Tagebuch *Nai no hinami* なみの日並 *nishiki'e*-Karikaturen mit den folgenden Worten: *Gesaku no ichimai'e no rui no han* 戯作の一枚絵の類の板 (Ein Holzschnittblatt mit Illustration und aus Vergnügen geschriebenen Gedichten bzw. Geschichten)“ (NH 1975: 400). so entstand die *nishiki'e*-Karikatur sowohl als eine Synthese von Kunstformen, als auch als Massenmedium, das die damalige politische und gesellschaftliche Situation widerspiegelte.



Personen, die versuchten die Politiker oder die Politik des Shōgunats zu kritisieren, nahmen ein großes Risiko auf sich, das von einer Geldstrafe bis zur Todesstrafe reichen

Abb. 3 konnte. In der damaligen Literaturgeschichte gibt es genügend Beispiele für Werke, die gegen das Gesetz verstoßen hatten (Miyatake 1985: 29-171). Darunter befinden sich auch zwei berühmte Beispiele von *nishiki'e*-Karikaturen, die bereits lange vor der Tenpō-Reform verboten wurden.

Das erste Beispiel ist das Triptychon *Taikō gosai rakutō yūkan no zu* 太閤五妻洛東遊観の図 (Bild vom Ausflug Taikōs (Toyotomi Hideyoshis) mit fünf seiner Frauen in den Osten von Kyōto) (Abb. 3) von Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 (1753-1806) aus dem

Jahr Bunka 1 (1804). Im selben Jahr erfolgte das Verbot, allen bildlichen Darstellungen von Helden nach Tenshō 1 (1573) Namensschilder und oder Familienwappen beizufügen. Mit der vorliegenden Darstellung, in der Hideyoshi mit fünf seiner Frauen abgebildet ist, wobei die Namen aller Beteiligten hinzugefügt sind, verstieß Utamaro eindeutig gegen



Abb. 4

dieses Gesetz. Die Behörde aber las aus dieser Darstellung noch zusätzliche versteckte Aussagen des Künstlers heraus und zwar, dass Utamaro in Wirklichkeit nicht Hideyoshi malte, sondern dass er den damaligen 11. Shōgun Tokugawa Ienari 家斉 karikierte, der viele Nebenfrauen hatte (Yamana 1930: 271-272). Der Verleger erhielt deshalb eine hohe Geldstrafe. Utamaro wurde für 3 Tage in den Kerker geworfen, und danach für 50 Tage in Ketten gelegt. Gleichzeitig mit Utamaro wurden fünf weitere Künstler, Utagawa Toyokuni I, Katsukawa Shun'ei 勝川春英 (1762-1819), Katsukawa Shuntei 春亭 (1770-1820),

Kitagawa Tsukimaro 喜多川月麿 (tätig ca. 1800-30) und Jippensha Ikku 十返舎一九 (-1831) bestraft, die damals ebenfalls Darstellungen der Toyotomi-Familie herstellten (Miyatake 1985: 121). Wahrscheinlich hatte diese Bestrafung den bald darauf folgenden Tod Utamaros zur Folge (Yamana 1930: 271-272).

Über die Bestrafung Utamaros gibt es noch eine andere Meinung: Nicht das besprochene Bild wäre die Ursache gewesen, sondern ein anderes, auf dem der Knabe Ishida Mitsunari 石田光成 als Geliebter Hideyoshis dargestellt war (Abb.4) (Asano und Timothy 1995: Abb 433)⁵⁰.

Als zweites Beispiel dient die *nishiki'e*-Karikatur *Dōke musha miyo no wakamochi* 道外武者御代之若餅 (Lustige Krieger - Frischer Reiskuchen für die Dynastie) von Ichimōsai Yoshitora, der einer der ältesten Schüler von Kuniyoshi war. Miyatake Gaikotsu berichtete in seinem Buch *Hikkashi* von einer mündlichen Mitteilung des Künstlers Yoshitora, dass dieser Tenpō 8 (1837) wegen der genannten *nishiki'e*-Karikatur bestraft wurde, wobei er und sein Verleger für 50 Tage Ketten tragen mussten (Miyatake 1985:138-139)⁵¹.

⁵⁰ Asano weist drauf hin: „In dem Buch *Kaidan monmon yōshū* von Ishizuka Hōkeshi ist diese Darstellung als die Ursache für die Strafe Utamaros beschrieben“ (*Kono zu wa Ishizuka Hōkeshi hen Kaidan monmon yōshū ni Utamaro shobatsu no genin to natta sakuhin to shite noberareru* この図は、石塚豊芥子編『街談文々集要』に歌麿処罰の原因となった作品として述べられる)

⁵¹ Minami Kazuo weist auf die Meinung von Kobori Sakae hin, der das Datum dieser Bestrafung in eine spätere Zeit (Kaei) verlegt (Minami 1998: 178).

Auf dieser Karikatur sind vier Samurai in Rüstung bei verschiedenen Beschäftigungen dargestellt: Drei Samurai stellen Reiskuchen (*mochi* 餅) her, ein vierter sitzt daneben und isst sie. Diese Szene bedeutet, dass der Reiskuchen (als Symbol für Japan) von Oda Nobunaga 織田信長 (1534-1582) und Akechi Mitsuhide 明智光秀 (1528-1582) zubereitet und von Toyotomi Hideyoshi geformt wurde, der hinterlistige Tokugawa Ieyasu jedoch nahm sich den Kuchen, ohne Arbeit geleistet zu haben. Durch die beiden Kimonomuster, Kürbisblüte (*uri no hana* 瓜花 = Oda Nobunaga) und Breitglocke (*kikyō* 桔梗 = Akechi Mitsuhide) sowie die affenähnlichen Gesichtszüge (=Toyotomi Hideyoshi) des dritten Samurai können sie leicht identifiziert werden.

Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang noch ein Artikel im *Fujiokaya nikki*, in welchem berichtet wird (FN Bd. 3: 475): Diese *nishiki'e*-Karikatur wurde im Verlag Sawaya Kōkichi 沢屋幸吉 im Schaltmonat (*uruu*⁵² 閏) 4. Monat des Jahres Kaei 2 (1849) publiziert, wobei der Künstler Yoshitora zu seiner Signatur die Beifügung *konomi ni tsuki* 好二付 (Wörtlich: Nach ihrem Geschmack) setzte. Fujiokaya machte darauf aufmerksam, dass diese Darstellung wahrscheinlich keine Originaldarstellung von Yoshitora gewesen sein kann⁵³. Diese Karikatur wurde von der Behörde verboten und kurz nach dem Beginn des Verkaufes der Bilder wurden die Druckplatten vernichtet und die noch nicht verkauften Bilder mussten zurückgenommen werden. Fujiokaya berichtete weiter, dass trotz dieses Verbotes weitere Ausgaben derselben Karikatur durch einen anonymen Verlag ohne Zensurkontrolle hergestellt wurden.



Abb. 5



Abb. 6



Abb.

⁵² Der Mondkalender (abwechselnd je ein Monat mit 29 Tagen und 30 Tagen) benötigt einen Schaltmonat in drei Jahren.

⁵³ 「外に作者有之と相見へ、御好二付、画師一猛齋芳虎ト書、」

Nach den Berichten von Miyatake und von Fujiokaya muss diese Politkarikatur insgesamt dreimal gedruckt und verkauft worden sein; das erste Mal im Jahr Tenpō 8 (1837), ein zweites und drittes Mal im Jahr Kaei 2 (1849). Heute existieren davon drei verschiedene Bilder; eines mit doppelten Zensursiegeln *aratame-in* (Mera 米良 und Murata 村田) und einer Verlagsmarke (Sawaya Kōkichi) (Abb. 5), und eine zweite identische Darstellung, welche weder Zensursiegel noch Verlagszeichen hat (Abb. 6). Auf beiden Bildern befinden sich die gleichen Künstlersignaturen mit derselben Beifügung *konomi ni tsuki* 好二付. Das dritte Bild ist mit den anderen zwei Darstellungen nicht vollkommen identisch, es hat weder Zensursiegel noch Verlagsmarke und auch die geringfügig unterschiedliche Künstlersignatur ist ohne Beifügung (Abb. 7). Nach dem Bericht von Fujiokaya ist es eindeutig, dass das erste Bild mit den doppelten Zensursiegeln aus dem Jahr Kaei 2 (1849) stammt und das zweite ohne Zensursiegel ein Nachdruck aus derselben Zeit ist. Hingegen könnte das dritte Bild - ohne Siegel und mit geringfügig abweichender Signatur und Darstellung - der früheste Druck aus dem Jahr Tenpō 8 (1837) sein, wofür es aber keine sicheren Anhaltspunkte gibt.

Im 4. Monat des Jahres Tenpō 8, nach Missernten und Hungersnöten in ganz Japan, führte Ōshio Heihachirō 大塩平八郎, ein Samurai und Polizeibeamter, einen Aufstand der armen Bevölkerungsschichten in Ōsaka gegen die Regierung an, um Reisspeicher zu erstürmen und den Hungernden zu helfen. Jedoch der Aufstand scheiterte und Heihachirō nahm sich daraufhin das Leben.

Erwähnenswert ist, dass gleichzeitig auch in Edo von Gesinnungsgenossen, vor allem aus dem Kreis der Feuerwehrleute, ein Aufstand vorbereitet wurde, der jedoch nicht zustande kam (Fujita 1989: 19-20). Es ist sehr wahrscheinlich, dass der Maler Yoshitora, der in starker Verbindung zu den Feuerwehrleuten stand⁵⁴, nach dem Scheitern des Aufstandes, diese scharfe politische Karikatur gegen die Tokugawa-Regierung anfertigte und von der Behörde bestraft wurde. Ein solch besonderes Ereignis und der Zeitpunkt konnten nicht so leicht in Vergessenheit geraten, und daher ist wohl der späteren Aussage Yoshitoras Glauben zu schenken.

Als der Zensurbeamte Murata Sahei am 29. des 3. Monats des Jahres Tenpō 14 (1843) sechs der damals bekannten Ukiyo'e-Maler zur Behörde bestellte und sie erklären

⁵⁴Bunsei 10 (1827) nach dem großen Erfolg des *Tsūzoku Suikoden hyakuhachinin no hitori* von Kuniyoshi brach ein Tätowierungsboom in Edo, vor allem im Kreis der Feuerwehrmänner, aus. Mit seinem Lehrer Kuniyoshi entwarf Yoshitora Tätowierungen. Er lebte damals in einer Wohngemeinschaft, einer sogenannten Suikoden-*nagaya* (ein langgestrecktes Suikoden-Haus), dessen gesamte männliche Belegschaft tätowiert war und großteils der Unterwelt angehörte (Miyatake 1985:138-139).

ließ, dass sie sich an die erlassenen Verbote vom 6. und 11. Monat des Jahres Tenpō 13 (1842) halten würden⁵⁵, befanden sich neben den vier großen Meistern Eisen 英泉, Kuniyoshi, Kunisada und Hiroshige auch Sadahide und Yoshitora unter ihnen. Diese Urkunde weist daraufhin, dass Yoshitora nicht erst in der Kaei-Zeit um 1850, sondern schon früher, in der Tenpō-Zeit aktiv war und die Aufmerksamkeit der Behörde erregt hatte.

Ungeachtet des strengen Verbotes erreichten die *nishiki'e*-Karikaturen nach dem Scheitern der Tenpō-Reform um Kōka 1 (1844) bis zum Beginn des 20. Jhs. in Edo ihre Blütezeit.

2.1.2. *Kibyōshi* (Gelbe Hefte) – Vorläufer der *nishiki'e*-Karikaturen

Kibyōshi waren eine Art von *kusazōshi* 草双紙 (illustrierte Erzählungen)⁵⁶ mit aktuellen Themen, humoristischen Bildern und ironischen Erzählungen, bestimmt für Erwachsene. Sie wurden von An'ei 4 安永 (1775) bis Bunka 3 (1806) 32 Jahre lang von in Edo ansässigen Verlagen (*jihon toiya* 地本問屋) produziert. Der Umschlag (*hyōshi* 表紙) eines solchen Heftes war gelb (*ki* 黄), weshalb es Gelbes Heft genannt wurde, und es kostete ca. zehn- bis zwölf *mon*⁵⁷. Die erste solche Veröffentlichung war *Kinkin sensei eiga no yume* 金々先生栄華夢 (Der fantastische Traum von Meister Kinkin), das von Koikawa Harumachi⁵⁸ 恋川春町 (1744-89) um An'ei 4 geschrieben und illustriert wurde. Diese humorvolle, oberflächliche Geschichte enthielt versteckte intellektuelle Anspielungen und jede Menge zeitgenössischer Wendungen und hatte großen Erfolg.

In der weiteren Entwicklung wurde die Rolle der Illustration im *kibyōshi* immer wichtiger. Texte und Bilder, Autor und Künstler ergänzten einander und erhöhten den Effekt und die Qualität des Werkes. Der wichtigste Autor und Maler für *kibyōshi* war Santō Kyōden 山東京伝 (1761-1816), der innerhalb weniger Jahre über 130 *kibyōshi*

⁵⁵ Siehe 2.2.1 -Die gesetzlichen Beschränkungen-

⁵⁶ Das ist ein Sammelbegriff für die verschiedenen Arten von illustrierten Erzählungen, die unter der Bezeichnung *ukiyo-zōshi* 浮世草紙 in der Genroku-Zeit (1688-1707) von den Verlagen in Kamigata 上方 (Ōsaka und Kyoto) hergestellt wurden. In Edo wurden sie unter den Namen *kusazōshi* vom späten 17. Jh. bis zur Mitte des 19. Jhs. publiziert. Man unterteilt sie in: 1. *akahon* 赤本 (Rote Hefte), die Märchen für Kinder beinhalteten. 2. *kurohon* 黒本 (Schwarze Hefte) und *aohon* 青本 (Blaue Hefte), die für Jugendliche und Frauen bestimmt waren. Die Themen sind Helden-, Rache-, und Geistergeschichten sowie Themen aus Kabuki-Theaterstücken. 3. *kibyōshi* (Gelbe Hefte) enthielten humoristische und ironische Geschichten für Erwachsene. 4. *gōkan* 合巻 (Bände) sind eine Weiterentwicklung der *kibyōshi*, deren Handlungen im Zuge der Kansei-Reform moralischer und immer länger wurden (Tanahashi 2000: 5-24).

⁵⁷ Entspricht heute ca. 500 yen (Tanahashi 2000: 12).

⁵⁸ Sein wirklicher Name war Kurahashi Kaku 倉橋格. Er war ein Samurai im Dienst des Suruga Kojimahan 駿河小島藩 (Tanahashi 2000: 6)

verfasste. Er war nicht nur ein Dichter von *senryū* und *kyōka* und der bedeutendste Autor von *sharebon*, sondern auch ein großartiger Ukiyo'-e-Maler. Für die Sparte der Malerei verwendete er den Künstlernamen Kitao Masanobu 北尾政演. Kyōden wurde Hōreki 宝曆 11 (1761) in Fukagawa Kiba 深川木場 als erster Sohn eines Pfandleihers geboren und ging ab An'ei 2 (1773) bei dem Ukiyoe-Meister Kitao Shigemasa 北尾重政 (1739-1820) in die Lehre. Nach der Veröffentlichung seines ersten *kibyōshi* *Ohana Hanshichi kaichō riyaku no mekuriai* お花半七開帳利益札遊合 (Liebesspiele von O-Hana und Hanshichi) um An'ei 7 (1778), begann er mit den zwei bedeutendsten Verlegern der damaligen Zeit Tsuruya Kiemon 鶴屋喜右衛門 und Tsutaya Jūzaburō 蔦屋重三郎 zusammenzuarbeiten. Kyōden schuf Tenmei 天明 5 (1785) sein Hauptwerk, das *kibyōshi* *Edo umare uwaki no kabayaki* 江戸生艶気蒲焼 (Abgebrannter Casanova aus Edo), für das er selbst Text und Illustration herstellte. Es wurde ein Bestseller und verursachte in Edo einen *kibyōshi*-Boom. Zu den Neujahrstagen sollen allein von den beiden Verlagen Tsuruya und Tsutaya mehr als zehntausend Exemplare verkauft worden sein (Schwan 2003: 300).

Im Zuge der Kansei-Reform von Tenmei 7 - Kansei 5 (1787-93) wurde einer Reihe von *kibyōshi* vorgeworfen, dass sie gegen das Gesetz verstießen. Verleger und Autoren, die sich mit aktuellen politischen und sozialen Themen befassten und humorvoll versteckte Kritik an der Regierung übten, wurden bestraft. Tenmei 8 (1788) wurden das *kibyōshi* *Bunpu nidō mangoku dōshi* 文武二道万石通 (Ein Samurai muß über geistige und körperliche Kraft verfügen) von Hōseidō Kisanji 朋誠堂喜三二 und ein Jahr später *Ōmu gaeshi bunpu no futamichi* 鸚鵡返文武二道 (Wiederholung von „Ein Samurai muß über geistige und körperliche Kraft verfügen“) von Harumachi publiziert. In diesen zwei Werken wurden die strenge Reform und die Sparpolitik von Matsudaira Sadanobu 松平定信 (1759-1829) kritisch ironisch behandelt. Die beiden Autoren wurden wegen dieses Verstoßes gegen das Gesetz mit einem Berufsverbot belegt. Es ist aber nicht bekannt, ob auch der Verlag Tsutaya, der die beiden Hefte herausgegeben hatte, eine Bestrafung erhielt. Kisanji jedenfalls hörte zu schreiben auf und Harumachi starb ein halbes Jahr danach, entweder durch Krankheit oder Selbstmord.

Kansei 3 (1791) verkaufte Tsutaya drei *sharebon*⁵⁹ von Kyōden, die im Zuge der Reform Kansei 2 (1790) bereits verboten worden waren. Beide, Künstler und Verleger, wurden deshalb bestraft: Kyōden wurde für 50 Tage in Ketten gelegt und Tsutayas Besitz wurde zu Hälfte beschlagnahmt. Die strenge Kontrolle und eine Reihe von Bestrafungen

⁵⁹ Diese sind *Nishiki no ura* 錦之裏, *Shikake bunko* 仕懸文庫 und *Shōgi kinu burui* 娼妓絹籠

zwangen die Verleger und Künstler zu einer Kurskorrektur. Von diesem Zeitpunkt an wurde in den *kibyōshi* die konfuzianische, moralische und erzieherische Seite immer stärker hervorgehoben. Nach seiner Bestrafung stellte Kyōden keine *sharebon* mehr her, sondern schrieb nur noch *kibyōshi*, die nun aber eher moralische Abhandlungen enthielten.

Diese *kibyōshi* während der Kansei-Reform sind also als Vorläufer der *nishiki'e*-Karikaturen zu betrachten, die durch ironische Erzählungen und humoristische Bilder das aktuelle Geschehen darstellten. Sie wurden von Kuniyoshi als eigenständige *nishiki'e*-Karikaturen mit hohem künstlerischen Niveau mit und ohne Texte weiterentwickelt. In der Illustration der *kibyōshi* finden sich zahlreiche Zeichnungen und Motive, die später in den *nishiki'e*-Karikaturen von Kuniyoshi weiter verwendet wurden, wie ich an einigen wenigen Beispielen aufzeigen möchte.

Fantasiefiguren von *zendama* 善玉 (das Gute) und *akudama* 悪玉 (das Böse) (Abb. 8, 9)



Abb. 8 *kibyōshi*



Abb. 9 Kuniyoshi

Bildmotive mit dem Schriftzeichen *inochi* 命 (das Leben) (Abb. 10. 11).



Abb. 10 *kibyōshi*



Abb. 11 Kuniyoshi

2.1.3. *Kawaraban* (Flugblätter) - Vorläufer der Zeitung

Diese Nachrichtenblätter, die als Vorläufer von Zeitungen zu betrachten sind, hatten in der ausgehenden Edo-Zeit einen ähnlichen Stellenwert wie die *nishiki'e*-Karikaturen.

Es wird allgemein behauptet, dass *kawaraban* tatsächlich anfangs mit flachen Tonziegeln *kawara* 瓦 gedruckt wurden, bevor die Holzschnitttechnik zur Anwendung kam. Diese Behauptung ist aber aus technischen Gründen kaum zu beweisen. (Iwasaki 1999:44). Eine andere Meinung besagt, dass der Name *kawaraban* nicht auf das Druckmaterial, sondern auf die Hersteller zurückgeht, die am Ufer des Flusses (*kawara* 河原) lebten und dort die Nachrichtenblätter produzierten (Ono 1988: 10).

Der Begriff „*kawaraban*“ wurde übrigens erst in der zu Ende gehenden Edo-Zeit bekannt. Früher wurden die *kawaraban* einfach *surimono* (Druck) oder *yomiuri* (Lesen und verkaufen) genannt. Nach dem heutigen Forschungsstand ist diese Frage noch nicht eindeutig geklärt⁶⁰.

Der Hauptzweck der *kawaraban* war die schnelle Weitergabe von aktuellen Informationen, was wie gesagt verboten war, weshalb sie außerhalb der Zensurkontrolle sehr rasch produziert und vertrieben wurden. Es waren illegale, einfache, schwarz-weiß gedruckte Nachrichtenblätter mit wenigen Illustrationen, hergestellt vom Volk für das Volk. Die allerersten *kawaraban* dürften um Genna 元和 1 (1615) erschienen sein und informierten über den Sommer-Krieg bei und in der Burg Ōsaka (Ōsakajō natsu no jin 大阪城夏の陣) (Kitahara 1999: 18-21). Erst lang danach, gegen Ende des 18. Jhs., verbreiteten sich *kawaraban* in den großen Städten (Edo, Kyoto und Ōsaka) als Nachrichtenblätter über aktuelle Geschehen wie Feuersbrünste, Unwetter, Fälle von Blutrache, Verbrechen und Selbstmorde⁶¹. Es gab aber auch Blätter mit Texten von populären Liedern, Erzählungen über merkwürdige Geschehnisse und Tiere oder mit Werbung für Attraktionen (Iwasaki 1999:45). Diese frühen *kawaraban* enthielten kaum politische Äußerungen. Mit dem steigenden Interesse der Bürger an Politik während der Tenpō-Reform wurden politische Ereignisse immer mehr zum Inhalt von *kawaraban*. Ausgelöst durch die Ankunft von Komandore Perry in der Edo-Bucht am 3.Tag des



Abb.

⁶⁰ Linhart erstellte eine ausführliche Zusammenfassung über den Begriff *kawaraban* (Linhart 1995: 140-141).

⁶¹ Die erste gesicherte Ausgabe vom *kawaraban* wurde aus Anlass der Feuersbrünste beim Meguro gyōjin-zaka 目黒行人坂 um 1772 produziert (Kitahara 1999:25).

6. Monats des Jahres Kaei 6 (1853) erreichte die Anzahl der Blätter ihren Höhepunkt (Abb.12). Der Verkauf von illegal produzierten *kawaraban* erfolgte schnell und billig auf der Strasse durch zwei Männer, die den Verkauf der Blätter mit einem humorvollen, gesangsähnlichen Vortrag begleiteten⁶².

Mit der Entwicklung des Zeitungswesens ab den 1870er Jahren verschwanden die *kawaraban* und auch die *nishiki'e*-Karikaturen allmählich.

• **Die *kawaraban* und die *nishiki'e*-Karikaturen haben folgende Ähnlichkeiten:**

1. Nachrichtenblätter über aktuelle Geschehen
2. Herstellung im bürgerlichen Milieu
3. Holzschnitte
4. Massenmedien
5. Gemeinsame Blütezeit (in der zweiten Hälfte des 19. Jhs)

• **Sie unterscheiden sich aber im wesentlichen in folgenden Punkten (Tabelle 1):**

(Tabelle 1)

		<i>kawaraban</i>	<i>nishiki'e</i> -Karikatur
1	Inhalt	Text, gelegentlich mit Bild	Bild, gelegentlich mit Text
2	Darstellungsweise	Schnell, sachlich: genaue Informationen Schwerpunkt: Text Nebensache: Bild	Künstlerisch: versteckte Aussage Schwerpunkt: Bild Nebensache: Text
3	Qualität	minderwertig	hochwertig
4	Drucktechnik	Schwarz-weiß auf Papier mit schlechter Qualität in verschiedenen Größen	Mehrfarbig auf Papier mit guter Qualität in vorgegebenen Größen
5	Hersteller	Ein anonymer Verleger mit anonymen Handwerkern, bzw. Schriftstellern und Künstlern	Gemeinschaftskunstwerk eines Verlegers als Auftraggeber, eines Künstlers, eines Schriftstellers, eines Holzschnitzers und eines Druckers, wobei zumindest die zwei ersten meist genannt

⁶² Die Verkäufer hießen *yomiuri* 読売, der Verkauf war als attraktive Straßenaktion sehr beliebt (Kitahara 1999:18).

			werden, manchmal auch die beiden letzteren.
6	Herstellungsart Zensursiegel Verlegermarke	Illegal (meistens) ohne ohne	Legal (meistens) mit mit
7	Preis u. Verkauf	Billig, auf der Strasse	relativ teuer, in Geschäften

Nähere Erläuterung:

- 2 Für *kawaraban* war die schriftliche Weitergabe von Informationen wichtig, hingegen war für *nishiki'e*-Karikaturen die bildliche Darstellung von Bedeutung. Wohl gab es zahlreiche *nishiki'e*-Karikaturen ohne Text, *kawaraban* hingegen waren immer mit Text versehen.
- 3 Die Qualität von *kawaraban*, die nur als Nachrichtenblatt einfach hergestellt wurden, war geringer als bei *nishiki'e*-Karikaturen, die als Kunstwerk von Künstlern gefertigt wurden.
- 4 *Kawaraban* waren meistens schwarz-weiß. Falls zusätzlich eine weitere Farbe (rot) benützt wurde, verwendete man eine Schablonendrucktechnik (Iwasaki 1999:45).
- 5 Die Verleger der *nishiki'e*-Karikaturen hatten die Bezeichnung *jihontonya*, sie besaßen eigene Geschäfte und waren in Gilden organisiert.
- 6 *Kawaraban* waren meistens illegal und zeigten keine Verlagsmarke, *nishiki'e*-Karikaturen hingegen hatten eine Verlagsmarke und wurden von der Behörde zensuriert.
- 7 *Kawaraban* wurden auf der Strasse billig verkauft⁶³, *nishiki'e*-Karikaturen etwas teurer in Geschäften.

Nach zwei großen Ereignissen, dem Tode des Schauspielers Ichikawa Danjuro VIII am 6. 8. Ansei 1 (1854) in Ōsaka und dem Erdbeben am 2. 10. Ansei 2 (1855) in Edo wurden große Mengen von *nishiki'e*-Karikaturen und *kawaraban* hergestellt. Auffallend dabei ist, dass sich die Qualität vieler *nishiki'e*-Karikaturen⁶⁴ dem tieferen Niveau der *kawaraban* anglich, und somit fast keine Unterschiede mehr erkennbar waren.

⁶³ Kyōho 1 - Kann'en 寛延 3 (1716-1750) kostete ein Blatt 3 *mon* – 5 *mon*, Bunkyū 2 (1862) kostete ein Diptychon 16*mon* (Ono 1988: 356-357)

⁶⁴ Diese *nishiki'e*-Karikaturen haben weder Zensursiegel noch eine Verlagsmarke.

2.2. Der Einfluss der Tenpō-Reform auf die Welt der *nishiki'e*

2.2.1. Die gesetzlichen Beschränkungen

Die Tenpō-Reform war die dritte und letzte der drei bedeutenden Reformen der Shōgunatsregierung in der Edo-Zeit nach der Kyōho-Reform und der Kansei-Reform. Sie wurde ab dem 15. des 5. Monats Tenpō 12 (1841) unter dem 12. Shōgun Ieyoshi 家慶 (Amtszeit: 1837-1853) von Kanzler Mizuno Tadakuni 水野忠邦 (1794-1851) durchgeführt. Angesichts der damaligen Krisensituation (*naiyūgaikan* 内憂外患⁶⁵) der Regierung war diese Reform unabdingbar und stand unter dem Motto „Verbot von Luxus“. Sie betraf im Gegensatz zu den zwei vorangegangenen Reformen⁶⁶, die sich hauptsächlich gegen die Samuraischicht gerichtet hatten, das ganze Volk. Sie bezog sich tiefgreifend auf den gesamten Alltag wie Nahrung, Kleidung, Beruf, Feste, Unterhaltungs- und Vergnügungsgewerbe sowie den Theaterbetrieb. Alle Bordellbezirke (*okabasho* 岡場所) außer Yoshiwara 吉原 wurden verboten. Von den mehr als 200 Kleinbühnen (*yose* 寄席) durften nur 15 Theater weiterarbeiten⁶⁷. Die drei großen Kabuki-Theater und Marionetten-Puppentheater mussten in den Saruwaka-chō, einen Bezirk am Stadtrand, übersiedeln. Unter den verschärften Restriktionen für Kabuki-Schauspieler wurde 1842 der berühmteste Kabuki-Star, Ichikawa Ebizō V 五代目市川海老蔵 (1791-1859), wegen seines Luxuslebens aus Edo verbannt.

Im Zuge der Tenpō-Reform wurden innerhalb der ersten zweieinhalb Jahre 178 *machibure* 町触 (Gesetzliche Anweisungen an die Bürger) herausgegeben (Kitajima 1974: 448). Diese Reform war für mehr als die Hälfte der unteren Schicht der Bürger von Edo (ca. 300.000) nahezu unerträglich, sie mussten bereits damals in tiefer Armut leben⁶⁸. Während dieser Reform wurden zahlreiche Bürger bestraft und viele begingen Selbstmord.

Im 12. Monat des Jahres Tenpō 12 (1. M. 1842) wurden aus wirtschaftlichen Gründen die Gilden für Verleger populärer Unterhaltungsliteratur und Holzschnitte sowie

⁶⁵ Das Wort bedeutet „Probleme im Inland und Bedrohung von außen“. Als Beispiele: Der Aufstand von Ōshio Heihachirō (Ōshio Heihachirō *no ran* 大塩平八郎の乱) und der Zwischenfall um das Schiff Morrison (Morrison-gō *jiken* モリソン事件) um Tenpō 8 (1837) (Fujita 1989: 16-31)

⁶⁶ Die Kyōho-Reform von Kyōho 6-7(1721/1722) wurde vom 8. Shōgun Tokugawa Yoshimune 八代将軍 徳川吉宗 durchgeführt.

Die Kansei-Reform von Tenmei 7 - Kansei 5 (1787-1793) wurde von Kanzler Matsudaira Sadanobu 松平定信 durchgeführt

⁶⁷ Kōka 1 (1844) wurden die Kleinbühnen wieder erlaubt, und ihre Anzahl vermehrte sich Kōka 2 (1845) auf bis zu 700 (Takada 1995: 37).

⁶⁸ Sie konnten ihr Leben gerade von Tag zu Tag weiterfristen und bei Erkrankung konnten sie sich nicht einmal Medizin leisten (Minami 1980: 3).

alle anderen Verlagsgilden aufgelöst, durch die Mechanismen der freien Marktwirtschaft sollte der Preis aller Publikationen niedrig gehalten werden.

Am 3. Tag des 6. Monats des Jahres Tenpō 13 (1842) wurde ein neues Pressegesetz erlassen. Bereits bei der Kyōho-Reform im Jahre Kyōho 7 (1722) waren alle Äußerungen über christliche Religion und aktuelles Geschehen, unbesonnene Äußerungen, Karikaturen, erotische Darstellungen sowie Handel mit gefälschten Ahnenpässen und Berichte über die Herrschergeschichte der Tokugawa-Familie verboten worden⁶⁹. Bei der Tenpō-Reform machte man nun auf diese bereits bestehenden Verbote wieder aufmerksam, wobei allerdings niveauvolle, positive Äußerungen über die Tokugawa-Familie erlaubt wurden (Fujita 1989: 116).

Wie bei der Kansei-Reform gab es auch dieses Mal eine Reihe von Bestrafungen für Verleger und Autoren aus unterschiedlichen Gründen. Tamenaga Shunsui 為永春水 (1789-1843), ein äußerst populärer Autor, wurde wegen unmoralischer Erzählungen in seinem wohl beliebtesten Roman *Shunshoku umegoyomi* 春色梅曆 (Frühlingsliebe – ein Pflaumenblütenalmanach) bestraft. Die Druckstöcke zu diesem Roman wurden zerstört, der Verleger Chōjiya Hēbē 丁字屋平兵衛, sechs weitere Verleger sowie der Illustrator Kuninao 国直 (Kansei 5 - Ansei 1: 1793-1854) wurden mit Geldstrafen belegt, ebenso drei weitere Schnitzer und auch drei Zensoren. Shunsui wurde zu Hausarrest in Ketten verurteilt (Minami 1998:9-11).

Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦 (1783-1842), ein gebildeter Samurai, verfasste von Bunsei 12 - Tenpō 13 (1829-1842) in insgesamt 38 Doppelbänden den damals meist verkauften Roman *Nise murasaki inaka Genji* 倭紫田舎源氏 („Der ländliche Genji von der falschen Murasaki“). Dieser Roman war eine Parodie auf die berühmte Erzählung *Genji monogatari* 源氏物語, die von der Hofdame Murasaki-shikibu 紫式部 ungefähr um das Jahr 1010 geschrieben worden war. Offiziell wurde der Roman wegen seiner aufwendigen Illustrationen verboten (Fujita 1989: 123). Für die Leser, aber auch für die Behörde war allerdings sofort erkennbar, dass der Genji vom Lande als „Double“ des damaligen 11. Shōgun Ienari gedacht war. Deshalb forderte die Behörde vom Verleger Tsuruya Kiemon die Vernichtung der Druckstöcke. Tanehiko wurde verwahrt, und es wurde ihm verboten weitere Romane zu schreiben. Das war vermutlich der Grund für seinen Selbstmord (Minami 1998: 13). Über eine wichtige Frage in diesem Fall, nämlich

⁶⁹Kyōho 8 (1723) bei der Kyōho-Reform wurde die Theaterrückführung mit dem Thema Doppelselbstmord von Chikamatsu Monzaemon verboten. (Fujita 1989: 104)

welche Strafe der Illustrator Kunisada I bekam, gibt es in der Forschung noch keine Antwort.

Die entscheidende Neuerung im Pressegesetz bei dieser Reform war, dass ein staatliches Zensursystem etabliert wurde, welches die bisherige Selbstzensur der Gilden ersetzte⁷⁰. Das neue Gesetz besagte, dass alle neuen Drucke von dem Beamten Tate Ichimon 館市右衛門 zu genehmigen seien. Zusätzlich musste bei jeder neuen Ausgabe ein Exemplar an die Behörde abgegeben werden. Dieses Zensursystem wurde 15 Jahre lang mit einigen Änderungen bis Ansei 5 (1858) beibehalten. Danach durften sich die Gilden aus wirtschaftlichen Gründen wieder zusammenschließen und bis Meiji 6 (1873) innerhalb der Gilden die Zensur selbst ausüben.

Am 4. Tag des 6. Monats Tenpō 13 (1842) wurde auch für *nishiki'e* und Bildbände das gleiche Gesetz mit einem neuen staatlichen Zensursystem durchgesetzt (BOS: 298). Zusätzlich wurde das strenge Verbot der Darstellung von Kabukischauspielern, Kurtisanen und Geishas erlassen⁷¹. Darüber hinaus wurde ein Verkaufsverbot von Bildern mit diesen Themen nicht nur für Neudrucke, sondern auch für bereits vorhandene Drucke ausgesprochen. Die Behörde forderte im Gegenzug die Herstellung von erbaulichen Darstellungen mit erzieherischem und moralischem Inhalt auf einfache und kostengünstige Art. Von diesem Gesetz waren auch Fächerbilder (*uchiwa'e* 団扇絵) betroffen⁷². Diese gesetzlichen Beschränkungen wurden allen Verlegern einzeln von einem Beamten mündlich mitgeteilt, um die Befolgung zu gewährleisten.

Im 11. Monat des Jahres Tenpō 13 wurden noch weitere Beschränkungen für *nishiki'e* herausgegeben (BOS: 302-303): Es durften nur noch bis zu acht verschiedene Farben verwendet werden und die Bildgröße durfte das Format eines Triptychons nicht übersteigen. Auch war der Preis eines Blattes mit maximal 16 *mon* 文 limitiert. Außerdem waren alle Darstellung von erwachsenen und jugendlichen Frauen verboten, und alle neuen Druckentwürfe mussten vor Fertigstellung von staatlichen Zensurbeamten (*kakari-nanushi* 掛名主) gestempelt und freigegeben werden. Im 12. Monat wurde zusätzlich detailliert die Art und Weise bestimmt, wie die Waren in den Geschäften anzuordnen und zu verkaufen waren. Diese neuen Beschränkungen verursachten einen unmittelbaren Niedergang der Welt der *nishiki'e*.

⁷⁰ Siehe folgendes Kapitel

⁷¹Kansei 2 (1790) bei der Kansei-Reform wurde es verboten, bürgerliche Frauen abzubilden, Darstellungen von Kurtisanen und Geishas aber waren erlaubt (Iwakiri).

⁷² Am 6. Tag des 6. Monats Tenpō 13 (1842) (BOS: 299)

2.2.2. Die Änderung des Zensursystems

Die Verleger für populäre, illustrierte Unterhaltungsliteratur und Holzschnitte trugen den Namen *jihontonya (toiya)* 地本問屋 und waren in einer eigenen Gilde (*kabunakama* 株仲間) vereint. Seit dem 10. Monat Kansei 2 (1790) wurde die Zensur innerhalb der Gilden selbst durch zwei, monatlich gewählte Zensurbeauftragte (*gyōji* 行事) durchgeführt. Diese Zensur wurde *aratame* 改 genannt und beim Zensursiegel (*aratame-in* 改印) wurde das Schriftzeichen für *kiwame* 極 verwendet. Ab Bunka 文化 4 (1807) wurden von der Behörde Kontrollbeamte (*kakari-nanushi* 掛名主) ernannt, welche die Arbeit der Gilden begleiteten (STR 1.Bd.: 301 und 5.Bd.: 189). Die Zensurbeauftragten der Gilden blieben jedoch auch weiterhin tätig und ihr Zensursiegel *kiwame-in* wurde weiter benützt. Über die Verwendung von Zensursiegeln in der Übergangszeit, nach der Auflösung der Gilden im 12. Monat Tenpō 12 (1. Monat 1842), bis zum tatsächlichen Beginn des staatlichen Zensursystems im 1. Monat Tenpō 14 (1843) gibt es bis jetzt noch keine gesicherten Hinweise. Iwakiri stellte folgende These auf (Iwakiri 2004:3-7): Das Zensursiegel *kiwame-in* wurde bis zum 3. Monat Tenpō 13 (1842) als Übergangslösung weiter verwendet. Auf Grund eines neuen Pressegesetzes musste zwischen dem 4.Tag des 6. Monats und dem 11. Monat des selben Jahres der fertige Holzschnitt vor dem Verkauf vom Staatsbeamten Tate Ichiemon kontrolliert werden. Deshalb wurde in diesem Zeitraum am Druckstock selbst kein Zensursiegel mitgeschnitzt. Im 11. Monat wurde eine neue Vorschrift erlassen, nach welcher die Zensur vor dem Druck durchgeführt werden musste durch die vom Staat ernannten Beamten. Deren Siegel wurden als Zensursiegel verwendet und im Druckstock mitgeschnitzt. Dieses Gesetz wirkte sich aber erst ab dem 1. Monat Tenpō 14 (1843) aus, da keine *nishiki'e* mit einem Zensursiegel aus diesem Zeitraum bekannt sind.

Dieses staatliche Zensursystem wurde bis Ansei 5 (1858) mit einigen Änderungen beibehalten. Das Zensursiegel ist die wichtigste Quelle für das Entstehungsdatum einer *nishiki'e*-Karikatur, ist aber nicht immer vorhanden.

- **Amtszeit und Siegel von Zensurbeamten (*aratame-kakari-nanushi* 改掛名主) vor dem 12. Monat Tenpō 13 (1. M. 1843)** (Tabelle 2):

(Tabelle 2)

Siegel	Name	Amtszeit
--------	------	----------

	Wada Genshichi 和田源七	Bis 10. M. Tenpō 13 (1842)
	Ōtsuka Gorobē 大塚五郎兵衛	Bis 12. M. Tenpō 13 (1. M. 1843)

(STR 5.Bd.: 188 und G.U.J.: 130)

- **Amtszeit und Siegel von Zensurbeamten nach dem 12. Monat Tenpō 13 (1. M. 1843)** (Tabelle 3):

(Tabelle 3)

	Takeguchi Shōemon 竹口庄右衛門	Bis 6. M. Tenpō 14 (1843)
	Takano Shinemon 高野新右衛門	Bis 11. M. Tenpō 14 (1843)
	Fukatsu Ihē 普勝伊兵衛	6. M. Tenpō 13 - 3. M. Kōka 1 (1842-47)
	Murata Sahē 村田佐兵衛	6. M. Tenpō 13 - 10. M. Kōka 3 (1842-46)
	Das zweite Siegel	10. M. Kōka 3 – 11. M. Kaei 6 (1846-53)
	Watanabe Shōemon 渡辺庄右衛門	11. M. Tenpō 13 - uruu 5. M. Kōka 3 (1842-46)
	Tanaka Hēshirō 田中平四郎	7. M. Tenpō 14 - 2. M. Kōka 2 (1843-1845)
	Yoshimura Gentarō 吉村源太郎	7. M. Tenpō 14 - 3. M. Kaei 2 (1843-49)
	Muramatsu Genroku 村松源六	7. M. Tenpō 14 - 11. M. Kaei 6 (1843-53)
	Kinugasa Fusajirō 衣笠房次郎	7. M. Tenpō 14 - 11. M. Kaei 6 (1843-53)
	Hama Yahē 濱弥兵衛	7. M. Tenpō 14 - 11. M. Kaei 6 (1843-53)
	Mera Taichirō 米良太一郎	7. M. Tenpō 14 - 11. M. Kaei 6 (1843-53)

	Magome Kageyu 馬込 勘解由	11. M. Kaei 1- 11. M. Kaei 6 (1848-53)
	Fukushima Saburōemon 福島 三郎右衛門	11. M. Kaei 1 - 11. M. Kaei 6 (1848-53)
	Watanabe Gentarō 渡辺 源太郎	8. M. Kaei 3 - 11. M. Kaei 6 (1850-53)

(STR 5.Bd.: 188 und GUJ: 130)

• **Die Ein-Zensursiegel-Periode**(*Nanushi tan-in jidai* 名主単印時代):

1. Monat Tenpō 14 - 11. Monat Kōka 3 (1843-46) (Tabelle 4):

(Tabelle 4)

M. / J.	Tenpō 14 (1843)	Kōka 1 (1844)	Kōka 2 (1845)	Kōka 3 (1846)
1	Takano	Murata	Fukatsu	Hama
2	Fukatsu	Mera	Tanaka *3	Kinugasa
3	Murata	Watanabe	Yoshimura	Murata
4	Takeguchi	Fukatsu	Muramatsu	Mera
5	Watanabe	Tanaka	Hama	Watanabe <i>urū</i> 5 Fukatsu *4
6	Takano *1	Yoshimura	Kinugasa	Yoshimura
7	Fukatsu	Muramatsu	Murata	Muramatsu
8	Tanaka	Hama	Mera	Hama
9	Yoshimura	Kinugasa	Watanabe	Kinugasa
10	Muramatsu	Murata	Fukatsu	Murata
11	Hama *2	Mera	Yoshimura	Mera
12	Kinugasa	Watanabe	Muramatsu	*5

(GUJ 1980:129, Iwakiri 2004: 32-33 mit einigen Ergänzungen)

*Erläuterungen:

- *1. Takeguchi beendet seine Zensurtätigkeit
- *2. Takano beendet seine Zensurtätigkeit
- *3. Tanaka beendet seine Zensurtätigkeit
- *4. Watanabe beendet seine Zensurtätigkeit (siehe 4.5.1)
- *5. Beginn der Zwei-Zensursiegel-Periode

• **Die Zwei-Zensursiegel-Periode**(*Nanushi sō-in jidai* 名主双印時代):

12. Monat Kōka 3 – 1. Monat Kaei 5 (1847-1852) (Tabelle 5)

Ab dem 12. Monat des Jahres Kōka 3 (1847) bestand die Zensurbehörde aus zwei Beamten, wodurch die Kontrolle verstärkt wurde.

(Tabelle 5)

M./J.	Kōka 3 (1846)	Kōka 4 (1847)	Kaei 1 (1848)	Kaei 2 (1849)	Kaei 3 (1850)	Kaei 4 (1851)	Kaei 5 (1852)
1		Kinugasa Hama	Kinugasa Hama	Hama Magome	Kinugasa Watanabe	Mera Watanabe	Kinugasa Murata
2		Murata Mera	Murata Mera	Kinugasa Yoshimura	Fukushima Muramatsu	Kinugasa Murata	
3		Muramatsu Yoshimura	Muramatsu Yoshimura	Fukushima Muramatsu	Murata Mera	Fukushima Muramatsu	
4		Kinugasa Hama	Kinugasa Hama	Murata Mera <i>uruu</i> 4 Hama Magome	Hama Magome	Mera Watanabe	
5		Murata Mera	Murata Mera	Kinugasa Yoshimura	Kinugasa Watanabe	Kinugasa Murata	
6		Muramatsu Yoshimura	Muramatsu Yoshimura	Fukushima Muramatsu	Fukushima Muramatsu	Hama Magome	
7		Kinugasa Hama	Kinugasa Hama	Murata Mera	Murata Mera	Fukushima Muramatsu	
8		Murata Mera	Murata Mera	Hama Magome	Hama Magome	Mera Watanabe	
9		Muramatsu Yoshimura	Muramatsu Yoshimura	Kinugasa Watanabe	Kinugasa Watanabe	Kinugasa Murata	
10		Kinugasa Hama	Kinugasa Hama	Fukushima Muramatsu	Fukushima Muramatsu	Hama Magome	
11		Murata Mera	Murata Mera	Murata Mera	Murata Mera	Fukushima Muramatsu	
12	(1847) Muramatsu Yoshimura	(1848) Muramatsu Yoshimura	(1849) Muramatsu Yoshimura	(1850) Hama Magome	(1851) Hama Magome	(1852) Mera Watanabe	

(GUJ 1980: 129, Satō 1998: 3-9)

- **Die Periode mit zwei Zensursiegeln und einem Datumssiegel**

(*Nanushi sō-in to nengetsu-in no san-in jidai* 名主双印と年月印の三印時代):

- **2. Monat Kaei 5 - 11. Monat Kaei 6 (1853) (Tabelle 6)**

Ab dem 2. Monat des Jahres Kaei 5 kam zusätzlich noch ein Datumssiegel hinzu, um die Reihenfolge der Bücher anzugeben.

(Tabelle 6)

Monat/Jahr	Kaei 5 (1852)	Kaei 6 (1853)
1		Hama + Magome + 
2 uruu 2	Hama + Magome +  Fukushima + Muramatsu + 	Fukushima + Muramatsu + 
3	Mera + Watanabe + 	Mera + Watanabe + 
4	Kinugasa + Murata + 	Kinugasa + Murata + 
5	Hama + Magome + 	Hama + Magome + 
6	Fukushima + Muramatsu + 	Fukushima + Muramatsu + 
7	Mera + Watanabe + 	Mera + Watanabe + 
8	Kinugasa + Murata + 	Kinugasa + Murata + 
9	Hama + Magome + 	Hama + Magome + 
10	Fukushima + Muramatsu + 	Fukushima + Muramatsu + 
11	Mera + Watanabe + 	Mera + Watanabe + 

12	Kinugasa + Murata +  (1853)	
----	--	--

(GUJ 1980: 129-130, Satō 1998: 3-9)

- **Die Periode mit einem anonymen Zensursiegel und einem Datumssiegel** (*Aratame-in to nengetsu-in no sō-in jidai* 改と年月の双印時代):

12. Monat Kaei 6 - 11. Monat Ansei 4 (1854 - 57)

Ab dem 12. Monat des Jahres Kaei 6 wurden ein anonymes Zensursiegel mit dem Schriftzeichen *aratame* und weiterhin ein Datumssiegel verwendet (GUJ 1980:130).

Siegel a: *aratame* (Zensur)

b a

Siegel b: *ushi* 12 (12. Monat im Jahr des Stieres)

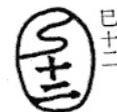


- **Die Periode mit einem Datumssiegel** (*Nengetsu tan-in jidai* 年月単印時代):

12. Monat Ansei 4 - 12. Monat Ansei 5 (1858-59)

Ab dem 12. Monat des Jahres 1857 fällt die Zensur durch die Behörden weg und wird von den Gilden wieder selbst organisiert (GUJ 1980:131).

Siegel: *mi*, 12 (12. Monat im Jahr der Schlange)



- **Ein Siegel-Periode mit Datum und Zensur**

(*Nengetsu to aratame no tan-in jidai* 年月・改の単印時代):

1. Monat Ansei 6 – Meiji 6 (1859 – 1873)

Ein anonymes Zensursiegel und ein Datumssiegel werden zu einem einzigen Siegel zusammengefasst (GUJ 1980:131-132).

Siegel: *aratame*, *hitsuji* und *shō* (1. Monat im Jahr des Schafes)



2.2.3. Die Situation der Hersteller: Verleger und Künstler

Bis zum Anfang des 18. Jhs beherrschten die Filialen von großen Verlagen aus Kyoto und Ōsaka den gesamten Buch- und Holzschnittmarkt in Edo. Erst in der Folgezeit begannen sich auch die Geschäfte von in Edo ansässigen Verlegern zu entwickeln. Im Gegensatz zur frühen Zeit, in der ein Verlag alle Produkte herstellte, begann nun eine Spezialisierung auf zwei verschiedenen Gebieten: Die *shomotsu-toiya* 書物問屋 verlegten und verkauften seriöse Bücher über Kunst, Religion, oder Wissenschaft. Die *jihon-toiya* beschäftigten sich mit populärer, illustrierter Unterhaltungsliteratur und

nishiki'e. Kyōho 6 (1721) erhielten in Edo neben anderen Geschäftsleuten auch die beiden Verlegergruppen die Erlaubnis Gilden (*toiya-nakama*) zu gründen um ihre Verlagsrechte zu schützen.

Nach der Auflösung der Gilden im 12. Monat Tenpō12 (1841) entstand auf dem freien Markt große Verwirrung und Unsicherheit, die zu einem harten Konkurrenzkampf in der *nishiki'e*-Produktion führte. Als Beleg dafür dient der Zuwachs an Verlagen bei der Wiedergründung der Gilden im Jahre Kaei 4 (1851). Bei den *shomotsu-tonya* erhöhte sich die Anzahl von ursprünglich 56 Verlegersmitgliedern um 17 neue auf 73. Auch bei den *jihon-tonya* kam es zu einem markanten Anstieg: Zu den anfangs 29 Verlagen gesellten sich 125 neue hinzu. Insgesamt bestanden somit 154 Verlage. Kurz danach erhöhte sich diese Zahl noch einmal um 41 (Takada 1995: 80). Gleichzeitig gab es auch mehrere illegale Verleger, die keiner Gilde angehörten.

Auf den *nishiki'e* kann man üblicherweise den Verlag (*hanmoto* 板元) an dessen Markensiegel erkennen. Bei der Produktion der *nishiki'e*-Karikaturen, die eine Zusammenarbeit von Maler, Verfasser von Texten, Holzschnitzer und Drucker erforderte, nahm der Verleger eine Schlüsselposition als Auftraggeber, Produktmanager, Marketingleiter und Vertreiber ein. Verleger und Künstler verfolgten gemeinsame wirtschaftliche Interessen. Während der Schnitzer und der Drucker mit dem Verleger ein Arbeitsverhältnis hatten, waren der Maler und der Autor meistens selbstständig und konnten für mehrere Verleger arbeiten. Die Maler der Holzschnitte wurden *hanshita'eshi* (Entwurfsmaler) genannt. Sie wurden nicht als Künstler, sondern nur als Handwerker eingestuft, da die Entwürfe durch die Schnitzarbeiten verloren gehen. Im Allgemeinen wurde der Schnitzer besser entlohnt als ein wenig bekannter Maler und Autor⁷³. Gelegentlich machten sich Schnitzer selbstständig und gründeten eigene Verlage⁷⁴.

Unter der strengen Zensurkontrolle während und nach der Tenpō-Reform, lagen Verantwortung und Risiko eher beim Verlage als beim Maler und Dichter. Bei den Künstlersignaturen von Toyokuni II/III befinden sich verschiedene Beifügungen, wie *azusamoto no motome ni ōjite* 梓元之應需 (Nach dem Wunsch des Verlages), oder nur *motome ni ōjite* (Nach dem Wunsch) oder *konomi ni tsuki* 好ニ付 (Nach ihrem Geschmack). Dies weist eindeutig daraufhin, dass das Hauptgewicht der Verantwortung für den Bildinhalt beim Verleger liegt. Wie bereits erwähnt gab es zahlreiche Fälle von Bestrafungen von Verlegern, die zum Ruin führen konnten: Während der Kansei-Reform

⁷³ Auf der Gehaltsliste für *Ansei kenbunshi* steht: 1 *ryō* 2 *bu* für den Autor, 1 *ryō* für den Maler, 2 *ryō* 3 *bu* und *gin* 3 *monme* für den Drucker, 7 *ryō* 2 *bu* für den Schnitzer (Takada 1995:51)

⁷⁴ Hori Masa und Ōtaya Takichi waren als Verleger und gleichzeitig als Schnitzer berühmt.

Kansei 2 (1790) wurde der bedeutendste Verleger Tsutaya Jūzaburō ihr Opfer, bei der Tenpō-Reform Tenpō 13 (1842) war es Tsuruya Kiemon. Die Verlage waren meistens Familienbetriebe mit beschränkter Finanzkraft und dadurch risikofähig. Die Lebensdauer vieler Verlage war deshalb relativ kurz. Von den 20 urkundlich erwähnten Verlegern aus dem Jahre Kansei 2 (1790) existierten im Jahre Kaei 4 (1851) nur mehr sechs. Aktiv tätig geblieben war davon als einziger Verlag nur noch Izumiya Ichibē 和泉屋市兵衛⁷⁵.

Bis zur Auflösung der Gilden im 12. Monat Tenpō 12 (1842) im Zuge der Tenpō-Reform durfte die Zensur von den Verlegern selbst innerhalb der Gilden durchgeführt werden.

Am 4. Tag des 6. Monats Tenpō 13 (1842) wurde ein strenges staatliches Zensursystem für *nishiki'e* eingeführt und das Edikt (BOS: 298) erlassen, welches die Darstellungen weiblicher Schönheiten und Schauspielerporträts verbot. Diese waren neben pornografischen Themen die bisherigen Hauptthemen der *nishiki'e* gewesen.

Ferner wurde am letzten Tag des 11. Monats desselben Jahres ein weiteres Edikt (BOS: 302-303) herausgegeben, welches den Maximalpreis eines Bildes mit 16 *mon* festlegte⁷⁶. Zusätzlich musste die Anzahl der Farben von damals fast zwanzig auf acht reduziert werden. Kurz danach folgte eine weitere Bestimmung (BOS: 302-303), in der Darstellungen von jungen und erwachsenen Frauen gänzlich verboten wurden.

Diese gesetzlichen Beschränkungen galten bis zum Ende der Edo-Zeit (Minami 1974: 20) und waren für die Verleger und Künstler der *nishiki'e* ein schwerer Schlag. Sie mussten nicht nur neue attraktive Themen für *nishiki'e* finden, sondern auch die Zahl der verkauften Bilder erhöhen, um damit ihren Profit zu sichern. Daher begann eine fieberhafte Suche nach neuen Varianten, die es ihnen ermöglichten, straflos zu produzieren. Auf Grund der Kosten und der limitierten Anzahl der Farben stellten sie zunächst Landschaftsbilder in der *aizuri* 藍摺-Technik her, eine Technik bei der mit verschiedenen Blautönen (*berorin-ai* ベロリン藍, Preußischblau, ein Import aus Berlin) gedruckt wurde. Diese waren bereits in der Bunsei-Zeit 文政 (1820er) sehr beliebt geworden (Minami 1974: 22).

⁷⁵ Kōka 4 (1847) reichten acht große Verleger ein Gesuch bei der Behörde ein. In dieser Urkunde sind folgende Namen vertreten: Izumiya Ichibē, Sanoya Kihei 佐野屋喜兵衛, Tsutaya Kichizō 蔦屋吉藏, Yamamotoya Heikichi 山本屋平吉, Yamaguchiya Tōbei 山口屋藤兵衛, Daikokuya Heikichi 大黒屋平吉, Kisaburō 喜三郎, Jōshūya Kinzō 上州屋金藏, wobei nur der Erstgenannte bereits um Kaei 2 (1790) tätig war, die anderen Verlage wurden erst danach gegründet. (Tabako to shio no hakubutsukan 2001: 2-1)

⁷⁶ Damals kostete ein *nishiki'e* ca. 24 *mon* (Minami 1974: 19)

An Stelle der verbotenen Themen, Frauen und Schauspieler, wurden zahlreiche Darstellungen von Mädchen- und Kindertanzszenen hergestellt. Auch versuchten die Verleger und Künstler, vor allem Kuniyoshi, unter dem Vorwand konfuzianische, moralische Titel zu behandeln, dennoch die eigentlich verbotenen Frauendarstellungen durch die Hintertür einzuführen.

Am 29. des 3. Monats des Jahres Tenpō 14 (1843), als Murata Sahei als Zensurbeamter tätig war, ließ er die sechs bekannten Ukiyo'-e-Maler Eisen⁷⁷ 英泉 (1790-1848), Hiroshige, Kuniyoshi, Kunisada, Sadahide und Yoshitora zur Behörde bestellen. Sie mussten sich durch ihre Unterschriften bereit erklären, sich an die erlassenen Verbote vom 6. und 11. Monat des Jahres Tenpō 13 (1842) zu halten. Der Zensurbeamte Murata befand, dass sich unter den *nishiki'e* sowie *uchiwa-e* Werke befänden, die „den Sitten nicht zuträglich wären (Linhart 2002: 5)“. Deswegen wurden im 5. Monat des Jahres Tenpō 14 (1843) auch die Kinderbilder, sogenannte *odori keiyō* 踊形容 (Tanzposen), verboten, bei denen Kinder die Stelle der Schauspieler in einer Kabukitanzszene einnahmen.

Im 8. Monat desselben Jahres, in dieser extrem schwierigen Situation, gab Kuniyoshi mit dem Verleger Ibayama Senzaburō seine berühmteste politische Karikatur *Minamoto Raikō-kō yakata tsuchigumo yōkai o nasu no zu* heraus (Abb.69, siehe 1.4., 3.2. und 4.2.5.). Das Triptychon wurde damals als ein sogenanntes *hanjimonō* (Rätselding) betrachtet und hatte einen gewaltigen Erfolg.

Ibayama Senzaburō, der wichtigste Verleger der Karikaturen Kuniyoshis, durfte bis zur Auflösung der Gilden im 12. Monat des Jahres Tenpō 12 (1841) als *uchiwa-toiya* nur Fächer herstellen und erst danach begann er mit der *nishiki'e*-Produktion, wobei ein harter Konkurrenzkampf durch den freien Markt entstand. Auch bei den verbotenen Themen wie Schauspielerporträts und den Darstellungen weiblicher Schönheiten versuchte er mit Kuniyoshi die Motive zahlreicher *nishiki'e* durch die Anwendung verschiedener Karikatur-Techniken zu umgehen, um so den Verboten der Behörde zu entkommen. Heute sind zahlreiche berühmte Karikaturen Kuniyoshis, die von Ibayama Senzaburō hergestellt wurden, bekannt (siehe 4.4.5., 4.4.6., 4.4.7., 4.4.8., 4.5.1.).

Von diesem Zeitpunkt an setzten sich Karikaturen als attraktivster Zweig von *nishiki'e* durch und erreichten immer wieder äußerst hohe Verkaufszahlen.

⁷⁷ Keisai Eisen 溪齋英泉 war der Hauptvertreter der Kikugawa-Schule und neben Utagawa Kunisada I der berühmteste Meister von Darstellungen weiblicher Schönheiten.

2.3. Besondere Höhepunkte der *nishiki'e*-Karikaturen Tenpō 14 – Meiji 38 (1843 – 1905)

Nach dem großen Erfolg von Tenpō14 (1843) mit seiner Politkarikatur *Minamoto Raikō-kō yakata tsuchigumo yōkai o nasu no zu* (Abb.69) (siehe 4.2.5) arbeitete Kuniyoshi nach vielen Aufträgen intensiv mit seinen Schülern zusammen, um kontinuierlich *nishiki'e*-Karikaturen herzustellen, die die akaktuellen politischen und gesellschaftlichen Ereignisse zum Thema hatten. Diese Karikaturen erreichten in Folge immer wieder hohe Verkaufszahlen. In diesem Absatz werden einige bedeutende Höhepunkte der *nishiki'e*-Karikaturen, chronologisch gereiht, vorgestellt (siehe WDB: Bildkategorie).

2.3.1. *Totetsuru-ken*-Bilder (*ken no e* 拳の絵), Kōka 4 (1847)

Wie Fujiokaya in seinem Tagebuch berichtet, wurde im 1. Monat des Jahres Kōka 4 (1847) im Kawarazaki Theater 河原崎座 bei der Neujahrsaufführung ein lustiges Tanzzwischenstück *Warau kado niwaka no shichifuku* 笑門俄七福 (Lachen bringt siebenfaches Glück) uraufgeführt, welches einen gewaltigen Tanzboom von *Totetsuru-ken* とてつる拳 auslöste. Auf dem *Totetsuru-ken*-Bild von Kuniyoshi, das darauf Bezug nimmt, sind drei Tiere (Fuchs, Frosch, Tiger) abgebildet. Sie tragen die Gesichtszüge der Schauspieler, die diesen Tanz aufführten, und sind in *Ken*-Spielposen dargestellt (Abb. 13) (FN Bd. 3: 129) (siehe 4.4.7.). Im Anschluss an diesen Erfolg wurden von Kuniyoshi und seinen Schülern zahlreiche *Totetsuru-ken*-Bilder in verschiedenen Variationen produziert. Alle Bürger kauften *Totetsuru-ken*-Bilder mit dem Liedtext und der Anleitung zum Tanz, den sie spontan und ausgelassen auf den Strassen ausübten (Linhart 2008).



Abb.

Linhart, der Entdecker der *Ken*-Bilder und anerkannter Forscher des *Ken*-Spiels, erklärt den Begriff *Totetsuru-ken*: Eine Textstelle des Tanzliedes *Sake wa kenzake* 酒ハ拳酒, ahmt mit der Silbenfolge *totetsuruten* トテツルテン den Klang des Saiteninstrumentes *shamisen* nach. Statt des langen Titels *Warau kado niwaka no shichifuku* bekam der Tanz bald den einfacheren, besser ins Ohr gehenden Namen *Totetsuru-ken*. Am Ende dieses Tanzes wird ein Fuchs-*ken* (*Kitsune-ken* 狐拳) aufgeführt. Es ist eines der *Sansukumi-ken* 三竦み拳, die bekannt sind als „*Ken*-Spiel der drei, die sich voreinander ducken“. Das bedeutet, dass immer einer gegen den zweiten verliert und

gegen den dritten gewinnt. Bei *Kitsune-ken* besiegt der Fuchs mit seinen übernatürlichen Kräften den Dorfvorsteher (*nanushi* 名主) und dieser wiederum den Jäger (*ryōshi* 獵師), der mit dem Gewehr den Fuchs erschießen könnte.

Nach dem großen Erfolg von *Totetsuru-ken* wurden bis in die Meiji-Zeit immer wieder verschiedene *Ken*-Tänze im Kabukitheater aufgeführt, wie z. B. *Tsukumono-ken* つくもの拳, *Sangoku-ken* 三国拳, *Asakusa-ken* 浅草拳, *Yonaoshi-ken* 世直し拳. Für jeden *Ken*-Tanz wurden entsprechende *Ken*-Bilder mit Texten und Abbildungen von Schauspielern in *Ken*-Spielposen hergestellt. Es gab aber auch zahlreiche *Ken*-Bilder mit Motiven von aktuellen Ereignissen. Von Kuniyoshi allein sind mindestens 60 verschiedenen *Ken*-Bilder erhalten (Linhart 1998a, 1998b, 2007, 2008).

2.3.2. Modegöttheiten-Bilder (*hayarigami*'e 流行神絵), Kaei 2 (1849)

Vom 1. Monat bis zum 6. Monat des Jahres Kaei 2 (1849) entstand plötzlich eine Welle der Verehrung von drei „Modegöttheiten“ (*hayarigami*). Die Fuchsgottheit Okina Inari Daimyōjin 翁稻荷大明神 wurde in Yokkaichi 四日市 bei Nihonbashi 日本橋 verehrt⁷⁸. Die Gottheit Datsueba 奪衣婆 fand Verehrung im Tempel Shōju-in 正受院 in Yotsuya Shinjuku 四谷新宿⁷⁹. Datsueba ist die alte Teufelin, die am Ufer des Flusses Sanzu (Sanzu no kawa od. Shōzuka 三途川) wartet, um den Toten ihre Gewänder wegzunehmen. Die Gottheit Otake Dainichi-nyorai 於竹大日如来 mit der ursprünglichen Herkunft aus Yodono-san 湯殿山 in der Provinz Dewa 出羽, verehrte man im Tempel Ekō-in 回向院 in Ryōgoku 両国⁸⁰. Die Verehrung von Datsueba wurde mit den Argumenten des Missbrauchs der Religion und unmoralischen Verhaltens des Priesters bereits am 13. des 4. Monats Kaei 2 (1849) von der Behörde verboten. Auch die Dauer des Gottesdienstes für Otake Dainichi-nyorai in Ryōgoku Ekō-in



Abb. 14

⁷⁸ In der Hōreki-Zeit (1751-1763) wurde in Nihonbashi bei Strassengrabungsarbeiten eine Statue der Gottheit in Gestalt eines alten Mannes mit Reisbündeln auf dem Rücken gefunden und als Okina Inari im dortigen Schrein verehrt. Nach einem Vorfall, bei dem ein Feuerwehmann diese Gottheit entehrte und zur Strafe versetzt wurde, stieg ihre Verehrung rasch an (Minami 1998:218-219).

⁷⁹ Datsueba wurde ursprünglich nur als Schutzgott gegen Zahnschmerzen und Mundkrankheiten verehrt, später für fast alle weltlichen Wünsche wie Geld, Glück, Gesundheit, Erfolg, Ehe und Kinder (Minami 1998: 221-223).

⁸⁰ Otake war ein Dienstmädchen bei der Familie Sakuma in Edo in der Bunroku-Zeit (1592-96), sie kümmerte sich besonders um arme Menschen. Nach ihrem Tod wurde sie als Gottheit Dainichi-nyorai verehrt (Minami 1998: 219-220).

wurde wegen schwer kontrollierbarer Massenversammlungen eingeschränkt (Minami 1998: 233-34).

In Folge dieser Welle von Verehrung wurden zahlreiche Bilder der „Modegötter“ produziert, Okina Inari Daimyōjin in Gestalt eines Greises, Datsueba in Gestalt einer alten Frau und Otake Dainichi-nyorai in Gestalt einer jungen, hübschen Frau. Alle waren sehr humorvoll dargestellt. Von diesem Thema sind heute noch ungefähr 50 Bilder mit verschiedenen Motiven erhalten (Katō 2004:82).

Erwähnungswert ist das Bild *Ryūkō gorishō-ken* 流行御利生拳 (Abb. 14) von Yoshitora, in dem er die drei Gottheiten in *Ken*-Spielpose darstellt. Fujiokaya berichtet in seinem Tagebuch über das Bild: In der Abbildung von Otake sahen die Bürger auf Grund ihrer Haartracht und ihres Umhanges eine Anspielung auf die Hofdame Anekōji 姉小路. Diese besaß große politische Macht, nicht nur im Inneren Palast des 11. Shōguns Ieyoshi, sondern sie spielte auch in der Tagespolitik eine bedeutende Rolle. Als das Bild sehr rasch populär wurde, forderten die beiden Zensurbeamten Murata 村田 und Mera 米良 den Verleger Sakaiya Heisuke 酒井屋平助 auf, dass er sofort die Druckstöcke vernichten müsse, um einer schweren Bestrafung zu entgehen. Seit diesem Geschehen erlaubten die Zensurbeamten keine Darstellungen der Modegottheiten mehr (FN Bd. 3: 475).

2.3.3. Totengedenkbilder (*shini'e* 死繪) für Ichikawa Danjūrō VIII

八代目市川團十郎, Ansei 1 (1854)

Am 5. des 8. Monats des Jahres Ansei 1 (1854) beging der berühmteste Kabuki-Schauspieler Ichikawa Danjūrō VIII im Alter von 31 Jahren in Ōsaka Selbstmord. Aufgrund der mysteriösen Umstände seines Todes wurden mehr als 100 verschiedene Totengedenkbilder hergestellt (GUJ 1982: Bd. 3. 43) (siehe 4.4.14.)⁸¹.

Der Begriff *shini'e* wurde schriftlich erstmalig auf einem dieser Bilder erwähnt (Hara 1998: 124-130). Ähnliche Begriffe für Totengedenkbilder gab es schon früher. Als Beispiele kann man die Bilder erwähnen, herausgegeben anlässlich des Todes von Ichikawa Yaozō II 二代目市川八百蔵 im Jahre Anei 6 (1777) und Bandō Mitsugorō I 初代坂東三津五郎 im Jahre Tenmei 2 (1782) (Hara 1998: 166-167). Ab Beginn des 19. Jhs wurden sie häufig als Information über und Erinnerung an Verstorbene hergestellt. Meist waren diese bekannte Schauspieler, aber auch andere Berühmtheiten wie Künstler und

⁸¹ Über die Anzahl der *shini'e* für Ichikawa Danjūrō VIII gibt es mehrere unterschiedliche Schätzungen, die von 30-40 (Katō 2004:19) bis zu mehr als 300 Bildern (Nihon geinō jinmei jiten: Sanseidō) reichen.

Literaten. Vermerkt waren in der humorvollen Art der *nishiki'e*-Karikatur neben dem Porträt die Lebensdaten, der neue Namen des Verstorbenen für das nächste Leben (*kainyō* 戒名), der Begräbnistempel (*bodaiji* 菩提寺), die Sterbedaten, das Alter (*gyōnen* 行年) und die Todesursache sowie ein Abschiedsgedicht (*jisei no ku* 時世の句, *tsuizen no kaku* 追善の歌句).

Auf Totengedenkbildern, die nach der Tenpō-Reform Tenpō 14 (1843) produziert wurden, befinden sich weder Künstlersignatur noch Zensursiegel oder Verlagsmarke, da sie verbotene Themen behandelten, wie Schauspielerporträts und Informationen über ein aktuelles Ereignis. In diesen anonymen Totengedenkbildern von Danjūrō VIII kann man jedoch mehrere Bilder auf Grund der charakteristischen Gesichtszüge und Motive als Werke Kuniyoshis erkennen (siehe 4.4.14.) (vgl. z.B. Ebert 1977a: 1584-1591, 1977b: 98-99, und 1980: 285-300).

2.3.4. Wels-Bilder (*namazu'e* 鯰絵), Ansei 2 (1855)

Unglaubliche Popularität erreichten die *nishiki'e*-Karikaturen mit den heute als *namazu'e* bezeichneten Erdbebenbildern, produziert anlässlich des großen Erdbebens in Edo am 2. Tag des 10. Monats des Jahres Ansei 2 (1855)⁸². Im Tagebuch von Fujiokaya (FN Bd. 15: 511-) und auch in den Memorien *Nai no hinami* von Ryūtei Senka befinden sich folgende Informationen über die Situation der *nishiki'e*-Welt nach dem Erdbeben (NH: 385-411): Zwei Tage nach diesem Unglück bereits begann man zahlreiche *nishiki'e*-Karikaturen und *kawaraban* mit dem Wels als Motiv herzustellen⁸³. In den Bildern, welche kurz nach der Katastrophe erschienen, wurde der Wels als bösertiges Ungeheuer dargestellt (Abb. 15). Interessant ist, dass er in späteren Ausgaben als Glückbringer einen positiven Bedeutungswandel erfuhr (Abb. 16), was darauf zurückzuführen sein mag, dass durch das Erdbeben mit seinen gewaltigen Zerstörungen umfangreiche Wiederaufbauarbeiten nötig waren, was Arbeit und Einkommen für die untere Schicht der Bürger, vor allem der Handwerker, bedeutete.

⁸² Es gab ungefähr 132.400 Tote und 101.000 Verletzte (Minami 1980:59)

⁸³ Laut einer japanischen Sage liegt ein riesiger Fisch, ein Wels (*namazu*), tief in der Erde. Er wird mit einem großen Stein (*kaname-ishi*) von der Shinto-Gottheit Kashima Daimyōjin 鹿島大明神 festgehalten, damit er keinen Schaden verursachen kann. Im 10. Monat reist Kashima Daimyōjin jedoch immer nach Izumo zu einer Versammlung aller Shinto-Gottheiten, weshalb der 10. Monat auch als *kannatsuki* (gottloser Monat) bezeichnet wird. Durch die Abwesenheit des Wächters konnte sich der Wels losreißen und sich unter der Erde so heftig bewegen, dass es zum großen Erdbeben kam.



Abb. 15

(Katō 1993). Dazu gab es mehrere hundert Arten von *kawaraban*, gedruckt in schwarz-weiß (Tomizawa 2005: 107)⁸⁴.

Diese Wels-Bilder trugen weder Künstlersignaturen noch Zensurstempel, da die Produktion aufgrund des Verbots der Abbildung von aktuellen Ereignissen anonym erfolgen musste. Daher gab es eine Reihe von Verwarnungen und auch Bestrafungen für Verleger (FN. Bd. 15: 511-, Tomizawa 2005: 107): Zu Beginn des 12. Monats erreichte die Geldstrafe



Abb. 16

für den illegalen Verkauf von Holzschnitten bereits die enorme Höhe von 246 *ryō*兩⁸⁵. Als am 4. des 12. Monats Jōshūya Kinzō 上州屋金蔵 und weitere acht bedeutende Verleger⁸⁶ gefesselt ins Gefängnis gebracht wurden, verfassten alle verantwortlichen Personen des Verlagswesens und sogar die Zensoren eine Bittschrift mit dem Ziel der Freilassung der Inhaftierten. Ab diesem Zeitpunkt kam es zu keinem weiteren Verkauf von Wels-Bildern. Am 13. und 14. des 12. Monats wurden in Anwesenheit von Zensoren und des Vorstandes der Verlegergilde 328 Druckstöcke vernichtet. Am *nishiki'e*-Karikaturenboom der Wels-Bilder waren insgesamt 87 Verleger beteiligt.

Auch wenn sich auf diesen Holzschnitten keine Signaturen befinden, kamen mehrere Forscher aufgrund des Stils und der Motive zur Erkenntnis, dass Kuniyoshi die Schlüsselfigur des *namazu'e*-Booms war (Takada 1995: 48-51, Katō 1995:239).

⁸⁴ Nach dem Erdbeben stellten am 4. des 10. Monats die Verleger Shinagawaya Kyūsuke 品川屋九助 und Ryōgokuya Shōkichi 両国屋正吉 als erste je ein *kawaraban* mit Informationen über die verbrannten Häuser her. Beide verkauften mehr als 10.000 Blätter.

⁸⁵ 1 *ryō* hatte damals den Wert von ungerundet 6, 616 *kanmon*. Die Höhe der Geldstrafe war pro Verkauf 5 *kanmon*. Das bedeutet, es wurde bereits ungefähr 325 Mal bestraft.

⁸⁶ Echigoya Tetsujirō 越後屋鉄次郎, Yamamotoya Heikichi 山本屋平吉, Maruya Jinpachi 丸屋甚八, Yorozuya Kichibei 万屋吉兵衛, Enshūya Hikobei 遠州屋彦兵衛, Shimizuya Tsunejirō 清水屋常次郎, Minatoya Kohei 湊屋小兵衛, Nishimuraya Yohachi 西村屋与八

2.3.5. Yokohama-Bilder (*Yokohama'e* 横浜絵), Ansei 6 (1859-)

Unter dem steigenden militärischen Druck der ausländischen Mächte musste Ii Naosuke 井伊直弼 (Amtszeit: 23.4.1858 –3.3.1860), der Großkanzler (*tairō* 大老) der Shōgunatsregierung, am 19. Tag des 6. Monats des Jahres Ansei 5 (1858) einen Handelsvertrag mit Amerika abschließen, danach auch mit Russland, England, Frankreich und den Niederlanden. Im Zuge dieser fünf Verträge (Ansei gokakoku jōyaku 安政五カ国条約) wurden die Häfen von Nagasaki, Hakodate und Yokohama für ausländische Schiffe geöffnet. Yokohama entwickelte sich daraufhin rasch zu einer großen Handelsstadt, in der sich auch viele Ausländer niederließen. Die Yokohama-Bilder als Informationsblätter über den Lebensstil der Ausländer, ihre Häuser, Mode, Unterhaltungen, die Art des Speisens, und Sprache wurden sehr populär. Zahlreiche dieser Bilder sind wegen der damaligen Ausländerfeindlichkeit satirisch-kritischen Inhaltes (Abb. 17).



Abb. 17

Bekannt sind als letzte Werke von Kuniyoshi zwei Stadtansichten von Yokohama.

2.3.6. Masern-Bilder (*hashika'e* 麻疹絵), Bunkyo 2 (1862)

Ab dem 4. Monat des Jahres Bunkyo 2 (1862) begannen sich in Edo die Masern auszubreiten und im 7. Monat herrschte eine der größten Masernepidemien Japans. Im 8. Monat betrug der Zahl der Toten in Edo bereits 14.210 (Minami 1998: 183). Anlässlich dieses Ereignis wurden als Information und Amulett gegen diese Krankheit in großer Anzahl die sogenannten Masern-Bilder produziert. Zu Beginn enthielten die Ausgaben Informationen, wie man sich vor der Krankheit schützen könne, später folgten immer mehr Therapievorschläge.

Tomizawa analysierte die bildlichen und schriftlichen Informationen von Masern-Bildern (2004: 130-150): Demnach finden sich auf den Masern-Bildern folgende Bildmotive

1. Szenen einer Jagd auf die bösertige Masern-Gottheit (Abb. 18)
2. Bittszenen vor den Schutz-Gottheiten (Shōki, Tametomo, Susanō, Yamato Takeru no mikoto, Gozu ten'nō, Ganjinbōzu von Handa-inari, Amaterasu)



Abb. 18

3. Zaubergegenstände gegen die Krankheit (*tarayō no ha* (Blätter der *tarayō*-Pflanze), *mugi no ho* (Weizenähren), Futtertrog für Pferde, Daruma)
4. Im Krankheitsfall geeignete und ungeeignete Speisen
5. Von der Krankheit geheilte Menschen
6. Ken-Spieler mit unterschiedlichen Berufen, welche durch die Epidemie Gewinne oder Verluste hatten
7. Weitere Karikaturen über die Masernepidemie

An Texten finden sich:

1. Zaubersprüche und Zaubersprüche: Mugidono wa umareta mama ni hashika shite kasetaru nochi wa wagami nari keru 麦殿はうまれたままにはしかしてかせたるのちハ我ミなりけり (Herr Weizen, der mit Masern auf die Welt gekommen war, sieht, nachdem seine Pusteln abheilten, so gesund aus wie ich)
2. Geeignete und ungeeignete Speisen und Einwirkungen auf den Körper
3. Informationen über Änderungen des Krankheitsverlaufes und Therapievorschläge
4. Geschichte der Masernepidemien
5. Humoristische Erzählungen und lustige Lieder

Auf diesen Masern-Bildern befinden sich Künstlersignaturen und Verlegermarken sowie Zensursiegel. Die beteiligten Künstler waren fast alle Schüler von Kuniyoshi, nämlich Yoshitora, Yoshifuji, Yoshimori 芳盛, Yoshitsuya, Yoshiiku 芳幾, Yoshitoshi 芳年 und Yoshimune 芳宗. Somit ist eindeutig klar, dass Kuniyoshi hinter diesem *nishiki'e*-Karikaturenboom stand, obwohl er bereits Bunkū 1 (1861), ein Jahr zuvor, verstorben war.

2.3.7. Hysterie-Bilder (*awate'e* あわて絵), Bunkū 2 (1862)

Im 8. Monat des Jahres 1862, einige Jahre nach der Öffnung des Hafens von Yokohama, kam es zu einer Steigerung der ausländerfeindlichen Stimmung. Im Dorf Namamugi 生麦村 bei Yokohama wurden von Samurais eines *daimyō*-Zuges⁸⁷ drei Engländer verletzt, einer davon sogar getötet. Dieser Vorfall verursachte großes



Abb. 19

⁸⁷ Unter der Führung von Shimazu Hisamitsu, einem Verfechter der Ausländerfeindlichkeit, Vater von Fürst Shimazu Tadayoshi aus Satsuma-han (Kagoshima).

Aufsehen und England forderte die beträchtliche Geldsumme von 1 Million Dollar als Wiedergutmachung. Zur Machtdemonstration fuhren englische Truppen mit Militärschiffen in die Bucht von Yokohama ein. Dies war das erste Mal, dass die Regierung die Bürger offiziell über eine gefährliche politische Situation informierte, verbunden mit dem Befehl, dass ältere Leute, Frauen und Kinder aufs Land übersiedeln mussten. Viele Menschen aus Edo und Umgebung flüchteten in größter Eile ins Landesinnere.

Über diese schockierende Situation für die Bewohner von Edo erschienen zahlreiche humorvolle sogenannte Hysterie-Bilder, auf denen meistens die bösen Ausländer und flüchtende Menschen abgebildet wurden (Abb. 19). Interessanterweise gab es auch zahlreiche Hysterie-Bilder mit dem Motiv von Streitigkeiten einzelner Berufsgruppen, welche durch dieses Ereignis entweder Vorteile oder Nachteile hatten.

2.3.8. Boshin-Kriegsbilder (*Boshin sensō'e* 戊辰戦争絵), Meiji 1-2 (1868/1869)

Der Boshin-Krieg wurde vom 1. Monat des Jahres Meiji 1 (1868) bis zum 5. Monat des Jahres Meiji 2 (1869) zwischen dem Shōgunat *bakufu-gun* 幕府軍 und den Anhängern des Tennōs *shinseifu-gun* 新政府軍 geführt, und endete mit der Niederlage des Shōgunats und der sich daraus entwickelnden Meiji-Restauration.



Abb. 20

Zahlreiche *nishiki'e*-Karikaturen, die sogenannten Boshin-Kriegsbilder⁸⁸, dienten als Informationsblätter über den Verlauf (Eskalationen bzw. Situationsänderungen) des Krieges. Sie beinhalteten als Bildmotive verschiedene harmlose Spielszenen von Kindern (*kodomo no asobi'e* 子供の遊び絵) (Abb. 20) bzw. von Erwachsenen (*otona no asobi'e* 大人の遊び絵), die in zwei Gruppen gegeneinander



Abb. 21

spielten bzw. sich bekämpften (Abb. 21). Anhand der Muster auf den Gewändern erkannte man sofort jene Figuren, die eine bestimmte Person bzw. ein Fürstentum symbolisierten und wer den Anhängern des Shōgunats oder der Tennō-Partei zu zuordnen war. Meist handelte es sich bei den Mustern um spezifische Produkte einer Region oder um das Familienwappen eines Fürstentums,

⁸⁸ Nach dem japanischen Kalender heißt das Jahr 1868 Boshin-Jahr.

eine Kennzeichnung, die von Kuniyoshi für Karikaturen entwickelt und verwendet worden war (siehe 4.1.). Die Figuren, die immer wieder in diesen *nishiki'e*-Karikaturen vorkommen, sind Symbole für die führenden Fürstentümer. An der Seite der Tennō-Gruppe mit Meiji-tennō 明治天皇 an der Spitze waren die Fürstentümer Satsuma 薩摩, Chōshū 長州, und Tosa 土佐. Deren Gegner waren die Partei des 15. Shōgun Tokugawa Yoshinobu 十五代将軍徳川慶喜 und die Fürstentümer Aizu 会津, Kuwana 桑名 und Shōnai 庄内. Als unparteiische, neutrale Personen wurden dargestellt: Tenshō-in 天璋院, die Witwe des 13. Shōguns Iesada 家定 und die Tochter von Shimazu Nariakiras 島津斉彬, dem ehemaligen Fürsten von Satsuma, sowie Kazu no miya 和宮, die Witwe des XIV. Shōguns Iemochi 家茂, die zugleich die Schwester des verstorbenen Kōmei-tennō 孝明天皇 war.

Obwohl die Unzufriedenheit der Bürger mit der Politik der Regierung sehr groß war, hatten sie vor einer radikalen Änderung der Verhältnisse weit größere Angst, vor allem vor dem Einfluss von Satsuma und Chōshū, die bei den Bürgern von Edo als Barbaren galten. Deshalb weisen diese *nishiki'e*-Karikaturen, die alle in Edo und meistens von Schülern Kuniyoshis hergestellt wurden, Sympathien für die Shōgunatspartei auf.

Im *Fujiokaya nikki* wird berichtet, dass innerhalb von drei Monaten nach Beginn des Krieges bereits rund 300.000 *nishiki'e* verkauft wurden. Minami analysierte, dass vom 4. Monat bis zum Sommer noch einmal wesentlich mehr als diese 300.000 *nishiki'e* produziert worden sein sollen (Minami 1998: 289). Bei diesen Boshin-Kriegsbildern wurde wegen des Krieges, anders als bei vorherigen *nishiki'e*-Karikaturen, kein Verbot der Behörde auferlegt. Deshalb wurden mehr *nishiki'e* als jemals zuvor verkauft und der Höhepunkt des *nishiki'e*-Karikaturenbooms erreicht.

2.3.9. Bilder über die Modernisierung (*bunmei kaika'e* 文明開化絵), Meiji 2 (1869-)

Nach der Meiji-Restauration (1868/69) wurde sehr rasch mit der Modernisierung Japans begonnen. Die Japaner übernahmen den westlichen Lebensstil aber nur teilweise und kombinierten ihn mit traditionellen japanischen Elementen. In diesem Zeitraum wurden zahlreiche, sogenannte Modernisierungsbilder von Schülern



Abb. 22

Kuniyoshis produziert, vor allem von Yoshikazu, Yoshifuji, Yoshitora, Yoshiiku sowie Kawanabe Kyōsai⁸⁹. Dargestellt wurden oft Kampfszenen von Personen, deren Köpfe durch Alltagsgegenstände aus beiden Kulturkreisen ersetzt sind (Abb. 22).

2.3.10. Bilder vom Seinan-Krieg (Seinan *sensō*'e 西南戦争絵) (1877)

1877 führte die Shigakkō⁹⁰-Gruppe aus dem Fürstentum Satsuma/Shimazu in Kyūshū, mit Saigō Takamori als Anführer, einen Aufstand gegen die Politik der neuen Meiji-Regierung durch, besonders gegen die Abschaffung des Samurai-Standes. Dieser letzte Bürgerkrieg, genannt Seinan-Krieg (Südwestlicher Krieg), wurde zum Thema vieler Karikaturen (siehe WDB: 10174, 10175).

2.3.11. Bilder vom Sino-Japanischen Krieg (Nisshin *sensō*'e 日清戦争絵) 1894/95

und Bilder vom Russisch-Japanischen Krieg (Nichiro *sensō*'e 日露戦争絵) 1904/05

Anlässlich des Sino-Japanischen Krieges 1894/95 sowie des Russisch-Japanischen Krieges 1904/05 fertigte Kobayashi Kiyochika 小林清親⁹¹ eine Reihe von humoristischen Kriegskarikaturen an. Darunter befinden sich zwei Serien mit demselben Titel *Nippon banzai hyakusen hyakushō* 日本万歳百選百笑 (Lang lebe Japan, 100 ausgewählte Themen und 100 mal gelacht) Obwohl der Titel wörtlich lautet „100 ausgewählte Themen und 100 mal gelacht“, kann man dieses Wortspiel dem Gehör nach auch mit „100 Kriege und 100 Siege“ übersetzen. Über den Sino-Japanischen Krieg (Nisshin *sensō*'e 日清戦争絵) (Abb. 23) (siehe WDB: 11021-1-36) wurden



Abb. 23

50 Bilder und ein *Mokuroku*-Blatt (Liste der Bildtitel) hergestellt, die Anzahl der Bilder

⁸⁹Kyōsai 暁斎 (Tenpō 2 –Meiji 22: 1831-1889) trug auch die Namen Tōiku Nobuyuki 洞郁陳之, Chikamaro 周麿, Kyōsai 狂斎 und Shōshōan 猩々庵. Im Alter von sieben Jahren studierte er für kurze Zeit unter Kuniyoshi, danach wurde Kanō Dōhaku sein Lehrer. Er malte verrückte Bilder“ in denen er die soziale Lage am Ende der Edo-Zeit kritisierte. Berühmte Serien von ihm sind *Kyōsai hyaku zu*, humoristische Interpretationen von Sprichwörtern oder *Kyōsai rakuga* über die Meiji-Zeit.

⁹⁰ 1873 kehrte Saigō Takamori, der Anführer der Meiji-Restauration, wegen seiner politischen Misserfolge in der neuen Meiji-Regierung, in seine Heimat in das Fürstentum Satsuma zurück. Er gründete eine Samurai-Schule (Shigakkō), und sammelte viele herrenlose Samurais um sich, damit wollte er sich der Politik der neuen Meiji-Regierung widersetzen.

⁹¹Kobayashi Kiyochika 清親 (1847-1912) trug auch die Namen Hōen-sha 方円舎 und Shinseirō 真生楼. Repräsentativer Maler von *nishiki*'e-Karikaturen der Meiji-Zeit. Mit seinen im Selbststudium angeeigneten Fähigkeiten war er in der ersten Phase seines Schaffens als Landschaftsmaler tätig. Als er im Jahre 1881 bei der Zeitung *Marumaru Chinbun* zu arbeiten anfang, begann er die Karikaturenserie *Kiyochika ponchi* zu veröffentlichen.

vom Russisch-Japanischen Krieg (*Nichiro sensō'e* 日露戦争絵) (Abb. 24) (siehe WDB: 11023-1) ist unbekannt (Vgl. Diesinger 1986 und zuletzt Hotwagner 2008). Diese *nishiki'e*-Karikaturen waren reine Kriegspropaganda und kein Protest gegen den Krieg. Über den Sino-Japanischen Krieg fertigte Kiyochika neben der Serie *Hyakusen hyakushō*



Abb. 24

auch noch weitere Karikaturen an. Vom Russisch-Japanischen Krieg sind auch Karikaturen Baidō Kunimasas bekannt, die denen von Kiyochika ähnlich sind.

Ab den 1880er Jahren wurden immer weniger *nishiki'e*-Karikaturen hergestellt, da Holzschnitte im Gegensatz zu den neuen Technik (Lithographie, Maschinendruck) der Zeitungsherstellung weit komplizierter und langsamer und damit zu teuer waren. Aufgaben wie die Information oder Unterhaltung der Bevölkerung wurden in Folge immer mehr vom neuen Medium Zeitung übernommen, bis die

Zeitungs-karikaturen schließlich die *nishiki'e*-Karikaturen völlig ersetzen.

3. Der künstlerische Werdegang von Kuniyoshi als Karikaturist

In diesem Kapitel bearbeite ich in drei Abschnitten den **künstlerischen Werdegang Kuniyoshis im Bereich der Karikaturen**. Durch Untersuchung des politischen und kulturellen Hintergrundes und seines Lebensumfeldes versuche ich ein klares Bild des Künstlers als Karikaturist zu zeichnen.

Bevor ich auf das eigentliche Thema eingehe, werde ich wichtige Karikaturen bzw. Karikaturisten, die alle Vorläufer von Kuniyoshi waren und auf seine *nishiki'e*-Karikaturen wesentlichen Einfluß hatten, chronologisch erwähnen. Danach stelle ich den politischen Hintergrund zu Lebzeiten Kuniyoshis und seinen Lebenslauf vor.

Im Anschluss an einen Bericht über die frühen Jahre Kansei 9 - Bunsei 9 (1797-1826) seines künstlerischen Werdeganges, wird auf sein damaliges Lebensumfeld näher eingegangen: auf seine Philosophie und seine Lebenseinstellung, die ihn als Mensch und Künstler prägte, und auch auf seine Beziehung zu Umenoya, die keinesfalls unerwähnt bleiben darf.

Anschließend an seine Blütezeit Bunsei 10 - Ansei 2 (1827-1855) stelle ich auch seine zahlreichen Schüler und ihre intensiven Beziehungen zu ihm vor. Besonders hervorzuheben sind seine Kreativität, die zahlreichen neuen Darstellungsarten von *nishiki'e*-Karikaturen und auch seine große Begeisterung für die europäische Malerei.

In der späten Periode seines Schaffens, ab Herbst Ansei 2 (1855) verlor die Pinselführung Kuniyoshis aufgrund eines Schlaganfalles spürbar an Qualität. Trotz dieser sehr schwierigen Lage konzentrierte er sich bis zu seinem letzten Lebensjahr Bunkyū 1 (1861) weiter darauf Karikaturen zu malen. Auf diese Periode, die für die bisherige Forschung im Dunkel lag und als unbedeutend eingestuft wurde, werde ich in dieser Arbeit besonders eingehen.

3.1. Die Karikaturen in der Edo-Zeit - Vorläufer von Kuniyoshi

Kibyōshi und den Autor Santō Kyōden (=Maler Kitao Masanobu) als wichtigste Quellen des Einflusses auf die *nishiki'e*-Karikaturen von Kuniyoshi habe ich bereits genauer vorgestellt (siehe 2.1.2.). Auch *kawaraban*, die Vorläufer der Zeitungen, die ebenfalls große Wirkungen ausübten, wurden erwähnt (siehe 2.1.3.). Auf die Einflüsse von verschiedenen Künstlern wie Utagawa Toyokuni I oder Katsukawa Shun'ei, mit denen Kuniyoshi direkte Kontakte hatte, werde ich im nächsten Absatz *Der künstlerische Werdegang* chronologisch eingehen.

Eine indirekte Beeinflußung der Karikaturen von Kuniyoshi erfolgte ferner durch:

- **Ōtsu'e** 大津絵 (seit der Kan'ei-Zeit 寛永: 1624-1644)

Ōtsu'e waren ursprünglich Bilder mit religiösen Motiven von buddhistischen Gottheiten. Hergestellt wurden sie ab der Kan'ei-Zeit (1624-1644) in der Stadt Ōtsu 大津 am Biwa-see. Sie war eine der wichtigen 53 Stationen des Tōkaidō 東海道, der Verbindungsstrasse zwischen Edo und Kyoto. Später wurden Ōtsu'e als Andenkenbilder weiterentwickelt und waren bei Reisenden sehr beliebt. Es gab zahlreiche Motive im primitiven Malstil. Vor allem zehn, die am Anfang des 19. Jhs. als Amulette für das Haus



Abb. 25

verwendet wurden, waren berühmt (Abb.25): Links oben beginnend: *Gehō no hashigo sori* 外法の梯子剃り (Daikoku, auf einer Leiter, rasiert den langgezogenen Glatzkopf des Fukurokuju), *Raikō no taiko tsuri* 雷公の太鼓つり (Der Donnergott angelt nach seiner verlorenen Trommel), *Takajō* 鷹匠 (Falkner), *Fujimusume* 藤娘 (Glyzinienmädchen), *Zatō* 座頭 (Blinder), *Oni no nenbutsu* 鬼の念仏 (Ein Teufel, der Buddha anfleht), *Hyotan namazu* 瓢箪鯰 (Affe, der mit einem Kürbis einen Wels fangen will), *Yari mochi yakko* 槍もち奴 (Lanzentragender Diener), *Tsurigane Benkei* 釣鐘弁慶 (Benkei trägt den Gong des Mii-Tempels), *Ya no ne* 矢の根 (Soga no Gorō mit dem eingewurzelten Pfeil).

In der Tenpō-Zeit, nach der Aufführung des Kabukistückes *Keisei hangonkō* 傾城返魂香, das von *Domiri no Matabei* 吃の又平, dem fiktiven Urheber der Ōtsu'e handelt, steigerte sich ihre Popularität noch mehr.

Kuniyoshi verwendete diese Ōtsu'e-Motive häufig um dahinter seine politischen Karikaturen oder verbotene Schauspielerporträts zu verstecken (siehe 4.2.14).

- **Kinpira'e** 金平絵 (Genroku-Zeit 元禄: 1688-1703)

Kinpira'e waren Illustrationen von Hishikawa Moronobu 菱川師宣 (1618-1694) in der Genroku-Zeit zur Geschichte des Helden Kinpira 金平⁹², die im *Jōruri-bon* 浄瑠璃本 erzählt wird. Sie zeichnen sich durch charakteristisch deformierte Gesichtszüge, Körperteile und dynamische Körperhaltungen aus.



Abb. 26

Später wurden die Kinpira'e durch Okumura Masanobu 奥村政信 (1686-1764) als Kabukischauspielerbilder weiterentwickelt (Abb. 26). Bei den Karikaturen Kuniyoshis kommt diese überzeichnete Art der Darstellung häufig zum Ausdruck.

- **Die Karikaturen von Hanabusa Itchō** 英一蝶 (1652-1724)

Bereits im Alter von 15 Jahren ging Hanabusa Itchō bei Kanō Yasunobu 狩野安信, dem Hofmaler des 5. Shōgun Tsunayoshi 五代将軍綱吉 in die Lehre, wo er den Kanō-Stil erlernte. Nach seinem vorzeitigen Austritt aus der Kanō-Schule wurde er freischaffender, bürgerlicher Maler.



Abb. 27

Miyao Shigeo kam zu folgenden Erkenntnissen: Der Grund für den Schulaustritt Itchōs war die damalige schlechte Meinung der Kanō-Maler über Karikaturen. Itchō wurde wegen seiner Haltung zur Shōgunatsregierung zweimal bestraft: Genroku 6 (1693) wurde er aus nicht bekanntem Grund 2 Monate lang in den Kerker geworfen, Genroku 11 (1698) wurde er mehr als 10 Jahre lang auf die Insel Miyake-jima 三宅島 ins Exil geschickt. Der Grund dafür war sein Bild *Hyakunin jorō* 百人女郎 (Die 100 Kurtisanen), auf dem er das Privatleben des 5. Shōgun Tsunayoshi 綱吉 mit seinen vielen Frauen ironisch dargestellt hatte (Miyao 1967: 63). Die Künstlerpersönlichkeit Hanabusa Itchō und seine Werke von höchster künstlerischer Qualität, vor allem die Karikaturen mit ihren tiefgründigen Aussagen, waren für Kuniyoshi als Karikaturist ausschlaggebende und wegweisende Vorbilder (Abb. 27).

⁹² Kinpira war der Sohn von Sakata no Kintoki 坂田金時, einem der vier Helden von Minamoto no Raikō 源頼光.

- **Toba'e** 鳥羽絵 (ab der Hōei-Zeit 宝永: 1704-1710)

Der Ursprung des Begriffes *toba'e* geht zurück auf den Mönch Toba-sōjō 鳥羽僧正 aus dem 11. Jh., der als Urheber von Chōjū-giga 鳥獸戯画 vermutet wird. Besonderheiten der *toba'e* sind Menschen mit extrem langen Armen und Beinen. Bereits in der Hōei-Zeit waren *toba'e* bekannt. Kyōho 5 (1720) veröffentlichte Ōoka Shunboku 大岡春朴 in Ōsaka seine beiden Zeichenbücher *Toba'e sangoku shi* 鳥羽絵三国志 und *Keihitsu toba guruma* 軽筆鳥羽車 (Abb. 28), in denen er zahlreiche lebendige und humoristische Szenen darstellte. Später, in der Meiwa-Zeit 明和 (1764-1771) und auch in der Kansei-Zeit (1789 -1800), erlangten die *toba'e* in Ōsaka abermals große Beliebtheit.



Abb. 28

- **Yosa no Buson** 与謝蕪村 (1716 - 1784)

Buson war sehr berühmt als Haiku-Meister, gleichzeitig war er aber auch ein großartiger Maler. Unter seinen Skizzen befindet sich eine Zeichnung mit dem Katzenmonster Nekomata 猫又 (Abb. 29), das Kuniyoshi als Quelle diente und in seinen Karikaturen oft vorkommt (Abb. 30a, 30b).



Abb. 29



Abb. 30a



Abb. 30b

- **Tōshūsai Sharaku** 東洲斎写楽 (Tätig:1794 - 95)

Als Künstler erscheint Sharaku in der Ukiyo'e-Welt ganz plötzlich und kurzfristig. In weniger als einem Jahr von 5. Monat Kansei 6 (1794) bis 2. Monat des nächsten Jahres schuf er ungefähr 140 *nishiki'e*, fast alles Schauspielerporträts. Diese sind keine idealisierten Darstellungen wie bei Schauspielerbildern üblich. Es sind echte Karikaturen, auf denen alle Gesichtszüge als individuelle Charaktere mit, durch die starke Übertreibung, fast unangenehmen Physiognomien beeindruckend dargestellt sind.

Ohne Sharakus Werke ist die Schaffung der Schauspieler-Karikaturen von Kuniyoshi fast nicht vorstellbar.

- **Jichōsai** 耳鳥齋 (- 1802/03)

In der zweiten Hälfte des 18 Jhs. war der Karikaturist Jichōsai in Ōsaka wegen seiner eigenartigen, humorvollen Karikaturen sehr beliebt (Abb. 31). Er war Inhaber eines Antiquitätengeschäftes, hatte aber als Maler keine Ausbildung. Iijima Kyoshin vermerkt: „Damals -in der Tenpō-Zeit- malte Kuniyoshi Schauspielerporträts im Stil der Karikaturen von Jichōsai aus Ōsaka. Der Titel des Bildes lautet *Nitakaragura kabe no mudagaki* 荷寶藏壁のむだがき (Kritzeleien auf einer Lagerhauswand)“ (*Kono koro Naniwa no Jichōsai ga kyōga no hitsui ni narai haiyū no nigao o kaku, dai shite Nitakaragura kabe no mudagaki to iu*⁹³) (Iijima 1894: 266) (siehe 4.4.8.). Der Hinweis auf die Tenpō-Zeit in dieser Anmerkung von Iijima Kyoshin ist offensichtlich nicht richtig, da das Triptychon *Nitakaragura kabe no mudagaki* im Jahr 1847, also in der Kōka-Zeit (1844-1848) hergestellt wurde.



Abb. 31

3.2. Der geschichtliche Hintergrund von Kuniyoshis Lebensperiode

Kuniyoshi wurde im Jahre Kansei 9 (1798), im letzten Drittel der Tokugawa-Shōgunatsregierung, vier Jahre nach der Kansei-Reform, in Edo geboren. Er verstarb Bunkyo 1 (1861) in seinem 63. Lebensjahr, sieben Jahre vor der Meiji-Restauration.

Die Kansei-Reform (1787-1793) wurde vom Kanzler Matsudaira Sadanobu sechs Jahre lang radikal durchgezogen. Sie war für alles bestimmend, für innen- und außenpolitische, wirtschaftliche, gesellschaftliche, kulturelle und landwirtschaftliche Belange ebenso wie für Moral und Religion. Nach dem überraschenden Rücktritt Sadanobus wurde die Sparpolitik Sadanobus in seinem Sinne von den Regierungsmitgliedern bis Bunka 14 (1817) weitergeführt (Kitajima 1974:128). Durch die Fortführung der Sparpolitik wurde das Bestreben gestärkt, an der Macht zu bleiben.

Ab Bunsei 1 (1818) aber erlangte Mizuno Tadaakira 水野忠成, ein vom 11. Shōgun Ienari⁹⁴ (Amtzeit:1787-1837) besonders bevorzugtes Mitglied der Regierung, die

⁹³ この頃浪花の耳鳥齋が狂画の筆意に倣ひ、俳優の似貌を画く、題して荷寶藏壁のむだがきといふ。

⁹⁴ Tokugawa Ienari (1773-1841) wurde im Alter von 15 Jahren zum 11. Shōgun ernannt. Zu Beginn seines Amtes unterstützte er die Kansei-Reform von Kanzler Matsudaira Sadanobu. Kansei 5 (1793) veranlaßte er

Kanzlerposition. Kurz danach spielte die Korruption bald wieder eine so große Rolle wie während der zur Zeit des Kanzlers Tanuma Okitsugu 田沼意次 vor der Kansei-Reform. Die Probleme des Shōgunats, vor allem die finanziellen, wurden durch das ausschweifende Luxusleben des Shōguns immer schwerwiegender. Nach seinem Rücktritt behielt sich Ienari die Machtbefugnisse vor, obwohl er das Amt seinem Sohn Ieyoshi übertragen hatte.

Tenpō 12 (1841), als Shōgun Ienari starb, begann der neue Kanzler Mizuno Tadakuni sofort mit der letzten und einschneidendsten Reform. Diese Tenpō-Reform war unerbittlich streng und ein gewaltiger Rückschritt in der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung Japans und scheiterte nach zwei Jahren.

Auch die weiter zunehmende Bedrohung durch ausländische Mächte führte die Shōgunatsregierung immer tiefer ins Chaos. Kaei 6 (1853) drang der amerikanische Kommodore Perry mit seinen vier schwarzen Kriegsschiffen in die Bucht von Edo ein und forderte von Japan die Aufnahme freundschaftlicher Beziehungen. Ansei 1 (1854) musste Kanzler Abe Masahiro zuerst mit Amerika, dann mit England und Rußland Freundschaftsverträge abschließen, im darauffolgenden Jahr mit Holland und Frankreich. Die Häfen von Shimoda, Hakodate und Nagasaki wurden für Ausländer geöffnet.

Unter dem steigenden militärischen Druck der ausländischen Mächte musste Ii Naosuke 井伊直弼 (Amtzeit: 1858.4.23-1860.3), der Groß-Kanzler (*tairō* 大老) der Shōgunatsregierung, am 19. Tag des 6. Monats des Jahres Ansei 5 (1858) einen Handelsvertrag mit Amerika abschließen, danach auch mit Russland, England, Frankreich und den Niederlanden. Mit dem Abschluß dieser Verträge endete die Isolation Japans, die mehr als 200 Jahre lang gedauert hatte.

Durch die zunehmende Ausländerfeindlichkeit wurde die Anzahl der Verfechter der *sonnō jōi*-Bewegung („Verehret den Tennō und vertreibt die Ausländer“) immer größer. Zusammen mit den mächtigen Tozama-Feudalherren⁹⁵ wie den Fürsten von Satsuma und Chōshū und vielen anderen Fürsten zerstörten sie Meiji 1 (1868) durch den Boshin-Krieg das Tokugawa-Shōgunat.

Sadanobu zum Rücktritt, da er die Kansei-Reform für sich persönlich zu rigoros empfand. Er besaß die absolute Macht in der Regierung und führte ein ausschweifendes Luxusleben. Er hatte urkundlich nachweisbar mehr als 40 Nebenfrauen und 57 Kinder.

⁹⁵ Das Feudalsystem des Tokugawa-Shōgunats bestand aus Gosanke (=Drei Tokugawa-Familien: Owari, Kishū und Mito), Shinpan (Verbündete seit Anbeginn), Fudai (Verbündete, bereits vor der Sekigahara-Schlacht) und Tozama (Verbündete, nach der Sekigahara-Schlacht) sowie direkt angestellte Samurais des Shōgunats, Hatamoto und Gokenin (ca. 80.000)

3.3. Der Lebenslauf Kuniyoshis

Die glaubwürdigste Quelle für den Lebenslauf Kuniyoshis ist die Inschrift auf dem Denkmal, das im Oktober 1873 anlässlich seines 13. Todestages von Schülern, Verwandten und seinem Freundeskreis im Mimeguri Inari-Schrein in Mukōjima errichtet wurde. Die Inschrift auf der Vorderseite lautet⁹⁶: „Unser Meister, sein Rufname war Kuniyoshi, hatte die Künstlernamen Ichiyūsai 一勇齋 und Chōōrō shujin 朝桜楼主人. Sein Familienname war Igusa⁹⁷ 井草, der Vorname Magosaburō⁹⁸ 孫三郎. Er stammte aus Edo. Er wurde am 15. des 11. Monats des Jahres *hinoto no mi* 丁巳 in der Periode Kansei 9 (1. 01. 1798) in Ginza dai-ichi-bō 銀座第一坊 geboren⁹⁹. Am 5. des 3. Monats des Jahres *kanoto no tori* 辛酉 in der Bunkyū-Zeit (1861) starb er im Alter von 65 Jahren¹⁰⁰ in Shin-izumi-chō 新和泉町. Er wurde im Tempel Daisen-ji 大僊寺 in Asakusa Hakken-machi 浅草八軒町 begraben. Sein Vater war Yanagiya Kichiemon¹⁰¹ 柳屋吉衛門, seine Mutter war aus der Familie Kashiwaya 柏谷.

Schon in seiner Kindheit war er sehr klug und im Alter von ungefähr 7 bis 8 Jahren bereits betrachtete er gerne Bilderbücher. Besonders liebte er das zweibändige Bilderbuch *Musha waraji* 武者鞋 (Die Strohsandalen des Kriegers) von Kitao Masashige 北尾重政 (1739-1820) sowie das ebenfalls zweibändige *Shoshiki gakan* 諸職画鑑 (Bildlexikon der verschiedenen Berufe) von Kitao Masayoshi 北尾政美 (1764-1824). An Hand dieser Bücher erlernte er das Malen von menschlichen Figuren.

Im Alter von 12 Jahren¹⁰² malte er das dynamische, kräftige Bild *Shōki ken o saguru no zu* 鍾馗提劍図 (Das Bild des Schwert tragenden Shōki), auf welchem seine Pinselführungen bereits der professionellen, hohen Qualität eines alten Meisters entsprach. Als Ichiyōsai Utagawa Toyokuni 一陽齋歌川豊国 (1735-1814), der bedeutendste Meister der Ukiyo'e jener Zeit, dieses Bild sah, begeisterte ihn das außergewöhnliche Maltalent des Kindes und er schenkte dieser Begabung große Beachtung. Später ging unser Meister mehrere Jahre bei Toyokuni in die Lehre. Zu jener Zeit gab es in der

⁹⁶ Die Abschrift der Originalinschrift in *kanbun* ist auf Seite 249 in der Künstlermonographie *Kuniyoshi* von Suzuki 1992 nachzulesen.

⁹⁷ Später, wahrscheinlich nach der Begegnung mit Umenoya Kakuju, wurde Kuniyoshi der Erbe der Familie Igusa (Iijima 1894: 253)

⁹⁸ Der Kindernamenname war Yoshisaburō 芳三郎 (Iijima 1894: 253)

⁹⁹ Dieses Datum im japanischen Mondkalender entspricht nach dem Sonnenkalender dem 1. Januar 1798.

¹⁰⁰ Berechnung nach alter japanischer Methode. Tatsächlich war er 63 Jahre alt.

¹⁰¹ Er besaß eine Färberei (Iijima 1894:253).

¹⁰² Berechnung nach alter japanischer Methode. Tatsächlich war er 10 Jahre alt.

Utagawa-Ukiyo'e-Schule von Toyokuni unter anderen bereits zahlreiche fortgeschrittene Schüler wie Kunimasa 国政, Kuninaga 国長, Kunimitsu 国満, Kuniyasu 国安, Kunimaru 国丸, Kunitsugu 国次 und Kuninao 国直. Sie beherrschten die Maltechnik der Utagawa-Schule und verbreiteten ihren Stil. Traditionsgemäß war ihnen erlaubt das Schriftzeichen *Kuni* vom Namen des Lehrers Toyokuni in ihren Künstlernamen zu tragen.

Nach dem Tod von Toyokuni I. und während der letzten Lebensjahre von einigen älteren, nicht mehr aktiven Schülern, rivalisierte unser Meister mit Kunisada 国貞. Beide waren in ihren künstlerischen Fähigkeiten gleichwertig und kämpften um die Vorherrschaft. Wie der prächtig Reikō-Palast 靈光殿 aus dem Land Ro 魯 in China blieb auch er unverändert, lange hatte er die Meisterposition inne und arbeitete stetig. Die beiden Meister waren in allen Richtungen der Ukiyo'e hervorragend, die Besonderheit von Kunisada jedoch lag in der Darstellung weiblicher Schönheiten, während unser Meister bei den Heldenbildern, besonders bei der Darstellung von Kampfszenen, seine Stärke zeigte. Seine Berühmtheit war so groß, dass er sogar kleinen Kindern bekannt war.

Unser Meister heiratete eine Frau aus der Familie Saitō 斎藤 und bekam zwei Töchter. Die ältere hieß Tori 鳥, sie verstarb in jungen Jahren. Die zweite Tochter hatte den Namen Yoshi 芳. Sie heiratete Taguchi Kiei 田口其英, er wurde sein Erbe. Unser Meister hatte eine sehr enge Beziehung zu Umenoya Kakuju 梅屋鶴寿 (siehe 3.4.2), wie zu einem Bruder. Kakuju war begeistert von Kuniyoshis Arbeit, 40 Jahre lang unterstützte er ihn regelmäßig. Diese Zeit verging so rasch wie ein Tag. Man sagt, dass diese Freundschaft die allerbeste war.

Anlässlich des 13. Todestages unseres Meisters kamen die Schüler und Kiei im Jahr *mizunoe no tori* 壬酉 zusammen und feierten das Gedenkfest. Als alter Freund wurde ich gebeten, diese Inschrift zu verfassen. Da der Grabstein nicht groß genug ist, konnte ich nicht alles vollständig niederschreiben, sondern nur das Wesentliche wiedergeben und damit meine Pflicht erfüllen.

Im 10. Monat des 6. Jahres *mizunoe no tori* in der Meiji-Zeit.

Verfasst von Freund Tōjō Shinkō¹⁰³ 東條信耕.

Auf den Stein kalligraphiert von Hagiwara 萩原.

In den Stein gemeißelt von Miya Kinen 宮龜年.“

¹⁰³ Tōjō Kindai 東條琴台, Konfuzianischer Gelehrter, älterer Bruder des Schriftstellers Hanagasa Bunkyō 花笠文京(1785-1860).

(Sensei azana wa Kuniyoshi, Ichiyūsai to gōsu, mata Chōōrō shujin to gōsu, Igusa-shi, Magosaburō to shōsu, Edo no hito, Kansei hinoto no mi jūichi-gatsu jūgo-nichi o motte, Ginza dai-ichi-bō ni umareru, Bunkiyū kanoto no tori Shin-izumi-chō ni bossu, kyōsai rokujūgo Asakusa Hakken-chō Daisen-ji ni hōmuru, senkō (chichi) wa Yanagiya Kichiemon, hi (haha) wa Kasuya-shi, sensei yō ni shite sōkei, wazuka shichi has-sai ni shite, ehon o kononde miru, Kitao Masashige egaku tokoro no Musha waraji ni kan, onajiku Masayoshi no Shoshiki gakan ni kan o aigansu, tomi ni jinbutsu o egaku o satoru, jūni- sai no toki, Shōki teiken no zu o egaku, sono katachi mōsō ni shite, gyōhitsu shūkei rōseisha no gotoshi, kono toki ni atari, Ichiyōsai Utagawa Toyokuni, iwayuru ukiyo'e-shi no kyohaku ni shite toki ni na ari, katsute kono zu o mite, taisetsu ni tanshō shi, motte eyasukarazaru no sai to nasu, shōyō toku ni atsushi, sensei tsui ni kore ga deshi to naru, kenkyū toshi ari, kore yori saki Toyokuni no mon ni Kunimasa, Kuninaga, Kunimitsu, Kuniyasu, Kunimaru, Kunitsugu, Kuninao nado sūshi ari, mina eji ni oite, Utagawa-shi to shōsuru o yurusare, ukuru ni henmei no kuni no ji o motte su, koko ni oite Utagawa no gashi (ewaza) tsutsu ni denma su, Toyokuni sude ni bosshi, sūshi zengo aitsuide chōrakushi hotondo egakazu, sensei Kunisada to bi o saishi na o hitoshikusu, Ro no Reikō no gotoku kizen to shite nagaku sonshi, sono gyō o gankōsu, Kunisada keibō bijin shijo enshuku no zō ni takumi nari, sensei gunjin meishō yūshi funbu no zu ni chōji, eiji to iedomo sono seika o shirazaru mono nashi, sensei Saitō-shi o metori, nijo o umu, chō(jo) na wa Tori, sōseisu, jijo wa Yoshi to nazuke, Taguchi Kiei ni haishi, motte shi (atotsugi) to naru, sensei Umenoya Kakuju to jōkō mottomo mitsu nari, atakamo kyōdai no gotoshi, Kakuju sono gyō o sansei shi, yonjūnen mata ichinichi no gotoshi, shinyū to iu beshi, kongen mizunoe no tori, masa ni jūsan-nen kishin ni ataru, sono monjin oyobi Kiei ai hakarite tsuizen-kai o nasu, yo sensei to kyū aru o motte, hibun o tsukuru koto o kowaru, shika shite boseki kagiri ari, iyoiyo itosuru o ezu, yo no shiru tokoro o motte, sono seki o fusagu to iu.

Meiji roku-nen mizunoe no tori jū-gatsu.

Yūjin Tōjō Shinkō sen.

Hagiwara kisho narabi ni tengaku.

Miya Kinen sen.)

Auf der Rückseite befinden sich die Namen von 77 Schülern, darunter 16 von bereits Verstorbenen und 25 von noch Lebenden, sowie 36 von Schülern der nächsten Generation. Am Ende der Inschrift steht: „Dieses Denkmal wurde von Igusa Kiei und

Igusa Yoshiko errichtet, der Text wurde von Baiso Gengyo verfasst.“ (*Igusa Kiei onajiku Yoshiko kore o tatsu* 井草其英同芳子建之 *Baiso Gengyo sho* 梅素玄魚書.)

3.4. Die Frühzeit des künstlerischen Werdeganges Kansei 9 – Bunsei 9 (1797-1826)

In der Kansei-Zeit (1787-1800), während der Kuniyoshi zur Welt kam, gab es in der Ukiyo'e-Welt eine künstlerische Auseinandersetzung von mehreren kleinen Gruppen. Zu Beginn der Bunka-Zeit (1804-1817) etablierten sich zwei große Ukiyo'e-Schulen mit unterschiedlichem Stil. Die Katsushika-Schule sammelte sich um das Genie Katsushika Hokusai (1760-1849). Der Meister hatte vielseitige künstlerische Interessen, war ungemein kreativ und schuf stets neue Bildmotive in strenger Komposition auf höchstem, ästhetischem Niveau. Die Utagawa-Schule erreichte durch ihren Meister Utagawa Toyokuni I (1735-1814) größte Beliebtheit bei den Bürgern. Durch die Darstellung weiblicher Schönheiten, die durch ihre Sinnlichkeit bestechen, und durch die idealisierten Schauspielerporträts nahm er die führende Rolle in der Ukiyo'e-Welt ein.

Laut der Inschrift auf dem Denkmal beherrschte Kuniyoshi bereits im Alter von



Abb. 32 Kitao Masayoshi



Abb. 33 Kuniyoshi

fünf oder sechs Jahren das Malen von menschlichen Figuren, was als schwierigstes Motiv der Tuschmalerei gilt. Er nahm sich als Vorbild den Bildband *Ehon musha waraji* von Kitao Shigemasa und lernte daraus die Heldendarstellungen. Dies war die erste Begegnung Kuniyoshis mit diesem Themenkreis, später wurde er selbst „Meister der Heldenbilder“ genannt.

Besonders gern malte er damals auch Menschen aus dem Alltag, die Vorlagen dazu fand er im Bildband *Shoshiki gakan* von Kitao Masayoshi (1764-1824). Dieser war ein Schüler von Kitao Shigemasa und wurde unter seinem späteren Künstlernamen Kuwagata Keisai 鋏形恵齋 bekannt. „Später erlernte Masayoshi bei Nakamura Hōchū 中村芳中 seine Pinselführung und entwickelte einen neuen Malstil *ryakuga* 略画 (Bild mit minimalen Strichen), bei dem das Objekt durch wenige Konturzüge markant

wiedergegeben wird. Seine Bilder haben ein sehr hohes künstlerisches Niveau, sie sind deshalb mit Werken von anderen Ukiyo'e-Malern nicht vergleichbar (Iijima 1894: 256)“. Kuniyoshi wurde schon in seiner Kindheit durch Masayoshi geprägt und durch ihn wurden die Weichen gestellt für sein Schaffen als Karikaturist. Die Verehrung für Masayoshi begleitete ihn sein ganzes Leben. Lange nach dem Tod von Masayoshi malte Kuniyoshi zu Beginn der Tenpō-Zeit das Triptychon *Tōsei hayari mitate* 當世流行見立 (Beliebte Travestien der Gegenwart). In diesem Werk nimmt Kuniyoshi nicht nur ein Motiv und die Figurendarstellung von Masayoshi auf, sondern auch kleine Details wie Körperhaltungen und Gesichtszüge (Abb. 32, 33).

Als Kuniyoshi im Alter von ungefähr 10 Jahren Bunka 5 (1808) das Bild *Shōki ken o saguru no zu* malte, war Toyokuni vom Maltalent des Kindes begeistert und er nahm ihn später in seine Schule auf. Der genaue Zeitpunkt des Eintritts in die Schule ist nicht auf dem Denkmal vermerkt. Allgemein herrscht aber die Meinung, dass Kuniyoshi um Bunka 8 (1811) im Alter von ungefähr 13 Jahren bei Toyokuni in die Lehre



Abb. 34

eintrat (Suzuki 1992: 244). In der Utagawa-Schule soll er die Grundtechnik der Malerei erlernt haben, besonders an Hand von Darstellungen weiblicher Schönheiten sowie Schauspielerbildern mit idealisierten charakteristischen Gesichtszügen. Geprägt und vorgegeben waren diese Themen durch den Stil von Toyokuni (Abb. 34). Während seiner

Anfängerzeit soll Kuniyoshi bereits Interesse für Karikaturmalerei gehabt haben. Als Beweis dafür gilt Kuniyoshis Serie *Dōke sanjūroku gesō* 道外三十六戯相 (36 humorvolle groteske Gesichtszüge) (siehe WDB 11003) (Abb. 35) aus dem Jahre Kaei 1 (1848), in der er 36 Schauspielerporträts mit humorvollen, grotesken Gesichtszügen darstellte, die durch *Myōdensu* 妙でんす (Eleganz) (Abb. 36) von Toyokuni I aus der Bunka-Zeit (1804-1817) inspiriert wurden. Weiters



Abb. 35

nahm Kuniyoshi die Illustrationen im *kibyoshi Komakurabe ikusa taihei banashi* (Die Erzählung über Taiheiki-Kampf der *shōgi*-Spielsteine) von Toyokuni I als Vorbild für seine *nishiki*'e-Karikaturen: das Triptychon *Komakurabe banjō Taiheiki* (1843) (siehe 4.2.3.) und die Serie *Komakurabe shōgi no tawamure* (Lustige Spiele der *shōgi*-Spielsteine) (1844) (siehe WDB: 21002, Kono 2008: 35-38).



Abb. 36

Bei Kuninao, einem der fortgeschrittenen Schüler Toyokunis, fand Kuniyoshi Unterkunft und die Möglichkeit, die Malerei zu üben. Ob sich dies gleich nach dem Eintritt in die Utagawa-Schule oder einige Jahre später ereignet hat, ist bis heute noch nicht eindeutig geklärt. Im Künstlerlexikon *Shin zōho ukiyo'e ruikō* ist vermerkt: Kuniyoshi wurde

Schüler von Toyokuni, wohnte als Lehrling bei Kuninao und übte die Holzschnittmalerei (*Toyokuni no monjin to nari Kuninao ga ie ni jukusei no gotoku ite hankoku'e o manabitari*)¹⁰⁴ (Nakada 1941: 195). Diesem Satz ist zu entnehmen, dass Kuniyoshi gleich nach dem Schuleintritt bei Kuninao Unterkunft fand. Iijima ist anderer Meinung: Dies hat sich erst später, einige Jahre nach Schuleintritt, ereignet, als Kuniyoshi finanzielle Schwierigkeiten hatte und die Studiengebühr nicht mehr bezahlen konnte (Iijima 1894: 258). Durch die Untersuchung von ausreichendem Bildmaterial Kuniyoshis aus diesem Zeitraum kommt Suzuki zu folgendem Schluss: Da Kuniyoshi auch nach längerer Lehrzeit den Malstil seines Lehrers noch nicht gut genug beherrschte, war einigen frühen Werken kein Erfolg beschieden¹⁰⁵. Er bekam deshalb keine weiteren Aufträge und die offizielle Unterstützung des Lehrers, um Anerkennung zu erreichen, war ihm versagt. Dies war der Grund, warum Kuniyoshi seinen Wohnsitz bei Kuninao nahm, der ihm Hilfe angeboten hatte (Suzuki 1992: 245).

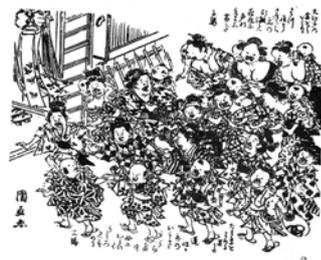


Abb. 37

Kuniyoshi fand Interesse an Kuninaos künstlerischer Richtung, einer Richtung, die er offiziell nicht in der Utagawa-Schule erlernen konnte. Kuninao hatte Katsushika Hokusai als Vorbild und studierte *minga* 明画, die chinesische Tuschnmalerei aus der Ming-Zeit (1368-1644). Als Kuninao in die Utagawa-Schule eintrat, war er bereits ein eigenständiger Maler und hatte fast das gleiche künstlerische Niveau wie Kunisada. Kunisada war Toyokunis Lieblingsschüler, er brachte den damaligen weichen, eleganten Stil der Utagawa-Schule zur Vollkommenheit (Nakada 1941: 175).

Kuniyoshi war von Kuninao auf allen Gebieten der Malerei, insbesondere auf dem Gebiet der Karikaturmalerei stark beeinflusst. Kuninaos Karikaturen beeindruckten durch ihre äußerst realistischen Motive, die kraftvolle Pinselführung und räumliche

¹⁰⁴ 豊国の門人となり国直が家に塾生のごとくいて、板刻絵を学びたり

¹⁰⁵ Im *Zōho ukiyo'e ruikō* wird berichtet, dass das Buch *Murasaki sōshi* Kuniyoshis frühestes Werk sein soll. Es ist bis heute unauffindbar. Als frühere Werke sind die Illustrationen im Buch *Go-buji Chūshingura* (Bunka 11: 1814), mehrere Buchillustrationen, zwei *nishiki'e Haru keshiki Ōji mode und Issei Ichidai Harufuji Jirōemon* von Nakamura Utaemon III (Bunka 12: 1815) zu nennen (Suzuki 1992: 245).

Kompositionen. In seine Werke lässt er seine Zuneigung zu den Menschen einfließen, und diese Lebensfreude springt auch auf den Betrachter über (Abb. 37). Deutlich sind darin die Wurzeln von Kuniyoshi als Karikaturist zu erkennen. Kuniyoshi erlernte von Kuninao nicht nur die Maltechnik, sondern gewiss auch die Menschenfreundlichkeit, die für seine Karikaturmalerei von großer Bedeutung ist.

Ungefähr drei Jahre nach Eintritt in die Utagawa-Schule wurde ihm erlaubt den Künstlernamen „Kuniyoshi“ zu tragen. Um Bunka 10/11 (1813/14) nahm er im Alter von 15 oder 16 Jahren die 27. Stelle in der Rangliste der Ukiyo'e-Maler ein (Abb. 38) (Suzuki 1992: 244). Vorbild für diese Rangliste war die Rangliste der Sumō-Ringer (*sumō banzuke* 相撲番付). Diese Liste spiegelt die Situation der damaligen Ukiyo'e-Welt



Abb. 38

wider: Als Autor nahm Santō Kyōden die erste Stelle ein, als Maler Utagawa Toyokuni. Dies zeigt ihre große Beliebtheit und Popularität. Als Schiedsrichter für Autoren findet sich der Name Kyokutei Bakin 曲亭馬琴¹⁰⁶ (1767-1848), für die Maler werden unter anderen Katsushika Hokusai 葛飾北斎 und Katsukawa Shun'ei 勝川春英 als Schiedsrichter genannt. Von diesen beiden großen Meistern wurde Kuniyoshi sehr stark beeinflusst.

Als Erklärung der Bewunderung Kuniyoshis für Hokusai finden sich im Künstlerlexikon *Zōho Ukiyo'e ruikō* die zwei folgenden Sätze:

1. „Das Erlernen der Malerei bei Kuninao war der Grund der Begeisterung Kuniyoshis für den Stil von Hokusai“ (*Hokusai no gafū o shitau wa Kuninao ga gafū ni yotte manabishi yue nari*¹⁰⁷).
2. „Da er den Stil Hokusais als Vorbild hatte, beschäftigte er sich auch mit Technik und Motiven der neuzeitlichen Bildern nach holländischer Art *ranga* 蘭画“ (*Hokusai ga gafū o mo shitaishi yue ka, kinsei ranga no shui o moto to su to miyu*¹⁰⁸).

Iijima interpretierte den 1. Satz folgendermaßen: "Der Satz im *Ruikō* (*Zōho Ukiyo'e ruikō*) „die Einflüsse von Hokusai auf die Werke Kuniyoshis erfolgten nicht direkt, sondern indirekt durch den Stil von Kuninao, der von Hokusai sehr stark beeinflusst war“ ist meiner Ansicht nach falsch. Es ist offensichtlich, dass Ähnlichkeiten mit dem Stil von Kuninao in den Werken Kuniyoshis zu finden sind, aber wir können auch direkte Einflüsse von Hokusai feststellen. Diese weisen deutlich auf die tiefe

¹⁰⁶ Schriftsteller illustrierter Romane, ein Schüler von Santō Kyōden. Seine Hauptwerke sind *Nansō Satomi hakkenden* 南総里見八犬伝 und *Chinzei yumiharizuki* 椿説弓張月

¹⁰⁷ 北斎の画風を慕ふは、国直が画風によりて学びしゆへなり (Nakada 1941: 176).

¹⁰⁸ 北斎の画風をも慕ひし故か、近世蘭画之趣意を基とすと見ゆ (Nakada 1941: 195)

Verehrung Kuniyoshis für Hokusai hin“ (*Ruikō ni Kuniyoshi no gafū wa, Hokusai no fū ari to iu wa, Kuninao ga gafū ni yoreru yue nari to ieru wa hi nari. Kuniyoshi ga gafū, Kuninao ni nitaru tokoro aru wa ron o matazare domo, Hokusai no fū mo mata kore aru nari. Kore fukaku Hokusai o shitaishi o mote nari*¹⁰⁹).

Trotz seines großen Wunsches konnte Kuniyoshi bei Hokusai keinen Unterricht nehmen. Hokusai begründete seine Ablehnung damit, dass Kuniyoshi bereits bei Utawaga Toyokuni I ein begabter Schüler war. Eine Reihe von Beispielen weist jedoch auf die Einflüsse von Hokusai auf die Werke Kuniyoshis hin und mehrere Berichte belegen, dass seine Verehrung für Hokusai sein ganzes Künstlerleben anhielt (Iijima 1894: 261). Der erste Band von *Hokusai manga* 北斎漫画¹¹⁰, einem fünfzehnbändigen Bilderlexikon, erschienen Bunka 11 (1814), war damals für den 16jährigen Kuniyoshi, der sich bereits für Karikaturmalerei interessierte, das prägende, ausschlaggebende Werk. Im *Hokusai manga* finden sich 3911 Zeichnungen mit Menschen, Tieren, Pflanzen, Gebäuden, Landschaften, historischen Ereignissen, Ungeheuern und Fantasiegestalten. All dies und noch weitere Motive sind mit höchstem, künstlerischem Niveau wiedergegeben (GUDJ 1985 Bd. 8: 76). Als Vorbild und Lehrbuch für die Karikaturmalerei Kuniyoshis nahm dieses *Hokusai manga* sicherlich die wichtigste Stelle ein. Kuniyoshi erreichte Hokusais künstlerisches Niveau nicht, wohl aber gelangte er zu historischer Bedeutung auf dem Gebiet der *nishiki'e*-Karikaturen, ein Gebiet, womit sich Hokusai niemals beschäftigte.

Bis heute ist nicht eindeutig geklärt, auf welche Art und Weise und in welchem Zeitraum Kuniyoshi bei Kutokusai Katsukawa Shun'ei 九徳斎勝川春英 (Hōreki 12 - Bunsei 2: 1762-1819)¹¹¹ dessen Malstil und Pinselführung erlernte, ob von Shun'ei persönlich, oder durch dessen Schüler Katsukawa Shuntei 勝川春亭 (Meiwa 7 - Bunsei 3: 1770-1820), oder nur indirekt durch Shun'eis Werke. Iijima Kyoshin vertritt die Meinung, dass Kuniyoshi, bevor er bei Utawaga Toyokuni I in die Lehre ging, bei Katsukawa Shuntei, dem besten Schüler von Shun'ei, die Malerei erlernt haben soll. Er untermauert seine These mit den eindeutigen Auswirkungen des Malstils von Shuntei auf die Werke

¹⁰⁹ 類考に国芳の画風は、北斎の風ありといふは、国直が画風によれる故なりといへるは非なり。国芳が画風、国直に似たる所あるは、論を俟たざれども、北斎の風もまたこれあるなり。これ深く北斎をしたひしをもてなり (Iijima 1894: 261)。

¹¹⁰ Der 15. Band wurde nach seinem Tod in der Meiji-Zeit um 1878 veröffentlicht.

¹¹¹ Der damalige Hauptvertreter der Katsukawa-Schule. Bei Shun'ei lernte auch Utawaga Toyokuni I. Laut Santō Kyōden: „Bei der Holzschnittmalerei gibt es keinen Besseren als Katsukawa Shun'ei“ (Iijima 1894: 266).

Kuniyoshis. Außerdem gibt es die Aussage ¹¹² „Zuerst erlernte Kuniyoshi bei Katsukawa Shuntei die Malerei“ und dies wird vom Ukiyo'-Maler Toyohara Kunichika 豊原国周 bekräftigt (Iijima 1894: 258). Es ist aber unwahrscheinlich, dass Kuniyoshi direkt von Katsukawa Shuntei bzw. von Shun'ei die Malerei erlernt hatte, bevor er im Alter von 13 Jahren bei Utagawa Toyokuni I in die Lehre ging. Er war einfach zu jung, um bei großen Meistern zu lernen. Wenn dies so gewesen wäre, hätte er später nicht den Namen Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 getragen, sondern vielleicht Katsukawa Shunpō 勝川春芳.

Ein Unterricht Kuniyoshis durch Katsukawa Shun'ei könnte aber später, nach Absolvierung der Utagawa-Schule, erfolgt sein. In den Jahren zwischen Bunka 11 (1814) und Bunsei 2 (1819), dem Todesjahr von Shun'ei, suchte Kuniyoshi durch weiteres Üben bei Shun'ei seinen eigenen Malstil zu finden. Wegen Shun'eis Großzügigkeit und seiner



Abb. 39 Shun'ei

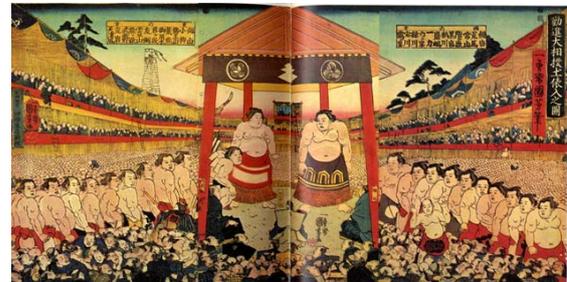


Abb. 40 Kuniyoshi

menschlichen Güte hätte Kuniyoshi bei ihm sicher bessere Chancen gehabt als bei Hokusai. Später, als Kuniyoshi selbst ein großer Meister wurde, kümmerte er sich um seine Schüler ebenso wie Shun'ei, und er teilte mit seinen Schülern alles, was er verdiente.

Es gibt eine Reihe von Beispielen der Einflüsse von Shun'ei auf die Werke Kuniyoshis, vor allem sind dies die Sumō-Bilder, welche bis auf die Signaturen sehr ähnlich sind (Abb. 39, 40) und auch die schwungvoll bewegten Kabuki-Tanzposen von *onnagata* 女形 ¹¹³, sogenannte *oshi'e-gata* おし絵形. Einige der lustigen Illustrationen mit anthropomorphisierten Tierdarstellungen von Shun'ei im *kibyoshi* *Sosō senban buta no karuwaza* 粗相千番豚之軽業 (Die ungeschickten akrobatischen Darbietungen von Schweinen) nahm Kuniyoshi sich als Vorbild für seine *nishiki'e*-Karikaturen mit Tierdarstellungen (Kono 2008:30).

¹¹²„Es gibt eine These, dass Kuniyoshi in der Provinz Kōshū geboren wurde und zuerst bei Katsukawa Shuntei die Malerei lernte. Es ist aber nicht sicher, ob dies stimmt“ (Aru setsu ni kuni wa Kōshū nite hajime Katsukawa Shuntei ni manabishi to iu, sanpi o shirazu 或説に国は甲州にて勝川春亭に始学びしと云、賛否を知らず). (Katsuda 1941: 196)

¹¹³ Kabukischauspieler, der auf Frauenrollen spezialisiert ist (*oyama*) .

Besonders hervorzuheben sind zwei Literaturstellen, die besagen, dass Kuniyoshi von Shun'ei auf dem Gebiet der Karikaturalmalerei intensiv beeinflusst wurde.

Die erste Stelle befindet sich im Vorwort des Bildbandes *Shinji andon* 神事行燈 aus dem Jahre Tenpō 10 (1839). Hanagasa Bunkyō 花笠文京 schrieb Folgendes: "Vor langer Zeit, in der An'ei-Zeit, wurden die Samen für „Verrückte Gedichte (*kyōku*)“ gelegt, daraus wuchsen überall die Pflanzen von „Komische Gedichte (*senryū*)“ und vermehrten sich von Jahr zu Jahr. Erst vor kurzem machte Ashikuni von Naniwa (=Ōsaka) aus diesen verrückten Gedichten ein Bild und nannte es verrücktes Bild (*kyōga*). Jetzt malt auch Kuniyoshi in Edo solche Bilder, wobei er sie, ähnlich den Bildern von Toba-sōjō aus der alten Zeit, aber ein wenig weicher und farblich kräftiger darstellt und sie den Bildern von Kutokusai nachmacht“ (*An'ei no mukashi mukashi kyōku no shu o makishi yori irai senryū no isshu yoyo no kaze ni nabiki. Nennen ni hanmo suru koto obitadashi. Saki ni Naniwa no Ashikuni sore ga zu o tsukurite kyōga to yobu. Ima mata Edo no Kuniyoshi kui o totte fude o furuu. Furuku wa Toba-sōjō no shai o yawaragete iro o fukumase. Chikaku wa Kutokusai ga sōga ni nazoraitē*¹¹⁴) (Isao1989: 281-282). Damit stellt Bunkyō die Karikaturen von Kuniyoshi auf die gleiche hohe Stufe mit den frühesten Karikaturen Japans, denen von Toba-sōjō. Weiters meinte er, dass bei den Karikaturen Kuniyoshis auch der Einfluss der abstrahierten Bilder (*sōga*) von Kutokusai (Katsukawa Shun'ei) ersichtlich ist.

Die zweite Stelle befindet sich im *Shin Zōho Ukiyo'e ruikō* von Tatsutasha Shūkin aus dem Jahre Meiji 1 (1868): "Die Malerei der Scherzbilder lernte Kuniyoshi bei Kutokusai Shun'ei 九徳斎春英 und er erreichte ein meisterhaftes Niveau“ (*Kyōga wa Kutokusai Shun'ei ga gafū o manabi, ikka no fū o nasu*¹¹⁵) (Katsuda 1941: 196).

Ungefähr 8 Jahre nach Beginn seiner Lehrzeit schuf Kuniyoshi um Bunsei 2 (1819) im Alter von 21 Jahren zwei bedeutende *nishiki'e* Triptychonwerke *Taira no Tomomori bōrei no zu* 平知盛亡霊之図 (Bild des Geistes von Taira no Tomomori) (Abb. 41) und *Ōyama Sekison Ryōben no*



Abb. 41

¹¹⁴ 安永のむかしむかし狂句の種を蒔しより以来川柳の一株世々の風になびき。年々に繁茂する事夥し。前に浪華のあし国それが図を造りて狂画とよぶ。今また江戸の国よし句意を採て筆を揮ふ。古くハ鳥羽僧正の写意を和げて色を含ませ。近くハ九徳斎が草画に准ひて。

¹¹⁵ 狂画は九徳斎春英が画風を学び、一家の風をなす。

taki no zu 大山石尊良弁之瀧之図 (Bild des Wasserfalles Ryōben im Tempel Ōyama Sekison) (Abb. 42), die auf seine zukünftigen künstlerischen Themenrichtungen hinweisen: Das erste Werk waren eine Szenen aus einer Heldengeschichte, das zweite war



Abb. 42

eine Darstellung mehrerer Menschengruppen in einer Landschaft. Auf beiden Bildern befindet sich seine Signatur „Ichiyūsai Kuniyoshi“. Ab diesem Zeitpunkt benützte Kuniyoshi die Künstlernamen Ichiyūsai und Saihōsha 採芳舎 (Suzuki 1992: 245). Auf Grund dieses

Erfolges versuchte unter anderen auch der Verleger Kawaguchiya Chōzō 川口屋長蔵 mit Kuniyoshi weitere Schauspielerporträts herzustellen, diesen aber war der Verkaufserfolg versagt (Iijima 1894: 259).

Weitere 8 Jahre kämpfte Kuniyoshi erfolglos um sein Ziel, als Maler „ein großer Meister zu werden“, zu erreichen.

3.4.1. Lebensumfeld in seinen frühen Jahren

Allgemein wird die Meinung vertreten, dass das vorliegende Bild *Ōyama Sekison Ryōben no taki no zu* (Abb. 42) als Hinweis für sein Lebensumfeld in seinen frühen Jahren gilt. Kuniyoshi malte sich selbst in einer Gruppe badender Männer, sein Oberkörper ist mit Tätowierungen (*irezumi* 刺青) geschmückt und er trägt sein Signaturschild (Abb. 43)¹¹⁶.



Abb. 43

Die Entwicklung der Tätowierungen in der ausgehenden Edo-Zeit hängt zusammen mit der Verbreitung der chinesischen Banditen- und Heldengeschichte Suikoden, in der viele der Helden aufwändige Tätowierungen tragen. Bunka 3 (1806) wurde das Buch *Shinpen Suiko gaden* 新編水滸画伝 (Die neue Bildergeschichte von Suikoden) von Kyokutei Bakin und Katsushika Hokusai veröffentlicht. In diesem werden die Geschichte und die einzelnen Helden durch Illustrationen deutlich attraktiver gemacht, es gelangte dadurch zu hoher Beliebtheit und Popularität.

Es wurde bereits erwähnt, dass im gleichen Jahr der große Meister Kitagawa Utamaro starb, wahrscheinlich als Folge seiner Bestrafungen im Jahre Bunka 1 (1804)

¹¹⁶ Kuniyoshi entwarf zahlreiche Tätowierungen und fast alle seine Schüler waren damit geschmückt, er selbst aber war nicht tätowiert (Saitō 2005: 106-111).

wegen der verbotenen Darstellung von Toyotomi Hideyoshi. Da der Ort der Handlung von Suikoden in China lag und die Helden chinesische Banditen waren, war die vermehrte Publikation dieses Werkes hingegen gefahr- und problemlos.

Ab diesem Zeitpunkt wurden Tätowierungen immer häufiger durchgeführt. Es änderten sich Art und Größe, ursprünglich punktuelle Zeichen wurden zu Abbildungen, die den ganzen Körper bedeckten. Sie wurden von Männern der Unterwelt (*yakuza* やくざ) sowie „wilden Männern“ (*kioimono* きおいもの) getragen, vor allem von Arbeitern, die mit entblößtem Oberkörper tätig waren, als Symbol der Gewalt und Stärke bzw. als Amulett gegen Gefahren von außen, wie Feuer, Stürme oder Wasser. Bunka 8 (1811) bereits wurden die Tätowierungen behördlich verboten (Gunji 1977).

Dieses Gesetz weist auf die damalige Situation hin, in der sich der Staat durch die große Anzahl der Menschen, die Tätowierungen trugen, in Gefahr sah. Mit der verbotenen Herstellung von Entwürfen für Tätowierungen stand Kuniyoshi bereits damals in Verbindung mit Feuerwehrmännern¹¹⁷ (*machi-bikeshi* 町火消し) und Männern aus verschiedenen Jugendgruppen¹¹⁸ (*wakamono-nakama* 若者仲間), hauptsächlich aus Kreisen der Handwerker, Fischmarktarbeiter, Schiffsführer und Sänftenträger.

Iijima vermerkt: "Kuniyoshi freundete sich mit Feuerwehrmännern an. Wenn es Feuer gab, egal ob nah oder fern, lief er schnell hin, und half beim Löschen. Er kümmerte sich nicht um die Gefahr“ (*konomite shōka-fu to majiwari, shukka aru gotoni enkin o towazu tadachi ni haseyukite shōka no tasuke o nashi, ayauki o kaerimizaru mono no gotoshi*¹¹⁹) (Iijima 1894: 278). In diesen Gemeinschaften spielten eigene Regeln und Gesetze über die Pflichten und Hilfsbereitschaft (*giri ninjō* 義理人情) eine große Rolle. Diese Lebensphilosophie und die Haltung gegenüber der politischen Macht behielt Kuniyoshi während seines ganzen Lebens bei, auch nachdem er sich als der große Meister der Ukiyo'e-Welt positioniert hatte. Es gibt zahlreiche Beweise, die auf diese Interessen Kuniyoshis und seiner Persönlichkeit hinweisen. Drei Beispiele sollen genannt werden:

¹¹⁷ Kyōho 5 (1720) wurde die erste offizielle bürgerliche Feuerwehrgemeinschaft *iroha kumiai* いろは組合 von *tobi* 鳶-Arbeitern in Edo gegründet, sie umfasste 48 Gruppen. Gegen Ende des 18. Jhs. wuchsen diese Gemeinschaften von 48 Kleingruppen (ca. 200 Mitarbeiter) auf 13 Groß- (ca. 500 Mitarbeiter) und 61 Kleingruppen an (Yoshida 1997: 68).

¹¹⁸ Diese Gruppen arbeiteten aktiv bei der Organisation der Stadtfeste und halfen auch den Bürgern unterschiedliche Probleme zu lösen. Häufig gab es aber auch Konflikte und Anwendung von Gewalt unter den einzelnen Gruppen. Gegen Ende der Edo-Zeit könnten diese Gruppen aus fast 50.000 Mitgliedern bestanden haben (Yoshida 1997: 75)

¹¹⁹ 好みて消火夫と交わり、出火あるごとに遠近を問わず、直に走せ行きて、消火の助けをなし、危うきをかえりみざるもののごとし(Iijima 1894: 278)。

- Das Votivbild der Feuerwehrgruppe Sen (千組) für den Tempel Fukagawa Eitaiji 深川永大寺 Tenpō 4 (1833) (Abb. 44), das seine Beziehung zu den Feuerwehrmännern bestätigt.



Abb. 44

- Auf dem später so genannten Bild *Takanawa Ōkido no Ōyama-kō to Fuji-kō* 高輪大木戸大山講富士講, das zwischen Tenpō 1-6 (1830-35) hergestellt wurde, malte Kuniyoshi sich selbst als Führer seiner Gruppe¹²⁰, die mit einer anderen Gruppe einen Konflikt austrägt (Abb. 45). Dieses Bild weist deutlich auf sein damaliges Lebensumfeld hin.



Abb. 45

- Die Untersuchung über die Persönlichkeit Kuniyoshis durch der Geheimpolizei der Behörde. Der Titel der Bericht lautet:

„Bericht über die Tätigkeiten und den Ruf des Malers Kuniyoshi aus Shinizumichō“ (*Shin-Izumichō eshi Kuniyoshi gyōjō tō fūbun shōtan sōrō gi mōshiagesōrō kakitsuke* 新和泉町畫師国芳行状等風聞承探候義申上候書付)

Sie wurde nach dem großen Erfolg seiner politischen Karikatur *Ukiyo Matabei meiga kitoku* 浮世又平名画奇特 (siehe 4.2.13.) aus dem Jahre Kaei 6 (1853) durchgeführt. Darin wird Folgendes berichtet: „Ukiyo’e-Maler, vor allem Kuniyoshi, haben meistens eine Berufsethik wie Handwerker. Kuniyoshi hat viele Schüler und gilt jetzt als großer Meister, aber er kleidet sich sehr schlecht und seine Sprache ist ordinär. Er hat einen offenen Charakter, ist unbestechlich und unabhängig. Falls ihm ein Auftrag nicht zusagt, auch bei guter Bezahlung, nimmt er ihn nicht an. Er ist nicht geldgierig (*Ukiyo’e-shi wa sōtai shokunin katagi no mono ni shite, sono uchi Kuniyoshi gi wa deshi mo ōku, tōji wa omodatsusōrō mono ni sōrōedomo, fūzoku wa yahi ni aimie, kattatsu no kishitsu ni shite, hanmoto domo yori chūmon ukesōrō migiri, sono kokoromi ni ōjisōroeba, chingin no tashō ni kakawarazu ukeai, mata fufuku no chūmon ni sōroeba, chingin ōku dangōsōrō shi mo kotowaru ni oyobi, yokujō ni utoki hō no yoshi*¹²¹) (STR267/615: 129-134).

¹²⁰ Kuniyoshi hatte damals ungefähr 10 Schüler.

¹²¹ 浮世絵師は、総體職人氣質之者ニ而、其内国芳儀は弟子も多く、當時は重立候者ニ候得共、

Dieser Bericht der Behörde verweist auf die Persönlichkeit Kuniyoshis, die sich, auch nachdem er ein großer Meister geworden war, nicht veränderte.

3.4.2. Die Bedeutung von Umenoya im Leben Kuniyoshis

Wie die Inschrift auf dem bereits erwähnten Denkmal besagt, war der bekannte *kyōka*-Dichter Umenoya Kakuju 梅屋鶴壽 (Kyōwa 1 – Keiō 慶応 2:1801-1866) nicht nur Kuniyoshis bester Freund, sondern auch Unterstützer seiner Kunst und seines materiellen Lebens (siehe 3.3.).

Als Kind war sein Name Yoshida Sakichi 吉田佐吉, später hieß er Morota Matabei 諸田亦兵衛 (Iijima 1894: 271). Er war Inhaber des Geschäftes Enshū-ya 遠州屋, einem Laden, der Futter für die Pferde (*magusa* 秣) der hochrangigen Samurai-Familie Owari-ke 尾張家 bereitstellte. Deshalb gab er sich später den Künstlernamen Magusa-ō 秣翁 (Der alte Mann mit *magusa*). Umenoya war bereits im Alter von 20 Jahren ein bedeutender *kyōka*-Dichter (Iwakiri 1992: 3).

Als Kuniyoshi Bunkyū 1 (1861) im Alter von 63 Jahren starb, bestand ihre Beziehung 40 Jahre lang (Inschrift auf dem Denkmal). Sie begann um Bunsei 4 (1821), als Kuniyoshi ungefähr 23 Jahre und Umenoya 20 Jahre alt war. Wahrscheinlich waren laut Iwakiri Yuriko Tätowierungen der Grund für das Entstehen dieser Beziehung. Iwakiri zeigt als Beweis eine Abbildung von Umenoya im Alter von 21 Jahren im Buch *Kyōka suikoden* 狂歌水滸伝 (Suikoden in der Welt der *kyōka*) aus dem Jahr Bunsei 5 (1822), auf welcher er mit Tätowierungen von Drachen auf dem ganzen Körper dargestellt ist (Abb. 46) (Iwakiri 1992: 4).



Abb. 46

Die Beschreibung auf dieser Abbildung lautet: „Umenoya Kakushi wohnt in Kanda 神田 in Edo. Sein Familienname ist Morota 諸田 und Vorname ist Shōichi 昇一. Er hat den Spitznamen Ryūnosuke 龍之助. Er lernt einen Tag und macht danach zehn Tage Pause. Obwohl er sowohl chinesische als auch japanische Gedichte gut schreiben kann, beschäftigt er sich am liebsten mit Scherzgedichten. Als Dichter ist er Schiedsrichter in Honchō. Sein Geschäft lässt er von seinen Angestellten führen. Er schätzt Heldenmut sehr und er kann mit Kampfstangen sehr gut umgehen“ (*Umenoya*

風俗は野卑ニ相見、活達之氣質に而、板元共（ヨリ）注文受候砌、其心身ニ應候得ば、賃銀之多少ニ不拘受合、又不伏之注文ニ候得ば、賃銀多談合候而も及断、欲情ニ疎き方之由

*Kakushi, Tōto Kanda no sumai. Morota-shi. Na Shōichi, zoku ni Ryūnosuke to yobu. Ichinichi sho o mireba tōka haisu. Shi o yoku shi waka mo yoku tsuzuru to iedomo tomo ni kore o tsutomezu tada tawamure-uta (kyōka) o konomite eizu. Honchō-gawa no hanja nari. Gyō wa boku ni makasete mizukara sezu. Takeki o yorokobi bō o tsukau ni myōshu ari*¹²²).

Diese Abbildung und Beschreibung verweisen deutlich auf seinen Geschmack und seine Lebenseinstellung, die der von Kuniyoshi sehr ähnlich ist. Umenoya begeisterte sich leidenschaftlich für Kumonryū Shishin 九紋龍史進, einen der stärksten Helden der Unterwelt in den Banditengeschichten Suikoden (Abb. 47). Er war bekannt als Held, der seinen ganzen Körper mit Tätowierungen von neun Drachen geschmückt hatte und auch beim Kampf mit Stangen unübertrefflich war. Iwakiri meinte darüber hinaus, dass Umenoya Bunsei 10 (1827) als treibende Kraft hinter dem großen Erfolg der Heldenbilder des Suikoden von Kuniyoshi gestanden haben könnte.



Abb. 47

Ein weiterer Grund für den großen Erfolg war auch die allgemeine Begeisterung für die Tätowierungen dieser Helden (Iwakiri 1992: 4). Es ist überliefert, dass Kuniyoshi im Jahre Kaei 6 (1853), anlässlich einer Versammlung von Literaten und Malern, veranstaltet von Umenoya beim Restaurant Kawachiya 河内屋, eine besondere Demonstration seiner Kunst gab: auf einer 30 jō 畳 großen Papierfläche (ca. 50m²) malte er mit seinem *yukata* 浴かた (Sommerkimono) als Pinsel den Helden Kumonryū Shishin (Suzuki 1992: 266).

Während ihrer 40jährigen Beziehung produzierten die beiden außergewöhnlich talentierten Künstler gemeinsam laufend erfolgreiche *nishiki'e*-Karikaturen als „künstlerische Waffen“.

Darüber gibt es einen Bericht, den ich schon erwähnte, von einer Untersuchung der Geheimporizei, welche nach dem großen Erfolg seiner politischen Karikatur *Ukiyo Matabei meiga kitoku* 浮世又平名画奇特 (siehe 4.2.13.) im Jahre Kaei 6 (1853) durchgeführt wurde: „Die Motive der Bilder stammen aber nicht von Kuniyoshi allein,

¹²² 梅の屋雀子 東都神田の住 諸田氏 名昇一 俗に龍之助と呼ぶ 一日書を見れば十日廃す 詩をよくし和歌もよくつずるといへども共にこれをつとめず只戯歌を好て詠ず 本町側の判者なり 業ハ僕にまかせて みづからせず 武きをよろこび棒をつかふに 妙手あり

sondern sie wurden unter Mithilfe von Sashichi, wie auf der linken Seite geschrieben steht, hergestellt.

(Wohnhaft) I. Block in der Sakuma-Siedlung im Bezirk Kanda, im Geschäft von Kisaburō.
(Name) Akibaya Sashichi.

Sashichi macht gerne verrückte Gedichte und sein Dichtername ist Umenoya. Er hat große Kenntnisse und Geschick auf dem Gebiet der Lustspiele, bei Tänzen, Festen und Umzügen. Wenn Kuniyoshi von einem Verleger einen Auftrag bekommt, fragt er Sashichi um Rat über das Motiv und die Komposition, da er mit Sashichi eine sehr intensive Beziehung hat. Dieser Fall ist so zu betrachten, dass wahrscheinlich die Käufer durch ihre eigenen Interpretationen dem Bild diese große Beachtung verschafften“ (*Mottomo, zudori no shukō tō Kuniyoshi ichizon ni wa kore nashi, hidari no Sashichi ni sōdan itashisōrō yoshi, Kanda Sakumachō itchō-me Kisaburō-ten Akebaya Sashichi. Kono mono wa kyōka o konomi, kyōmei wa Umenoya yori mōshisōrō yoshi, migi Sashichi, chaban aruiwa sairei odori nerimono rui no shukō takumi no mono kore yoshi, dōnin wa Kuniyoshi ni bekkon ni itashisōrō aida, dōnin gi hanmoto yori chūmon ukesōrō erui, zudori o Sashichi ni sōdan itashisōrō aida, ukiyoe konomisōrō mono wa, zudori no moyō nite suikō no fuhyō o umishisōrō yoshi*¹²³) (STR 267/615: 129-134).

Somit ist Kuniyoshi mit seinem überragenden Erfolg als Karikaturist ohne Umenoya nicht denkbar. Auch bei der Schaffung der zwei heute bekannten Gedichte von Kuniyoshi spielte Umenoya sicherlich eine bedeutende Rolle¹²⁴.

3.5. Die Blütezeit Bunsei 10-Ansei 2 (1827-1855)

Bunsei 10 (1827) gab Kuniyoshi beim Verleger Kagaya Kichiemon 加賀屋吉衛門 sein Hauptwerk, die überwältigende Heldenserie *Tsūzoku Suikoden gōketsu*

¹²³ 尤、図取之趣向等国芳一存ニは無之、左之佐七に相談いたし候由、
神田佐久間町一丁目 喜三郎店
明葉屋 佐七

此者は狂歌を好、狂名は梅の家より申候由、
右佐七、茶番或は祭礼踊練物類之趣向巧者之由、同人は国芳に別懇ニいたし候間、同人義板元より注文受候絵類、図取を佐七に相談いたし候間、浮世絵好候ものは、図取之模様にて推考之浮評を生し候由

¹²⁴ 1. *Shigure: Yamauba no ko no hageromo ya somenuran yama mata yama o meguru shigure wa*
時雨：山うばの木の葉ごろもや染めぬらん山また山をめぐる時雨は (Der kalte Herbstregen, der über die Hänge der Berge hinzieht, verleiht dem Kimono aus bunten Blättern der Bergfrau strahlendes Leuchten)
2. *Kagura: Kesa mireba kami no mi-mae no sakaki-ba ni shirokami musubu shimo no yokagura*
神楽：けさ見れば神のみ前のさかき葉に白紙むすぶ霜の夜神楽 (Darbietungen zu Ehren der Gottheit in einer kalten Raureifnacht. Am frühen Morgen sehe ich auf dem Altar des Schreines die weißen Papierstreifen, angebunden an den sakaki-Zweigen) (Takagi 1939: 80)

hyakuhachi-nin no hitori 通俗水滸伝百八人之一個 (Einzeldarstellungen der 108 Rebellen vom Liangshang-Moor), heraus. Diese Veröffentlichung basierte auf dem großen Erfolg des Romanes *Keisei Suikoden* 傾城水滸伝 von Kyokutei Bakin aus dem Jahre Bunsei 8 (1825). Kuniyoshi malte zuerst die fünf Helden Kumonryū Shishin (Abb. 47), Chitasei Goyō 知多星吳用, Kaoshō Rochishin 花和尚魯知深, Gyōsha Bushō 行者武松 und Kokusenpū Riki 黒旋風李逵. Sie riefen bei den Bürgern Begeisterungstürme hervor und seit diesem Zeitpunkt galt Kuniyoshi als der große Meister der Heldenbilder. Ob für diese Serie tatsächlich 108 Bilder, wie der Titel lautet, hergestellt wurden, ist bis heute nicht geklärt (Suzuki 1992: 251). Unter den 74 bekannten Bildern weisen 15 Blätter je eine Heldendarstellung mit prächtigen Tätowierungen auf. Hinter diesem Erfolg stand nicht nur Umenoya, auch eine neue Schichte von Käufern, die durch die große Verbreitung von Tätowierungen entstanden war, spielte eine bedeutende Rolle.

Im selben Jahr hatte Kuniyoshi auch mit seiner karikaturistischen Serie *Kyōga Suikoden* 狂画水滸伝 (Die verrückte Heldengeschichte vom Liangshang-Moor) Erfolg. In dieser Serie werden die berühmten Helden voll Komik und Witz dargestellt. Bunsei 12 (1829) begann Kuniyoshi intensiv mit den Arbeiten für die Illustrationen des Romanes *Haishi Suikoden* 稗史水滸伝 (Die Fantasiegeschichte von Suikoden) von Santō Kyōzan 山東京山 (1768-1858), die er um Kaei 5 (1852) beendete. Obwohl der Roman nacheinander mehrere Autoren hatte, war nur Kuniyoshi für alle Illustrationen dieses Romans, der 20 Bände umfasste, verantwortlich. Ryūtei Tanehiko berichtete Tenpō 8 (1837) von der damaligen Begeisterung der Bürger für Suikoden: „Suikoden ist bei den Bürgern sehr beliebt und sogar auf dem Eingangsvorhang des Friseurs ist die Pinselführung von Utagawa (Kuniyoshi) zu sehen“ (*Suikoden yo ni okonaware kamiuidoko no noren ni sae Utagawa ga fude o kihishi yori*¹²⁵) (Suzuki 1992:251). Dieser Bericht beweist, dass die große Begeisterung für Suikoden nicht nur kurzfristig anhielt, sondern dass der Roman nach zehn Jahren noch immer beliebt war und sich seine Popularität sogar noch steigerte.

Im Buch *Honchō gajinden* 本朝画人伝 (Biographien von Malern Japans) wird über die Beziehung zwischen Kuniyoshi und Shibata Zeshin 柴田是真 (Bunka 4 – Meiji 34: 1807-1891) berichtet, der heute wegen seiner Tuschemalereien und Lackarbeiten berühmt ist. Als Kuniyoshi, angeregt durch die Fächerbilder, sich für die Maltechnik Zeshins begeisterte, war er durch seinen großen Erfolg mit den Suikodenbildern schon ein

¹²⁵ 水滸伝世に流行れ剃篋店の簾布にさへ歌川が筆を揮ひしより

berühmter Meister. Auf den großen Wunsch Kuniyoshis hin unterrichtete Zeshin ihn einige Zeit, wobei Kuniyoshi vermutlich den Schülernamen Shinsen 真仙 bekam. Werke Kuniyoshis mit der Signatur Shinsen sind aber unbekannt (Isao 2008: 15).

In diesem Zeitraum, als Kuniyoshi zum Meister der Heldenbilder aufstieg und als vielseitiger, bedeutender *nishiki'e*-Maler seine Karriere festigte, wurde die Drucktechnik der *nishiki'e* so sehr zur Vollkommenheit gebracht, dass diese Weltgeltung erlangten. Auch durch ihre zunehmende Beliebtheit, besonders der Karikaturen Kuniyoshis, war den *nishiki'e* eine zweite Blütezeit beschert.

Saitō Gesshin schrieb in seinem Buch *Buko nenpyo* über die Tenpō-Zeit: „In dieser Zeit wurden sehr häufig Scherzbilder von Kuniyoshi und Landschaftsbilder von Ichiryūsai Hiroshige hergestellt“ (*Kono nenkan Ukiyo'e-shi Kuniyoshi ga fude no kyōga, Ichiryūsai Hiroshige no sansui nishiki'e okonawaru*¹²⁶). (BN: 102)

Frühere Beispiele für Karikaturen Kuniyoshis sind *Kokkei shōdan shichiya sōdan* 滑稽笑談質屋相談 (Humoristische Erzählungen zum Lachen - Geschichten, die bei Pfandleihern spielen)¹²⁷ aus dem Jahre Tenpō 2 (1831) und *Jimon jitō tawagoto ku awase* 自問自答戲言句合 (Fragen an mich selbst und meine Antworten in unsinnigen Versen)¹²⁸ um Tenpō 6 (1835). Auf beiden humoristischen Bildern signierte Kuniyoshi vermutlich erstmalig bewusst mit „Utagawa Kuniyoshi *kyōga* (Verrücktes Bild) 歌川国芳 狂画“ (Suzuki 1992: 253).

Der genaue Zeitpunkt, wann Kuniyoshi politische *nishiki'e*-Karikaturen zu malen begann, ist nicht bekannt. Sein ernstes Interesse an Politik wurde wahrscheinlich nach dem gewaltsamen Aufstand von Ōshio Heihachirō 大塩平八郎 im Jahre Tenpō 8 (1837) geweckt, zu dem es auf Grund der extremen Hungersnot nach Missernten in einigen aufeinander folgenden Jahren gekommen war. Auf den Aufstand und dessen Nachwirkungen bei den Bürgern, vor allem im Kreis der Feuerwehrlente in Edo, wurde bereits in der Beschreibung der Politkarikatur Yoshitoras 芳虎 *Dōke musha miyo no wakamochi* 道外武者御代之若餅 hingewiesen (siehe 2.1.). Obwohl dieses Ereignis im Kreise um Kuniyoshi ein großes Thema war, ist noch nicht bekannt, ob Kuniyoshi darüber eine Karikatur angefertigt hat.

¹²⁶ 此の年間浮世絵師国芳が筆の狂画、一立斎広重の山水錦画行はる(BN:Kaneko 1968: 102)

¹²⁷ Die Illustrationen für *kokkei-bon*(Comics)

¹²⁸ Die Illustrationen für *gō-kan*(mehrteiliger Roman)

Das zweite einschneidende Ereignis war das sogenannte *Bansha no goku* 蛮者の獄 (Die Verhaftung der Bansha-Gruppe)¹²⁹ im Jahre Tenpō 10 (1839). Unter den zahlreichen Verhafteten waren Watanabe Kazan 渡辺崋山, ein hochrangiger Samurai von Tabara-han und gleichzeitig ein berühmter Maler und Takano Chōei 高野長英, ein Arzt für holländische Medizin. Die beiden Wissenschaftler wurden auf Grund ihrer verbotenen Kritik an der Außenpolitik der Regierung verhaftet.

Neben vielen anderen Aktivitäten erarbeiteten Kazan und Chōei auch gemeinsam ein Projekt zur Vermeidung von Hungersnöten durch Mißernten. Sie stellten die Forderung auf, die Regierung solle die Bauern bei der Anpflanzung von Kartoffeln und Buchweizen (*soba*) unterstützen. Da ihm das Leid der Bevölkerung ein großes Anliegen war, malte Kazan viele realistische Bilder von hungerleidenden, armen Menschen.

Kazan war nur vier Jahre älter als Kuniyoshi, beide waren als berühmte Maler in Edo tätig und für Kuniyoshi war er nicht nur als Mensch, sondern auch als Maler ein großes Vorbild, da es ihm gelungen war den europäischen Malstil des „Realismus“ in der Tuschemalerei, vor allem bei Porträts, umzusetzen. In den Werken *Seichū gishi shōzō* 誠忠義士肖像 (Porträts getreuer Samurais) von Kuniyoshi aus dem Jahr Kaei 5 (1852) sind diese Einflüsse deutlich zu



Abb. 48 Kazan



Abb. 49

spüren. Eine weitere Beweis für Kuniyoshis Verehrung von Kazan ist, dass er zehn Abbildungen des Werkes *Issō hyakutai-zu* 一掃百態図 (100 Zeichnungen mit einfachen Pinselstrichen) (Abb.48) von Kazan aus dem Jahre Bunsei 1 (1818) in sein Mallehrbuch *Fūzoku dai-zassho* 風俗大雑書 (Buntgemischte Szenen aus dem Leben) (Abb. 49) übernahm (Isao 2008: 77).

Nach der Verurteilung im Fall *Bansha no goku* im 12. Monat des Jahres Tenpō 10 (1840), nach der Kazan lebenslangen Hausarrest und Chōei eine lebenslängliche Gefängnisstrafe bekommen hatten, kritisierte Kuniyoshi im Jahr danach auf dem Triptychon *Jigoku hensō-zu* 地獄変相図 (Das Höllenbild) (Abb. 65) voll Zorn und persönlicher Anteilnahme am Schicksal Kazans die Shōgunatsregierung (siehe 4.2.1). Wahrscheinlich begann sich Kuniyoshi auf Grund dieses Ereignisses für die Situation

¹²⁹ siehe 4.2.1.

Japans, das durch die westlichen Mächte bedroht war, und für die Außenpolitik des Shōgunats zu interessieren.

Die Tenpō-Reform, die ab dem 15. des 5. Monats des Jahres Tenpō 12 (1841) von Kanzler Mizuni Tadakuni durchgeführt wurde, war für Kuniyoshi sowohl als Künstler als auch als Mensch nahezu unerträglich (siehe 2.2.): Bestimmte Berufsverbote und viele Beschränkungen des täglichen Lebens für die untere Schicht der Bürger waren Ursache für mehrere Fälle von Selbstmord. Utagawa Kuninao, der für Kuniyoshi als Lehrer von größter Bedeutung war, wurde als Illustrator gemeinsam mit dem Autor Tamenaga Shunsui bestraft. Die Bestrafungen von Tamenaga Shunsui und Ryūtei Tanehiko, einem weiteren Autor, führten sogar zu deren Tod. Die äußerst strengen Einschränkungen für die Vergnügungsviertel und die Kabukischauspieler, mit denen er sehr gute Beziehungen pflegte, hatten Kuniyoshi sehr getroffen.

Im 5. Monat des Jahres Tenpō 13 (1842) wurde Kuniyoshi wegen der Darstellung von Kabukischauspielern im Bild *Hida no takumi hashira date no zu* 飛驒匠柱立之図 (Bild vom Aufstellen der Pfosten durch den Meister aus Hida) (Abb. 84, siehe 4.4.1) bestraft, da er gegen ein mündlich auferlegtes Verbot verstoßen hatte.

Im 6. Monat des Jahres Tenpō 13 (1842) wurde der Welt der *nishiki'e* ein schwerer Schlag versetzt. Die bisherigen Hauptthemen, weibliche Schönheiten und Schauspielerporträts, wurden schriftlich verboten und ein strenges, staatliches Zensursystem eingeführt (siehe 2.2.).

Minami Kazuo stellt fest, dass Kuniyoshi trotz der schwierigen Situation im 8. Monat des Jahres Tenpō 14 (1843) seine markanteste politische Karikatur *Minamoto Raikō-kō yakata tsuchigumo yōkai o nasu no zu* heraus gab (Abb. 69, siehe 1.4, 2.2.3. und 4.2.5.). Dieses Triptychon hatte ein unglaubliches Echo. Die Heldenlegende „Minamoto Raikō und die Erdspinne“ wurde als Travestie dargestellt, die von Kuniyoshi bevorzugte Karikatur-Technik, um die Politik der Regierung zu kritisieren.

Einer der vier Generäle Raikōs wurde vom Volk aufgrund seiner Bekleidung mit dem Wasserwegerich (*omodaka* 澤瀉)-Muster



Abb. 50

als Kanzler Mizuno Tadakuni, Führer der Tenpō-Reform, erkannt. Der krank im Bett liegende Minamoto Raikō wurde als der damalige 12. Shōgun Ieyoshi gedeutet. Die unteren Schichten der Bevölkerung, die Opfer der Reform, die durch diese in eine

lebensbedrohliche Lage gebracht worden waren, sahen sich selbst als Gespenstern im Hintergrund des Bildes (Abb. 50). Obwohl ihnen unbekannt war, was Kuniyoshi tatsächlich mit dem Bild ausdrücken wollte, interpretierten sie es als Beweis für den Widerstand des Volkes gegen die Staatsmacht.

Über die Eskalation der Deutungsversuche schrieb der Hofarzt des Shōgunats Kitamura Kōjō 喜多村香城 (1804-1876) im Essay *Samidare sōshi* 五月雨草紙: „Die einzige Sache, wovor man sich in dieser Welt fürchten muss, sind die Gedanken der Menschen. Das Bild, das der Maler nur nach seiner Fantasie gestaltet hat, kann zu ganz anderen Vermutungen führen und so anders gedeutet werden, dass nicht einmal der Maler sich dies vorstellen kann“ (*Yo ni osorubeki koto wa jintai no kimyō nite, isasaka no e soragoto nari tomo koto ri o oshite kankō suru toki wa, tsui ni gasho no tōnin mo kokoro tsukazaru tokoro made ni itaru nari*¹³⁰) (Mori 1981: 539).

Da die Reaktion der Bürger so gewaltig war, ließ der Verleger Ibayama Senzaburō,



Abb. 51 Sadahide

um eine Bestrafung des Künstlers und des Verlegers zu verhindern, sofort die Druckstöcke vernichten und zog die noch nicht verkauften Drucke zurück. Die Nachfrage der Bürger wurde jedoch auch nach der Vernichtung der Druckstöcke immer größer. Auch in Kyōto und in Ōsaka wurde diese Politikarikatur sehr populär und bis zum Verbot wurden in beiden Städten je ca. 2000 Blätter verkauft.

¹³⁰ 世に恐るべきことは人替の機妙にて、聊の絵虚事なりとも、事理を推て勘考する時は、遂に畫書の当人も、心付ざる所迄に至るなり (Mori 1981: 539)

Zwei Verleger gaben daher Imitationen dieses Bildes heraus, geschaffen von Sadahide 貞秀 (Abb. 51) und Yoshitora 芳虎. Doch dies führte zu einer strengen Bestrafung der beiden Künstler und Verleger¹³¹ (Minami 1998: 52-54, UA: B.10).

Dieser große Erfolg war ein klarer Ausdruck dafür, dass durch Kuniyoshis politische Karikatur das Interesse der Bürger an der Politik der Regierung geweckt und intensiviert wurde. Von diesem Zeitpunkt an entstanden durch die gestiegene Anteilnahme der Bürger neue Themen der *nishiki'e*: Politische Karikaturen und humoristische, kritische Bilder mit aktuellsten Informationen.

Kuniyoshi stellte auch verbotene Schauspielerporträts her, ersetzte jedoch diese durch humoristische Tiergestalten¹³², besonders durch Fische, aber auch durch Puppen (siehe 4.4.4). Die Darstellungen von weiblichen Schönheiten kombinierte Kuniyoshi mit humoristischen, kritischen Erzählungen (siehe 4.5.). Diese Bilder waren sehr begehrt und fanden raschen Absatz. In der Folge wurden *nishiki'e*-Karikaturen in einer immer höheren Anzahl produziert.

Im 1. Monat des Jahres Kōka 1 (1844), als Kunisada I, der lange nach dem Tod von Toyokuni I die führende Position inne hatte, den Namen Toyokuni II annahm und sich damit zum Oberhaupt der Utagawa-Schule machte, trat Kuniyoshi aus der Schule aus und gründete seine eigene Schule. Ab diesem Zeitpunkt benützte Kuniyoshi auch nicht mehr das Siegel



Abb. 52

„Toshidama-in“ 年玉印 (Abb.52) der Utagawa-Schule, sondern



Abb. 53

er verwendete sein eigenes Siegel „Yoshikiri-in“ 芳桐印 (Abb.53)¹³³.

Iwakiri vertritt die Meinung, dass jenes ironische *kyōka* (Scherzgedicht) Umenoyas, das anlässlich des *shūmeihirō*-Festes 襲名披露¹³⁴ für Toyokuni II am 8. Tag im 4. Monat verfasst wurde, die damalige Unzufriedenheit von Kuniyoshi und Umenoya zeigte (Iwakiri 2002: 11). Das *kyōka* lautet: „Obwohl er trotz vieler Unklarheiten sich den

¹³¹ 1. Der Verleger Kyūtarō 久太郎 von Horie-chō Shindō 堀江町新道 ließ eine Imitation des Bildes von Kuniyoshi in zweigeteilter Kleinform durch Sadahide zu herstellen. Deshalb wurden beide mit einer Geldstrafe in der Höhe von 3 *kanmon* belegt, einer für damals sehr hohen Summe.

2. Der Verleger von Yoshitoras Bild war der bei einem Herrn beschäftigte Samurai Takahashi Kisaburō 高橋喜三郎. Er brachte dieses Bild, zerlegt in 12 Teile, in einem Umschlag zum Verkauf, deswegen wurde er von seinem Herrn gekündigt. Zwei Verkäufer wurden bestraft, Naokichi 直吉 wurde aus Edo ausgewiesen und Tsujiya Yasubei 辻屋安兵衛 wurde für 8 Monate in Ketten gelegt. Der Künstler Yoshitora wurde zu einer Strafe in der Höhe von 3 *kanmon* verurteilt.

¹³² Kuniyoshi malte bereits vor der Tenpō-Reform die Schauspielerporträts in Katzengestalten.

¹³³ „Die Benützung des „Yoshikiri-in“ verweist auf seine Neigung zu Toyotomi Hideyoshi und gleichzeitig auf seine Abneigung der Tokugawa-Shōgunatsregierung“ (Linhart 2004: 6-7).

¹³⁴ Ein Fest für die Bekanntmachung der Nachfolge berühmter Künstler bzw. Schauspieler.

Namen Toyokuni II angeeignet hat, bleibt er der falsche Toyokuni“ (*Utagawa o utagawashiku mo nanori ete nisei no Toyokuni nise no Toyokuni*¹³⁵).

Kunisada war sieben Jahre älter als Kuniyoshi und als dieser bei Toyokuni I zu lernen begann, war Kunisada bereits ein fortgeschrittener Schüler, der den Stil von Toyokuni I. beherrschte. Dass Kunisada den Namen Toyokuni übernehmen wollte, erschien auch Kuniyoshi vermutlich nicht als falsche Entscheidung, obwohl er damals bereits ein mindestens gleich hohes, künstlerisches Niveau besaß. Der Ärger von Umenoya und Kuniyoshi bestand viel mehr darin, daß Kunisada sich Toyokuni II genannt hatte. Denn der Name Toyokuni II war von Toyokuni I bereits an seinen Schwiegersohn Toyoshige (1777-1835) vergeben worden. Auch wenn Toyokuni II schon lange verstorben war, als das Fest stattfand, war er dennoch der korrekte Nachfolger von Toyokuni I, auch wenn er weniger erfolgreich war als Kunisada. Wahrscheinlich waren Kuniyoshi und Umenoya sehr ungehalten über die Art und Weise wie sich Kunisada und dessen Anhänger dem verstorbenen Toyokuni II gegenüber verhielten.

Kōka 2 (1845), nach dem Rücktritt von Kanzler Mizuno Tadakuni lockerte sich der Vollzug der Verordnungen und langsam begann die Welt der *nishiki'e* wieder aufzuleben. 1846 malte Kuniyoshi eine witzige Szene aus einem Vergnügungsviertel *Sato Suzume Negura no Kariyado* 里すずめねぐらの仮宿 (Die kurzzeitige Unterkunft der umherziehenden Spatzen) (Abb. 83) (siehe 4.3.1.), in der er Menschendarstellungen durch Spatzenfiguren ersetzte. Dieses Bild war die Ursache, dass hinfort jedes Werk von zwei Zensurbeamten kontrolliert wurde.

Im Frühling des Jahres Kōka 4 (1847) produzierte Kuniyoshi mit seinen Schülern zahlreiche *Totetsuru-ken*-Bilder (*ken no e*), die sehr hohe Verkaufszahlen erreichten (siehe 2.3.1. und 4.4.7). Ungefähr zur gleichen Zeit gab Kuniyoshi seine bedeutendsten Schauspielerbilder *Nitakaragura kabe no mudagaki* 荷宝蔵壁のむだ書 (Kritzelei auf einer Lagerhauswand) (Abb. 91.a-e) (siehe 4.4.8) heraus. Kritzeleien wurden von Kuniyoshi erstmalig angewandt als eine Möglichkeit, das Verbot der Darstellung von Schauspielern zu umgehen.

Ende der Kōka-Zeit (1847/48) kritisierte er den vormaligen Kanzler Mizuno Tadakuni auf dem Bild *Yoku to iu kedamono* 欲といふ獣 (Die Bestie genannt Gier) (Abb. 73) (siehe 4.2.9) noch einmal scharf.

In der Kaei-Zeit (1848-1853) schuf Kuniyoshi eine Reihe von politischen Karikaturen über die Regierung, die von dem neuen Kanzler Abe Masahiro angeführt

¹³⁵ 歌川をうたがはしくも名乗り得て二世の豊国偽の豊国

wurde. Darunter befinden sich *Ryūgū sakana gei zukushi* 龍宮魚げいづくし (Die Fische zeigen ihre Künste im Drachenpalast) (Abb. 74) (siehe 4.2.10) aus dem Jahre Kaei 1 (1848) und *Kōshū Sakamoto irie no ryōshi byakko ni taburakasaruru zu* 江州坂本入江之浪士白狐にたぶらかさるる之図 (Der herrenlose Samurai aus der Bucht Kōshū Sakamoto wird von einem weißen Fuchs verzaubert) (Abb. 75) (siehe 4.2.11) aus dem Jahre Kaei 2 (1849). Beide Werke wurden bis heute nicht als politische Karikaturen eingestuft.

Im Frühling desselben Jahres malte Kuniyoshi mit seinen Schülern eine große Anzahl von Modegöttheit-Bildern (*hayarigami'e*) (siehe 2.3.2.).

Das Triptychon *Kitai na meii nanbyō ryōji* きたいな名医難病療治 (Die Behandlung von schweren Krankheiten durch eine hervorragende Ärztin) (Abb. 76) (siehe 4.2.12.) aus dem Jahre Kaei 3 (1850) wurde wegen seines großen Erfolges in vielen Imitationen von mehreren Verlegern herausgegeben. Kuniyoshi wurde von der Behörde vorgeladen und über den Inhalt des Bildes befragt. Seine Argumentation wurde anerkannt und es erfolgte keine Bestrafung (FN Bd. 3: 134-135).

Drei Tage nach der Ankunft von Kommodore Perry in Uruga, am 6. Tag des 6. Monats des Jahres Kaei 6 (1853) wurde dem Verleger Echimuraya Heisuke 越村屋平助 durch Zensurbeamte genehmigt, die bekannte Karikatur Kuniyoshis *Ukiyo Matabei meiga kitoku* 浮世又平名画奇特 (Das Wunder des berühmten Bildes von Ukiyo Matabei) (Abb. 77) (siehe 4.2.13.) herauszugeben. Das Bild wurde als Politkarikatur über die Regierung betrachtet und hatte gewaltigen Erfolg: Das Volk deutete die dargestellten Schauspieler als Regierungsmitglieder, die durch das überraschende Erscheinen der amerikanischen Militärschiffe in Edo in Panik gerieten und ins Chaos gestürzt wurden. Dazu fand eine Untersuchung über Kuniyoshi durch den „Geheimdienst“ der Behörde statt, aber auch dieses Mal entging Kuniyoshi einer Bestrafung (STR 267/615: 129-134).

Im Jahre Ansei 1 (1854) stellten Kuniyoshi und seine Schüler anlässlich des Selbstmordes des Kabukischauspielers Ichikawa Danjūrō VIII in Ōsaka viele Totengedenkbilder (*shini'e*) her (siehe 2.3.3. und 4.4.14).

Im *Fujiokaya nikki* wird eine bemerkenswerte Änderung in der *nishiki'e*-Welt erwähnt: Unter 28 *nishiki'e*, welche in der Kaei-Zeit (1848-1853) besonderes oft verkauft wurden, waren nur 11 Bilder mit gewöhnlichen Themen wie Landschaften, weiblichen Schönheiten, Schauspielern und Helden. 17 Bilder dagegen waren Karikaturen, 5 davon beinhalteten nur Informationen über harmlose Ereignisse, 12 waren jedoch eindeutig politische Karikaturen. Mehr als die Hälfte dieser 17 Karikaturen wurde illegal hergestellt und trugen keine Zensursiegel (Minami 1974:32 und 1997: 195-96). Über dieses Ereignis

schreibt Linhart „Dieser große Wandel oder Paradigmenwechsel ging ganz eindeutig von der großen Persönlichkeit Kuniyoshis aus (Linhart 2004: 13)“

Es gibt noch eine weitere Urkunde, die die Aktivitäten Kuniyoshis und seiner Schüler aufzeigt: Am 5. des 8. Monats des Jahres Kaei 3 (1850) richteten Kuniyoshi und seine drei Schüler Yoshifuji 芳藤¹³⁶, Yoshitora und Yoshitsuya 芳艶¹³⁷ sowie Sadahide eine Bittschrift an die Behörde, in der sie um Nachsicht baten. Sie erklärten darin, dass sie ab nun nicht nur die gesetzlichen Vorschriften einhalten würden, sondern auch die Wünsche der Verleger, die verlangten, verbotenen Themen zu malen, ablehnen wollten (STR 1999: 19-Nr.151). Diese Urkunde beinhaltet die verborgene Aussage, dass Kuniyoshi und seine Schüler, sowie Sadahide, der beste Schüler Toyokunis III, auf dem Gebiet der Karikaturen besonders aktiv waren. Es wird aber auch zugegeben, dass bislang Gesetze übertreten wurden, nicht nur aus eigenem Antrieb, sondern auch auf Verlangen der Verleger.

Ansei 2 (1855) gab Kuniyoshi sein Mallehrbuch für Karikaturen *Fuzoku dai-zassho* im Verlag Kōyōrō heraus, welches vielerlei menschliche und tierische Gestalten als Vorlagen beinhaltet. Im Vorwort des Buches schrieb Hanagasa Bunkyō: „Auf der Welt gibt es zahlreiche Ukiyo'e Mallehrbücher, davon aber sind nur die zwei Bücher *ryakuga-shiki* 略画式 (Die Maltechnik mit minimalen Strichen) von Kuwagata Keisai und *Shinan hayabiki* 指南早引 (Schnell zu erlernen) von Katsushika Hokusai wertvoll und benützlich. Mein alter Freund Kuniyoshi präsentiert somit ein Werk, das besonders begeistert und überaus qualifiziert ist“ (*Yo ni Ukiyo'e-tehon to shōsuru mono fushō to iedomo. Keisai ga ryakuga-shiki Tameichi ga Shinan hayabiki nado. Sono sōhaku narazaru wa nashi. Kyūyū Ichiyūsai koko ni kann ari*¹³⁸) (Isao1989b:107).

Hanagasa Bunkyō stufte Kuniyoshi auf dem Gebiet der Karikatur neben Keisai und Hokusai sehr hoch ein.

¹³⁶ Yoshifuji 芳藤 (Bunsei 11 – Meiji 11: 1828-1878); Ippōsai 一鵬齋, Yoshifuji よし藤
Von ihm gibt es eine Vielzahl von humoristischen Bildern, wie *Ken*-Bilder (*ken no e*), Yokohama-Bilder (*Yokohama'e*), Masern-Bilder (*hashika'e*), Boshin-Kriegsbilder (*Boshin sensō'e*) oder Bilder über die Modernisierung (*bunmei kaika'e*). Seine besondere Stärke waren Spielzeug-Bilder (*omocha'e*), weshalb er auch unter dem Namen „*Omocha'e no Yoshifuji*“ bekannt war.

¹³⁷ Yoshitsuya 芳艶 (Bunsei 3 – Keiō 2: 1822-1866); Ichieisai 一栄齋, Ichieisai 一英齋. Mit 15 Jahren wurde er Schüler von Kuniyoshi. Er malte viele Heldenbilder (*musha'e*) und Entwürfe für Tätowierungen.

¹³⁸ 世に浮世絵手本と称する物不少と雖。薰齋が略画式為一が指南早引等。其槽粕ならざるハなし。旧友一勇齋ここに感あり。

3.5.1. Kuniyoshi und seine Schüler

In Zusammenarbeit mit seinen zahlreichen Schülern hinterließ Kuniyoshi eine unglaublich umfangreiche Menge von *nishiki'e*.

Im Gegensatz zu anderen Meistern nahm Kuniyoshi alle, die bei ihm künstlerische Hilfe suchten, als Schüler auf, auch solche, die keinerlei materielle Güter besaßen. So kam es zum Entstehen seiner Künstlergemeinschaft. Gegen Ende seiner Karriere hatte er mehr als 70 Schüler. Kuniyoshi liebte und unterstützte alle so, als ob sie seine eigenen Kinder wären. Er war gleichsam der Vater der großen Familie und fühlte sich verantwortlich, mit „einem Pinsel“ alle Familienmitglieder zu ernähren. Es waren daher laufend neue Aufträge nötig, damit er imstande war, mit seinen Schülern Arbeit und Entlohnung zu teilen. So mußten für seine *nishiki'e* immer wieder attraktive und erfolgversprechende Themen gefunden werden, obwohl die Wahl der Themen oft mit Risiko verbunden war. Seine Schüler erhielten nicht nur Unterricht in der Pinselführung, er gab ihnen auch sein Gedankengut als Wegweiser für ihr Leben mit. Pflichterfüllung, Hilfsbereitschaft und Solidarität waren die Grundpfeiler seiner Philosophie, mit der er seine Arbeitsgemeinschaft führte. Gelernt hatte Kuniyoshi diese Lebenseinstellung in seiner nicht einfachen Jugendzeit. Wie intensiv diese Lehrer-Schülerbeziehungen waren, ist an mehreren Hinweisen erkennbar, vor allem an der Inschrift auf seinem Denkmal, das 13 Jahre nach seinem Tod von seinen Schülern errichtet wurde. Auf der Rückseite des Denkmals sind 77 Namen seiner Schüler festgehalten.

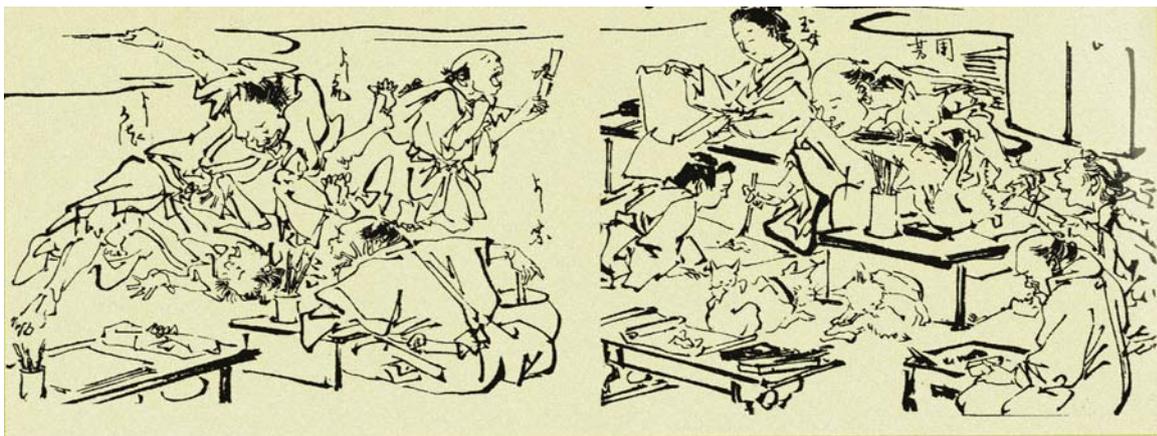


Abb. 54 Kyōsai

Schon in der frühen Tenpō-Zeit soll Kuniyoshi einige Schüler unterrichtet haben. Auf dem vorher erwähnten Bild *Takanawa Ōkido no Ōyama-kō to Fuji-kō* (Abb. 45), das aus dieser Zeit stammt, malte Kuniyoshi sich selbst mit mehreren seiner Schüler.

Isao Toshihiko, der bedeutendste Kuniyoshi-Sammler der Gegenwart, berichtet über die Schüलगemeinschaft von Kuniyoshi, dass die Zeichnung *Kyōsai yōji Shūzaburō Kuniyoshi e nyūjuku no zu* 暁齋幼時周三郎国芳へ入塾ノ図 (Die Szene über den Schuleintritt des kleinen Kindes Kyōsai, damals genannt Shūzaburō, bei Kuniyoshi) (Abb.54) von Kawanabe Kyōsai¹³⁹ 河鍋暁齋 voll Lebendigkeit eine Unterrichtsstunde bei Kuniyoshi im Jahr Tenpō 8 (1837) zeigt. In der Mitte des Klassenzimmers befinden sich Kuniyoshi und Kyōsai als Siebenjähriger, umgeben von sieben Schülern, darunter Yoshimune 芳宗¹⁴⁰, Yoshitora 芳虎, Yoshikazu 芳員¹⁴¹ und Yoshitamajo 芳玉女¹⁴², welche durch ihren Namenszug identifizierbar sind. Auf dieser Abbildung befindet sich aber eine Ungenauigkeit. Als Kyōsai in die Schule eintrat, war das Mädchen Yoshitamajo erst ein Jahr alt. Sie kann daher damals noch keine Schülerin gewesen sein. Obwohl Yoshimasu 芳升 auf dieser Zeichnung nicht aufscheint, arbeitete er bereits in diesem Jahr zusammen mit Yoshitora und Yoshimune an den Illustrationen des humoristischen Romans *Kataki ni katsuo sashimi no wazamono* 敵鯉差身之業物. Auch Yoshimasa 芳政¹⁴³ und Yoshiume 芳梅¹⁴⁴ waren damals als fortgeschrittene Schüler bei Kuniyoshi tätig. Im gleichen Jahr trat Yoshitsuya im Alter von 14 Jahren in die Schule ein. Tenpō 10 (1839), nur zwei Jahre später, bekam er bereits von Kuniyoshi den Künstlernamen „Yoshitsuya“ als er den Eingangsvorhang eines Friseurs mit Abbildungen Shishin und Kaosho, zwei der Banditen aus dem Roman Suikoden mit kräftiger Pinselführung und

¹³⁹ Kawanabe Kyōsai 河鍋暁齋 (Tenpō 2 - Meiji 22: 1831-1889) verwendete auch die Namen Tōiku Nobuyuki 洞郁陳之, Chikamaro 周鷹, Kyōsai 狂齋 und Shōshōan 猩々庵. Im Alter von sieben Jahren lernte er eine Zeit lang Ukiyo'e-Malerei bei Kuniyoshi, danach ging er bei Kanō Dōhaku in die Lehre. Er besaß viele Talente und malte auch zahlreiche Karikaturen. *Kyōsai hyaku zu* ist eine berühmte Serie, in der er 100 japanische Sprichwörter in humoristische Bilder umsetzte.

¹⁴⁰ Yoshimune 芳宗 (Bunka 14 - Meiji 13: 1817-1880), Isshōsai 一松齋. Mit 19 Jahren wurde er einer der ältesten Schüler Kuniyoshis. Er wurde zehnmal von der Kuniyoshi-Schule ausgeschlossen, aber immer wieder aufgenommen. Er half Kuniyoshi bei Malen, wobei er nach Anweisung des Lehrers die Bilder farbig ausmalte.

¹⁴¹ Yoshikazu 芳員 (Schaffensperiode: Tenpō 8 - Meiji 3: 1837-1870), Ichijusai 一寿齋, Issensai 一川齋. Er war einer der Wegbereiter der Yokohama'e. Er malte viele humoristische Bilder und Karikaturen und ist vor allem berühmt für seine *Dōke kyōga* (siehe 4.2.17.a).

¹⁴² Yoshitama 芳玉 (Tenpō 7 - Meiji 3: 1836-1870), Isshōsai 一掌齋, Ichiyōsai 一耀齋, Ikkisai 一輝齋. Die einzige Schülerin Kuniyoshis. Später ging sie bei Shibata Zeshin (siehe 3.5) in die Lehre. Besonders gut malte sie weibliche Schönheiten.

¹⁴³ Yoshimasa 芳政 (Schaffensperiode: Tenpō 1 - Man'en 1: 1830-1860), Ittensai 一天齋, Seisai 静齋. Es gibt einen Entwurf, auf dem sich die Signatur „Yoshimasa aratame Kuniyasu (Yoshimasa, ich ändere meinen Name auf Kuniyasu) „befindet, es ist aber nicht klar, ob dieser Kuniyasu mit dem Schüler von Toyokuni I ident ist (Isao 1990: 73).

¹⁴⁴ Yoshiume 芳梅 (Bunsei 2 - Meiji 12: 1819-1879), Ichiyōsai 一鶯齋, Yobeirō 夜梅楼. Der Gründer der Schule Kuniyoshis in Ōsaka.

prächtigen Farben bemalte. Kōka 1 (1844) verließ Yoshitoyo 芳豊¹⁴⁵ die Schule Kunisadas und trat in die Schule Kuniyoshis ein. Die anderen bedeutenden Schüler traten in der Kaei-Zeit in seine Schule ein, unter ihnen Yoshitoshi 芳年¹⁴⁶, Yoshiiku 芳幾¹⁴⁷, Yoshimori 芳盛¹⁴⁸, Yoshikata 芳形¹⁴⁹ sowie Yoshiharu 芳晴¹⁵⁰ (Isao 1990: 130).

Auf dem Triptychon *Isami Kuniyoshi kiri tsui moyō* 勇国芳桐対模様 (Der mutige Kuniyoshi trägt den Kimono mit dem Paulownia-Muster) (Abb. 63)¹⁵¹ malte Kuniyoshi im 7. Monat des Jahres Kaei 1 (1848) seinen Schülerumzug beim Sannō-Fest 山王祭¹⁵², wobei er sich selbst als Anführer des Umzugs nur in Rückenansicht zeigt. Kuniyoshi und seine beiden Töchter Tori¹⁵³ und Yoshi¹⁵⁴, die sich in der Mitte des Umzuges zwischen den Schülern befinden, haben besonders prächtige Kostüme an. Durch die auf den

¹⁴⁵ Yoshitoyo 芳豊 (Tenpō 1 - Keiō 2: 1830-1866), Ichiryūsai 一龍齋. Anfangs war er Schüler von Kunisada I, aber als Kunisada seinen Namen in Toyokuni II änderte, wechselte er zu Kuniyoshi. Dieser gab ihm angeblich mit Absicht den Namen Yoshitoyo, womit er ausdrücken wollte, dass Kuniyoshi mit seinem Können Toyokuni übertreffe. Neben Heldenbildern malte er auch Masern-Bilder, Yokohama 'e and Reklame-Bilder für Ausstellungen (*misemono 'e*).

¹⁴⁶ Yoshitoshi 芳年 (Tenpō 10 – Meiji 25: 1839-1892); Gyokuōrō 玉櫻楼, Ikkaisai 一魁齋, Taiso 大蘇, Sokatei 咀華亭. Familienname: Tsukioka 月岡. Kaei 3 (1850) trat er in die Schule ein. Er besaß vielseitige künstlerische Fähigkeiten und war der beste Schüler Kuniyoshis. In der Meiji-Zeit malte er Illustrationen für Zeitungen. Es sind auch humoristische Bilderserien wie *Tōkyō kaika kyōga meisho* 東京開化狂画名所 und *Kigen kurabe* 機嫌競べ erhalten.

¹⁴⁷ Yoshiiku 芳幾 (Tenpō 4 - Meiji 37: 1833-1904); Ikkeisai 一恵齋, Ikkunsai 一薰齋, Chōkarō 朝霞楼, Sharakusai 洒落齋 Familienname: Ochiai 落合. Um das Jahr Kaei 2 (1849) wurde er Schüler von Kuniyoshi. Ab der Ansei-Zeit malte er Schauspielerporträts (*yakusha 'e*) und weibliche Schönheiten (*bijinga*). Als Nachfolger seines Lehrers Kuniyoshi nahm er nach dessen Tod eine führende Stelle ein. Er malte Karikaturen und humoristische Bilder über die Ereignisse der damaligen Zeit, wie die Boshin-Kriegsbilder (*Boshinsensō 'e*) und die Bilder über die Modernisierung (*bunmei kaika 'e*). Ab 1874 illustrierte er Berichte der Zeitung *Tōkyō nichinichi shinbun* 東京日々新聞 in Form von *nishiki 'e* (*Shinbun nishiki 'e* 新聞錦絵). Ab dem darauf folgenden Jahr gab er seine eigene Zeitung *Tōkyō e'iri shinbun* 東京絵入新聞, und ab dem Jahr 1879 die Kabuki-Zeitschrift *Kabuki shinpō* 歌舞伎新報 heraus.

¹⁴⁸ Yoshimori 芳盛 (Tenpō 1 - Meiji 18: 1830-1885), Ikkōsai 一光齋, Sakuranbō 桜ん坊. Bereits im Kindesalter war er Schüler Kuniyoshis. Sein Können zeigt sich in den Heldenbildern, Karikaturen sowie Yokohama 'e.

¹⁴⁹ Yoshikata 芳形 (Tenpō 12 - Ganji 1: 1841-1864), Isshinsai 一震齋. Im Alter von 12 Jahren war er bereits ein fortgeschrittener Schüler Kuniyoshis. Besonders gut malte er Heldenbilder.

¹⁵⁰ Yoshiharu 芳晴 (Bunsei 11 - Meiji 21: 1828-1888), Ippōsai 一峰齋, Ichibaisai 一梅齋, Chōkōrō 朝香楼. Während der Tenpō- und Meiji-Zeit malte er weibliche Schönheiten, Heldenbilder, Bilder über die Modernisierung und Spielzeug-Bilder.

¹⁵¹ Zum Sannō-Fest wollte Kuniyoshi ein prächtiges Kostüm anziehen, aber dies wurde von der Behörde untersagt. Kuniyoshi war darüber sehr verärgert und malte dieses Triptychon, auf dem er und seine Schüler besonders prachtvoll bekleidet sind.

¹⁵² Sanno-matsuri: Bedeutendes Fest beim Shinto-Schrein Hie-jinja in Nagatachō, war mit Kanda-matsuri berühmt als die zwei größten Feste in Edo. Seit Tenna 1 (1681) fanden am 15. Tag im 6. Monat die beiden Feste abwechselnd jedes zweite Jahr statt.

¹⁵³ Yoshitorijo 芳鳥女 (Schaffensperiode: Kaei 1 - Ganji 1: 1848-1864), Kuniyoshi jo Tori 国芳女登里, Torijo 登理女, Ichiensai 一燕齋. Die ältere Tochter von Kuniyoshi. Sie starb sehr jung.

¹⁵⁴ Yoshijo 芳女 (Schaffensperiode: Kaei 1 – Meiji 6: 1848-1874), Ichiyūsai 一勇齋, Chōōrō 朝桜楼. Die jüngere Tochter von Kuniyoshi. Sie heiratete Taguchi Kihei, der der gesetzliche Nachfolger Kuniyoshis wurde. Nach dem Tod Kuniyoshis nahm sie seinen Künstlernamen an.

Fächern vermerkten Künstlernamen sind die fortgeschrittenen Schüler kenntlich gemacht, Yoshitsuru 芳鶴¹⁵⁵, Yoshifuji 芳藤, Yoshiyuki 芳雪¹⁵⁶, Yoshitsuna 芳綱¹⁵⁷, Yoshikane 芳兼¹⁵⁸ und Yoshisada 芳貞¹⁵⁹, ebenso die Anfänger, Den でん, Ken けん, Shige しげ, die noch nicht das Schriftzeichen „Yoshi 芳“ im Namen tragen durften.

Dieses bekannte Bild war für mich lange Zeit voller Rätsel, da alle Personen, obwohl sie gerade an einem Festzug teilnehmen, nicht heiter und ausgelassen wirken. Nach genauerer Untersuchung komme ich zum Schluß, dass das Triptychon ein Totengedenkbild (*shini'e*) für den Schüler Yoshitsuru ist, der bereits vor diesem Fest in Gefangenschaft verstorben war. Kuniyoshi malte Yoshitsuru vorne, aber außerhalb des Umzuges stehend, in ganz zartem Blau, wie für *shini'e* üblich, fast wie ein Geist den Umzug begleitend. Es scheint mir, als wollte Kuniyoshi hinter dem prächtigen Festzug einen Trauerzug verstecken und so sein tiefes Mitleid für Yoshitsuru und seinen Protest gegen die erbarmungslose Behörde ausdrücken, da dieser als Verbrecher auf kaltem Stein im Gefängnis sterben mußte.

Erwähnenswert ist das unerklärliche und unrühmliche Ende der Beziehung zwischen Kuniyoshi und seinem ältesten, langjährigen (mehr als 30 Jahre) Schüler Yoshitora: Im Jahr 1858 meldete Kuniyoshi offiziell der Behörde, dass Yoshitora nicht mehr seiner Schule angehöre. Üblicherweise war Kuniyoshi zu seinen Schülern sehr tolerant, es muss daher für sein Verhalten einen gravierenden Grund gegeben haben. Kuniyoshi war damals schon sehr krank und seine Bilder verloren zunehmend an Qualität. Er wollte aber nicht mit dem Malen aufhören und wollte auch nicht, dass sein Name von einem seiner Schüler weitergeführt werde. Er wußte, dass sehr wohl der Name des Künstlers weitergeführt werden könne, nicht aber seine Kunstfertigkeit. Vielleicht lässt sich der Schulausschluss Yoshitoras erklären mit der Furcht Kuniyoshis vor der Möglichkeit, dass Yoshitora sich den Namen Kuniyoshi nach seinem Tod aneignen

¹⁵⁵ Yoshitsuru 芳鶴 (Schaffensperiode: Tenpō 8 – Kaei 1: 1837-1848), Ikkakusai 一鶴齋, Er war der beste Freund Yoshitsuyas. 1837, als Yoshitsuya bei Kuniyoshi die Lehre begann, trat Yoshitsuru kurz danach auch in die Schule ein. Beide waren sehr talentiert, aber sie beschäftigten sich gerne mit gefährlichen Glücksspielen, führten ein ungeordnetes Leben und waren oft in Streitereien verwickelt. 1848, schließlich starb Yoshitsuru im Gefängnis. Yoshitsuya war über den Tod seines Freundes tief betroffen und ab diesem Ereignis führte er als Künstler ein geordnetes Leben (Isao 1990: 62).

¹⁵⁶ Yoshiyuki 芳雪 (Schaffensperiode: 1840er - 50er), Ichireisai 一嶺齋. Er schmückte seinen ganzen Körper mit Tätowierungen mit dem Motiv Kikujidō (Chrysanthemenknabe) einer chinesischen Sage. Sie waren von Kuniyoshi entworfen worden. Er malte viele *kawaraban* und auch Heldenbilder. Er beging Selbstmord.

¹⁵⁷ Yoshitsuna 芳綱 (Schaffensperiode: Kaei 1 - Ansei 1: 1848-1854), Ittōsai 一燈齋, 一渡齋, 一登齋

¹⁵⁸ Yoshikane 芳兼 (Tenpō 4 – Meiji 15: 1833-1882); Ikkōsai 一好齋, Tachō 田蝶. Einer der ältesten Schüler Kuniyoshis, malte hauptsächlich Heldenbilder. Später wurde er mit Votivzetteln (*senjafuda*) und Flugblättern (*hikifuda*) sehr erfolgreich.

¹⁵⁹ Yoshisada 芳貞 (Schaffensperiode: 1840er – 70er), Sein Lebenslauf und Werdegang sind unbekannt.

könnte. Kurz vor seinem Ende sagte Kuniyoshi zu seinen Schülern: „Falls jemand von euch nach meinem Tod den Namen Kuniyoshi II weiterführt, werde ich innerhalb von 7 Tagen aus Rache als Geist erscheinen und ihn auffressen“ (*Moshi omaetachi no naka de ore no shigo nidai Kuniyoshi to nanoru yō na fushozonmono ga dekitara nanoka tatanu uchi ni bakete dete kuikoroshite shimau zo*¹⁶⁰) (Takagi 1934: 80).

Takeuchi Kūichi, der Sohn des Schülers Yoshikane, erzählte über die Lehrer-Schülerbeziehung: „Die Liebe zwischen Lehrer und Schülern war sehr groß. Der Lehrer kümmerte sich um die Schüler und auch die Schüler verehrten den Lehrer über alles. Kuniyoshi hatte keine Schulausbildung, aber er war ein anständiger, intelligenter Mann und er besaß auch eine gute Menschenkenntnis. Als das Denkmal für Kuniyoshi in Mukōjima errichtet wurde, wurde auf der Inschrift der Name Yoshitoras als Schüler nicht vermerkt, da er den Namen Lehrers nur zu seinem eigenen Vorteil missbraucht hatte. Alle Schüler haben Kuniyoshi als ihren Lehrer auch nach seinem Tod sehr ernst genommen“ (*Shikashi shishō to deshi no jōai wa shigoku atsukatta. Shishō mo deshi o kawaigareba, deshi mo shishō o shitatta. Gakumon wa nai ga atama wa nakanaka yoishi yoku hito o shiru mei ga atte, hitokado no jinbutsu sa. kono Kuniyoshi no 13kaiki ni Mukōjima ni hi o tateta toki, Yoshitora wa shishō no na o dashi ni shite jibun bakari umai shiru o suu keshikaran yatsu da to iu no de tōtō jomei ni shiteishi niwa na o nosenakatta kurai shinde kara mo minna shishō o daiji ni shite ita*¹⁶¹) (Isao 2008: 68).

Tatsächlich ist auf der Rückseite des Denkmals, das 13 Jahre nach dem Tod Kuniyoshis von seinen 77 Schülern in Mukōjima errichtet wurde, der Name Yoshitora nicht enthalten.

3.5.2. Kuniyoshis Kreativität – Neue *nishiki'e* - Varianten

Im Folgenden wird die besonders interessante und neue Art und Weise der Darstellung von *nishiki'e*, die von Kuniyoshi mit Hilfe von Umenoya, seinen Verlegern sowie seinen Schülern geschaffen wurden, zusammengefasst.

¹⁶⁰ もし御前達の中で俺の死後二代国芳と名乗るやうな不所存ものが出来たら、七日経たぬうちに、化けて出て食い殺して了ふぞ

¹⁶¹ 然し師匠と弟子の情愛は至極厚かった。師匠も弟子を可愛がれば、弟子も師匠を慕った。学門は無いが頭は中々善いし能く人を知る明があつて、一ト廉の人物サ。此国芳の廿三回忌に向島に碑を建てたとき、芳虎は師匠の名をダシにして自分計り旨い汁を吸ふケシカラン奴だといふので、到頭除名して石には名をのせなかつた位、死んでからも皆シナ師匠を大事にしていた。

- **Kyōka**¹⁶²

Auf den verschiedensten Darstellungen finden sich Verrückte-Gedichte (*kyōka*), auf humoristischen Bildern kritische Gedichte mit großer Wirkung. Frühe Beispiele dafür sind drei Darstellungen weiblicher Schönheiten, *Oiran* 花魁 (Kurtisane), *Yuagari no onna* 湯上りの女 (Eine Frau nach dem Bad), *Geisha* 芸者 aus dem Jahre Tenpō 1 (1830) und die Sterbebilder von Segawa Kikunojō V 五代目瀬川菊之丞 im Tenpō 3 (1832) (Iwakiri 1993: 7).

Ein späteres Beispiel ist das humoristische Schauspielerebild *Hitori musuko ni yome hachinin* 一人息子に嫁八人 (Acht Bräute für den einzigen Sohn) (Abb. 64, siehe DB 2002) aus dem Jahre Kaei 2 (1849). Umenoya schrieb auf diesem Bild des *kyōka* *Ichirin no botan ni ushi no tsuno me tatsu koi araso wa yome mo hachinin* 一輪の牡丹に牛の角目立つ恋争いハ嫁も八人 (Welche der acht Knospen wird zu einer prächtigen Päonie erblühen und auserwählt werden, die Brauthaube zu tragen?).

Auf Grund des Kürbisflaschenmusters (*hyōtan*) des grünen Untergewandes, des Päonienwappens (*botan-mon*) auf dem Kimono sowie anhand der charakteristischen Gesichtszüge kann man den Pfeife rauchenden Mann vor dem Stellschirm als den Schauspieler Ichikawa Danjūrō VIII 八代目市川団十郎 identifizieren. Die Zahl acht der abgebildeten Brautkandidatinnen ist ein weiterer Hinweis auf Danjūrō VIII. Der Titel des Bildes *Hitori musuko ni yome hachinin* ist ein Wortspiel mit dem Titel der scherzhaften Erzählung *Hitori musume ni muko futari* 一人娘に婿二人 (Zwei Bräutigamskandidaten für die einzige Tochter) des bedeutenden *gesaku*-Dichters Shikitei Sanba 式亭三馬 (1776-1822).

In dieser Szene macht Kuniyoshi sich auf ironische Art über den bei Frauen besonders beliebten Schauspieler Danjūrō VIII lustig. Unter den acht Frauen ist nur eine einzige Schönheit dargestellt.

- **Nishiki'e-Karikaturen auf Fächern (*uchiwa'e*)¹⁶³**

Im Zuge der Tenpō-Reform wurden für *nishiki'e* im allgemeinen und für *nishiki'e* für Fächer (*uchiwa'e*) die bisherigen Hauptthemen, die Darstellungen weiblicher Schönheiten und Schauspielerporträts, verboten. Kuniyoshi stellte zahlreiche *uchiwa'e* mit Karikaturen

¹⁶² Siehe S. 33, Fußnote 7

¹⁶³ *uchiwa*: Fächer, der nicht in Falten gelegt ist. Hergestellt aus einem gesplitteten Bambusstab mit Griff, mit Papier beklebt, scheibenförmig.
uchiwa'e: Bilder, direkt auf den *uchiwa* gemalt oder gedruckte Bilder, die aufgeklebt werden.

her, die stets einen hohen Beliebtheitsgrad hatten (siehe WDB: 01001, 01002, 01003, 01004).

- **Fantasiebilder mit Darstellungen von Riesenwesen:**

Bei diesen Bildern wird die gesamte Fläche eines Triptychons beherrscht von einem riesenhaft dargestellten Wesen z. B. einem Ungeheuer oder einem Fisch. Im Gegensatz dazu sind die Menschenfiguren winzig klein. Sie wirken alle



Abb. 55

höchst dramatisch und sind voll spektakulärer Dynamik. Als eindrucksvolles Beispiel



möchte ich hier das Triptychon *Sanuki-in kenzoku o shite Tametomo o sukuu zu* 讃岐院眷属をして為朝を救う図 (Sanuki-in lässt Tametomo durch Vogelgeister retten) (Abb. 55) nennen.

- **Humoristische Serienbilder (*soroimono* 揃物)**

Abb. 56

Serienbilder sind mehrere, zusammengehörende Bilder aus einem Themenkreis oder einer Geschichte, gemalt in einer logischen

Reihenfolge. Beliebt waren Serien, die Kabukistücke zum Thema hatten, vor allem das Stück *Chūshingura* 忠臣蔵¹⁶⁴. Unter ihnen befinden sich anthropomorphisierte Tiere und

Gegenstände mit Gesichtszügen von Schauspielern, wie *Gama-Chūshingura* 蝦蟇忠臣蔵 (Kröten-Chūshingura) (WDB:21010) oder *Chōchingura* 提灯蔵 (Laternen-Chūshingura)

¹⁶⁴ Das berühmte Theaterstück *Chūshingura* basiert auf dem Vorfall, der sich am 14. Tag des 12. Monats des Jahres Genroku 15 (30. 01 1703) in Edo ereignete, als die 47 *rōnin* (herrenlose Samurais) von Akō in das Anwesen von Kira Kōzukenosuke eindrangten, ihn töteten um dadurch die Ehre ihres verstorbenen Herrn Asano Takuminokami, den Fürst von Akō, wieder herzustellen. Der Initiator der Blutrache, Ōishi Kuranosuke, ehemals ranghöchster Samurai im Dienste von Asano, war erzürnt über die Vorgangsweise des Shogunats, das ein Jahr zuvor, nach einem Zwischenfall mit Kira, seinen Herrn zum Selbstmord (*seppuku*) verurteilt und die Besitztümer des Akō-Fürstentums beschlagnahmt hatte. Ōishi Kuranosuke schwor Rache und unter seiner Leitung griffen die 47 herrenlosen Samurai in einer kalten Winternacht das Anwesen von Kira an. Nach ihrem Racheakt wurden die Täter von der Regierung zum *seppuku* verurteilt. Trotz des Informationsverbotes seitens der Behörden verbreitete sich die Erzählung vom Racheakt der 47 getreuen Samurai in ganz Japan. Neben zahlreichen anderen Theaterversionen, die sich mit der Blutrachethematik befassten, schufen Takeda Izumo, Miyoshi Shōraku und Namiki Sōsuke das ursprünglich für das Puppentheater geschriebene Gemeinschaftswerk *Kanadehon Chūshingura*, das 1748 im Takemoto-Theater in Ōsaka uraufgeführt wurde und sogleich einen enormen Bühnenerfolg feierte. Nachdem die Ereignisse auf Grund der Zensurbestimmungen nur verschlüsselt dargestellt werden durften, wurde die Handlung ins 14. Jahrhundert nach der Kamakura-Zeit unter die Herrschaft des Ashikaga Shogunats verlegt: Die Rolle von Kira Yoshinaka wurde auf den ehemaligen Ashikaga-General Kō no Moronao übertragen, Asano Takuminokami wurde durch En'ya Hangan, sowie Ōishi Kuranosuke durch die Figur Ōboshi Yuranosuke dargestellt. Ursprünglich war das Stück als politische Kritik gedacht, aber da *Chūshingura* in perfekter Weise die Wiederherstellung des geordneten Systems durch die Samurai glorifizierte, wurde es zum meist aufgeführten und beliebtesten Kabuki-Stück Japans (Wikipedia)

(WDB: 21014). Sehr beliebt waren auch mehrere Serien mit „*tsukushi*“ 尽くし (Allerlei). Sie behandelten die verschiedensten Themen wie beispielsweise *Kingyo* 金魚 (Goldfisch)-*zukushi* (Abb. 56), *Koma* 独楽 (Kreisel)-*zukushi* (WDB: 21003), *Jōruri* 浄瑠璃-*zukushi* (DBW: 21004) und *Tengu* 天狗 (Berggeister)-*zukushi* (WDB: 21013). Sie wurden nicht nur im *ōban*-Format hergestellt, sondern häufig auf im *chūban nichō gake*-Format (siehe 1.3.).

• Verspielte Bildarten

Verschiedene Bildarten wie *jiguchi'e* 地口絵 (Wortspiel-Bilder) (DBW: 30015), *yose'e* 寄せ絵 (Bilder, zusammengesetzt aus Teilen verschiedener Figuren) (WDB: 11012), *moji'e* 文字絵 (Schrift-Bilder) (WDB: 11013), *hame'e* 嵌絵 (Verfremdete Schattenbilder) (Abb. 57), *hanji'e* 判じ絵 (Rätselbilder) (WDB: 10062) sowie *jōge'e* 上下絵 (Bilder, die bei Umdrehung ein anderes Motiv zeigen) (Abb. 58) wurden von Kuniyoshi zu höchster künstlerischer Qualität gebracht¹⁶⁵.

Die Techniken von *jiguchi* (Wortspiele), *mitate* 見立 (Travestie), *gijinka* 擬人化 (Anthropomorphisierung), *gijūka* 擬獣化 („Zoomorphisierung“) sowie *gibutsuka* 擬物化 („Verdinglichung“) verwendete Kuniyoshi für politische Karikaturen und alle anderen verbotenen Themen, wie z.B. Schauspielerporträts. Im 4. Kapitel erkläre ich diese Karikatur-Techniken an Hand von Bildbeispielen im Detail.

• Bilder über aktuelle Ereignisse

Diese Informationsblätter, die gleichzeitig Werbematerial für Aufführungen von besonderen Artisten (Abb. 59) und die Schaustellung von seltenen Tieren sowie für Ausstellungen von lebensechten und aus Chrysanthemen zusammengesteckten Puppen (*kikuningyō* 菊人形) waren, wurden in großen Mengen hergestellt.

¹⁶⁵Inagaki Shinichi fasst mehrere Bildbeispiele in *Edo no asobie* zusammen (Inagaki und Fukuda 1989)



Abb. 57



Abb. 58



Abb. 59

Nishiki'e-Karikaturen mit verschiedenen Themen aktueller politischer und gesellschaftlicher Ereignisse erreichten trotz Verbotes immer wieder hohe Verkaufszahlen (siehe 2.3.).

3.5.3. Der Einfluß der europäischen Malerei auf Kuniyoshi

Die Grundtechniken der europäischen Malerei, die Perspektive, die Anatomie, die Hell-Dunkelmalerei, die Räumlichkeit und der Realismus wurden von Kuniyoshi in *nishiki'e* umgesetzt. Es finden sich dafür in seinen Werken genügend Beispiele. Kuniyoshi wendet selbstverständlich auch in seinen Karikaturen westliche Techniken an (siehe 4.4.11, 4.4.12). Die Quellen, die Kuniyoshi als Vorlage dienten, wurden lange Zeit in Frage gestellt und erst im Jahre 2000 eindeutig geklärt.



Abb. 60

Allgemein sind die folgenden zwei Hinweise über die Neigung Kuniyoshis für die europäische Malerei bekannt.

1. In dem Bericht des Künstlerlexikons *Utawaga retsuden* heißt es: „Herr Awata 粟田 sagte: Als ich damals Kuniyoshi in Genyadana 玄冶店 besuchte, waren das Haus und der Garten recht gut bestellt. Als unsere Diskussion auf das Thema der europäischen Malerei kam, wurde Kuniyoshi sehr lebhaft und mit Stolz entnahm er einer kleinen Schachtel mehrere hundert europäische Bilder und zeigte sie mir. Darunter befanden sich auch europäische Zeitungen mit Illustrationen. Ich wußte nicht woher Kuniyoshi diese Bilder hatte. Kuniyoshi sagte, dass die europäische Malerei die einzig wahre sei und dass er nicht imstande sei auch so zu malen. Er bedauerte dies sehr“ (*Awata-shi iwaku, Yo katsute Kuniyoshi o Genyadana ni toishi koto arishi ga, sono ie wa birei to iu ni wa aranedo, sasuga ni semaki niwa nagara, bokuseki hodo yoku narabete arishi. Sate kandan shite seiyōga no koto ni itari sukoburu tokui no iro arite, tebako no naka yori, katsute takuwae okitaru seiyōga sūhyaku mai o idashite yo ni shimeseri. Izuko yori etaru mono ni ya, seiyō no e-iri-shinbun nado mo arishi, katsu ieru wa seiyōga wa shin no e nari. Yo wa tsune ni kore ni narawan to hossuredomo ezu, tansoku no itarinari to*¹⁶⁶) (Iijima 1894: 280-281) (Abb. 60)

¹⁶⁶ 粟田氏曰く、余嘗て国芳を玄冶店に訪ひしことありしが、其の家は美麗といふにあらねど、さすがに狭き庭ながら、木石ほどよくならべてありし。さて閑談して西洋画のことに至り、頗る得意の色ありて、手筈の中より、嘗て貯えおきたる、西洋画数百枚を出だして余に示せり。何處より得たるものにや、西洋の絵入新聞などもありし、且ついへるは西洋画は、真の画なり。余は常にこれに倣はんと欲すれども得ず、嘆息の至りなりと。

2. Die Aussage von Abe Kōzō 阿部弘蔵 aus dem Jahre 1890: Kuniyoshi übte sehr fleißig die europäische Malerei. Als Kuniyoshi eines Tages hörte, dass europäische Zeitungen mit Illustrationen in einem Geschäft verkauft wurden, ging er hin und kaufte sie voll Freude zu dem unwahrscheinlich hohen Preis von sechs ryō. Zehn Tage lang übte er nun das Nachmalen dieser Bilder, dann beherrschte er die Techniken der europäischen Malerei. Jenes Bild, das er im europäischen Stil für den Tempel Sensō-ji malte, zeigt die Szene, in der eine böse alte Frau ein Mädchen töten will. Das Bild weist ein viel höheres Niveau als seine früheren Werke auf (Katsumori 2000: 17-44).

Diese beide Hinweise sind für Suzuki nicht ganz glaubwürdig und er vertritt folgende Meinung: Ganz zu Beginn versuchte Kuniyoshi die Technik der Perspektive auf dem Bild *Ōeyama Shuten-dōji shuzui no zu* 大江山酒顛童子酒随之図. Er nahm sich die Hell-Dunkel-Technik von Hokusai zum Vorbild und er studierte die Kupferstiche von Aōdō Denzen 亜欧堂田善 (1748-1822)¹⁶⁷, sowie Ölmalerei auf Glas (*tamaita abura'e* 玉板油絵 oder *garasu'e*) (Suzuki 1992: 250).



Abb. 61

Im Jahre 2000 klärte Katsumori Noriko 勝盛典子, Kuratorin des Kōbe City Museums 神戸市立博物館, diese Frage eindeutig: Kuniyoshi verwendete



Abb. 62

Originalvorlagen in europäischer Technik für mehrere seiner *nishiki'e*. Beispiele dafür sind die beiden berühmten *nishiki'e Chūshingura jūichi-danme youchi no zu* 忠臣蔵十一段目夜討之図 (Der 11. Akt des Kabukistückes *Chūshingura*: Szene der nächtlichen Attacke) (Abb. 61) und *Ōmi no kuni yūfu O-Kane* 近江の国の勇婦於兼 (Die tapfere Frau O-Kane aus der Provinz

Ōmi) (Abb.62). Beide Vorlagen finden sich als Kupferstichillustrationen in zwei Büchern aus dem Besitze des Malers Ishikawa Tairō 石川大浪 (1762-1817): *Tōzai kairiku kikō* 東西海陸紀行 (Berichte über Seefahrten in den fernen Osten)¹⁶⁸ verfasst von Johan

¹⁶⁷ Ein berühmter Kupferstecher. Er lernte bei dem *nanga*-Maler 南画 Tani Bunchō 谷文晁 (1763-1841) die europäische Malerei und arbeitete für Matsudaira Sadanobu 松平定信.

¹⁶⁸ Das Buch befindet sich im Kōbe City Museum 神戸市立博物館.

Nieuhof aus Holland aus dem Jahre 1682 und *Isoppu monogatari* イソップ物語 (Die Fabeln des Aesop)¹⁶⁹. Katsumori ist der Überzeugung, dass die bereits oben erwähnten beiden Hinweise glaubwürdig sind (Katsumori 2000: 44-17 (1-28)).

3.6. Die Spätzeit Ansei 2-Bunkyū 1 (1855-1861)

Ab Herbst Ansei 2 (1855) nahm die Qualität der Pinselführung des Künstlers, der den Beinamen *musha'e no Kuniyoshi* 武者絵の国芳 (Kuniyoshi, der Meister des Heldenbildes) hatte, aufgrund eines Schlaganfalles im Vergleich zu seinen früheren Werken deutlich ab. Trotz seines schlechten körperlichen Zustandes beschäftigte sich Kuniyoshi weiterhin mit der Malerei. Bis zu seinem Tod im Alter von 63 Jahren im Jahre 1861 fertigte er mittels einfacher Kompositionen und naiver Zeichnungen nur mehr humoristische Bilder und Karikaturen an, die allerdings sehr bemerkenswert waren. Außerdem setzte er sich intensiv mit seinen zahlreichen Schülern auseinander. Themen waren die Weiterpflege seiner Maltechnik und die verschiedenen Ausdrucksmittel der Karikaturgestaltung. So legte Kuniyoshi den Grundstein für die ungeheuren Erfolge der Wels-Bilder (*namazu'e*) im Jahr Ansei 2 (1855), als auch für den nach seinem Tod entstandenen absoluten Höhepunkt der *nishiki'e*-Karikaturen, der Bilder über den Boshin-Krieg (*Boshin sensō'e*) in den Jahren Meiji 1/2 (1868/69) (siehe 2.3.8).

Es ist nicht einfach, die tatsächliche Qualität der Pinselführung von Kuniyoshi in seinen letzten fünf Lebensjahren zu beurteilen, weil in diesem Zeitraum zahlreiche, nicht veröffentlichte Entwürfe (*hanshita* 版下) in besserer Qualität aus der Tenpō-, Kōka- und Kaei-Zeit damals erstmalig verlegt wurden. Beispiele dafür sind die folgenden Heldenbilder: Ansei 3 (1856) wurden die drei Serien *Shinyū kurabe* 真勇競 (Wettbewerb der Mutigsten), *Retsumō-den* 列猛伝 (Legenden über einige Helden), *Honchō musha kagami* 本朝武者鑑 (Vorbilder für den japanischen Krieger) verlegt, die noch die Zensursiegel aus der Kōka-Zeit (1844-1847) aufwiesen. Im 4. Monat Ansei 5 (1858) verlegte Maruya Kyūshirō 丸屋久四郎 das Triptychon *Ryūgūjō Tawara Tōta Hidesato ni sanshu no miyage o okuru* 龍宮城倭藤太秀郷三種土産贈 (Der Drachenkönig schenkt Tawara Tōta Hidesato die drei Kostbarkeiten), das die fließende sichere Pinselführung von Kuniyoshi aus der Kaei-Zeit zeigt (Suzuki 1992: Abb. 174) (DBW: 30016). Im gleichen Monat wurden vom selben Verlag die beiden bekannten Bilder aus der Tenpō-

¹⁶⁹ Eine Imitation (ca. 1810) der Kupferstiche von Francis Barlow (1665). Die Imitationen befinden sich im Kōbe City Museum.

Zeit, *Ushwaka Kuramayama shugyō no zu* 牛若鞍馬山修行図 und *Akazawayama ō-zumō* 赤沢山大相撲, herausgegeben. Auch für die Serie *Rokuyōsei Kuniyoshi jiman* 六様性国芳自慢 aus dem Jahr Ansei 6 (1859) und für das Bild *Shitennō to yōkai* 四天王と妖怪 aus dem Jahr Man'en 1 (1860) wurden beide Entwürfe aus der Tenpō-Zeit verwendet. Es gibt zahlreiche Beispiele, dass auch Entwürfe von anderen berühmten Meistern erst später verlegt wurden. Bei Kuniyoshi ist dies besonders oft vorgekommen. Obwohl er nicht mehr in gleicher Qualität wie früher malen konnte, blieb sein Ruf ungebrochen und seine Bilder waren weiterhin sehr beliebt.

Nach dem großen Erdbeben in Edo am 2. Tag des 10. Monats des Jahres Ansei 2 (1855), wurden die illegalen *nishiki'e*-Karikaturen mit dem Wels als Motiv, sogenannte *namazu'e*, in großen Mengen produziert. Der genaue Zeitpunkt, zu dem Kuniyoshi seinen Schlaganfall erlitt, ist nicht bekannt, dürfte sich aber ungefähr gleichzeitig mit der Katastrophe ereignet haben. Ob Kuniyoshi selbst an der Herstellung der *namazu'e* aktiv beteiligt war, ist wegen ihrer Anonymität nicht leicht zu klären. Mehrere Forscher jedoch vertreten auf Grund des Stiles und der Motive die Meinung, dass Kuniyoshi als Initiator hinter dem *namazu'e*-Boom stand (siehe 2.3.4.).

Im 12. Monat des selben Jahres stellte Kuniyoshi die humoristische Serie *Doke jōruri zukushi* 道外浄瑠璃尽 (Das komische *jōruri*-Allerlei) her, die eine einfache Pinselführung aufweist. In der Szene *Imoseyama onna teikin* 妹背山女庭訓 (Moralvorschriften für Frauen, eine Erzählung, die bei den Bergen Imo und Se spielt) aus dieser Serie kritisierte Kuniyoshi Matsumae Takahiro 松前崇広, den Fürsten von Matsumae 松前藩 (Abb. 78.a, siehe 4.2.14).

Im Jahre Ansei 3 (1856) dürfte sich Kuniyoshis Gesundheitszustand gebessert haben, er schuf mehrere Bilder von den lebensnahen Puppen der Ausstellung im Tempel Fukagawa Eidaiji. Diese Bilder weisen aber nicht mehr das hohe Niveau aus der Kaei-Zeit auf.

Im selben Jahr gab Kuniyoshi das Mallehrbuch *Kuniyoshi zatsugashū* 国芳雑画集 (Buntgemischte Bilder von Kuniyoshi) heraus. Im Vorwort schrieb Baisotei Gengyo 梅素亭玄魚: „Die japanischen Bilder (*yamato'e*) von Hishikawa Moronobu und Iwasa Matabei, die Karikaturen (*giga*) von Toba Sōjō und Hanabusa Itchō, und die Helden-Bilder von Tsukioka Gyokuzan und Katsukawa Shuntei der gegenwärtigen Zeit sind mit Kuniyoshis Werken vergleichbar. Wenn er Bilder aus dem Ausland nachmalt, kommen sogar jene von Shiba Kōkan nicht mit“ (*Hishikawa Iwasa no nihon'e ni Toba Hanabusa*

*no giga ya chikaku wa Gyokuzan Shuntei mo sōkaku misuru musha-buri wa Ichiyūsai ga gachū kaku mata ikoku no shashin o egakaba Shiba Kōkan mo oyobanu waza nari*¹⁷⁰) (Isao1989b: 149). Dieses Vorwort bestätigt Kuniyoshis guten Ruf und macht seine hohe Qualifikation als Maler deutlich.

Ein Jahr später, Ansei 4 (1857), gab Kuniyoshi nur eine einzige Karikaturserie mit dem Titel *Kyōkun zenaku kozō zoroī* 教訓善悪子僧揃 (Moralische Bilderserie über gute und schlechte Lehrlinge) heraus (WDB:21001). Diese Serie umfaßt zwölf Blätter mit 24 Szenen, die unterschiedliche, auch eher primitive Pinselführungen aufweisen. Sie wurden vermutlich von seinen Schülern angefertigt. Außer dieser Serie sind aus diesem Jahr keine weiteren *nishiki'e* Kuniyoshis bekannt.

Das Jahr Ansei 5 (1858) war für die Shōgunatsregierung ein sehr unruhiges Jahr. Am 23. Tag des 4. Monats wurde Ii Naosuke 井伊直弼 (Bunka 12 – Man'en 1: 1815-1860), Fürst von Hikone 彦根藩, vom 13. Shōgun Iesada 家定 zum Groß-Kanzler ernannt.

5 Jahre vorher, nach dem Tod des 12. Shōguns Ieyoshi 家慶 im Jahre Kaei 6 (1853), wurde Iesada im Alter von 30 Jahren als 13. Shōgun bestätigt. Iesada war aber seit seiner Geburt geistig und körperlich behindert und hatte keinen Nachfolger. Der Nachfolgestreit um den Shōgun, der bereits damals zwischen der Hitotsubashi-Partei 一橋派 und der Nanki-Partei 南紀派 begonnen hatte, erreichte im Frühjahr Ansei 5 (1858) seinen Höhepunkt.

Der Hitotsubashi-Partei gehörten mehrere bedeutende Fürsten an, Kanzler Abe Masahiro 阿部正弘 (Bunsei 1 – Ansei 6: 1818-1857) an ihrer Spitze¹⁷¹. Hitotsubashi Yoshinobu 一橋慶喜 (Tenpō 8 – Taishō 2: 1837-1913)¹⁷², der Sohn von Tokugawa Nariaki 徳川斉昭, dem vormaligen Fürsten von Mito, wurde auf Grund seiner Intelligenz und Reife (Er war 21 Jahre alt) von der Hitotsubashi-Partei nominiert und unterstützt. Die Nanki-Partei hingegen nominierte den 12jährigen Tokugawa Yoshitomi 徳川慶福, den Fürsten von Kishū 紀州, wegen seiner nahen Verwandtschaft (Cousin) zu Shōgun Iesada. Mizuno Tadanaka 水野忠央, der Ranghöchste des Fürstentums von Kishū in der Edo-Residenz, intrigierte zusammen mit Honjuin 本寿院, der Mutter des Shōguns Iesada

¹⁷⁰ 菱川岩佐の日本絵に鳥羽英の戯画や近くハ玉山春亭も総角見する武者振りハ一勇齋が画中畫また異国の写真を描バ司馬江漢もおよばぬわざ。

¹⁷¹ Er starb aber plötzlich im 6. Monat im Jahre 1857 im Alter von 39 Jahren.

¹⁷² Er wurde 15. und letzter Shōgun der Tokugawa-Familie.

gegen die Hitotsubashi-Partei. Sie veranlaßten die Ernennung von Ii Naosuke durch Shōgun Iesada zum Groß-Kanzler (*tairō*), um den Nachfolgestreit zu gewinnen.

Zu Beginn seiner Amtsführung schloß Ii Naosuke am 19. Tag des 6. Monats mit dem amerikanischen Konsul Harris ein freundschaftliches Handelsabkommen ab, ohne die Erlaubnis des Tennō 天皇 eingeholt zu haben. Am 25. Tag desselben Monats bestimmte er im Alleingang den jungen Yoshitomi, Fürst von Kishū, als 14. Shōgun. Am 5. Tag des 7. Monats verhängte er aus nichtigen Gründen rigorose Bestrafungen über die führenden Mitglieder der Hitotsubashi-Partei. Einen Tag später verstarb Shōgun Iesada plötzlich.

Nach der offiziellen Bekanntgabe des Ablebens von Iesada am 8. Tag des 8. Monats wurde folgendes Gerücht unter den Bürgern von Edo als Sensationsbericht verbreitet: Tokugawa Nariaki 徳川斉昭, der Fürst von Mito, wollte seinen Sohn Hitotsubashi Yoshinobu zum 14. Shōgun machen und beauftragte seine Anhänger den 13. Shōgun Iesada zu vergiften. Der Groß-Kanzler Ii Naosuke deckte jedoch den Mordplan von Nariaki auf, bestrafte ihn, seine Anhänger und die führenden Mitglieder der Hitotsubashi-Partei, und rettete dadurch das Shōgunat.

Anläßlich dieses Ereignisses wurden zahlreiche *nishiki'e*-Karikaturen produziert¹⁷³. Erwähnenswert ist, dass es mehrere Beispiele von *nishiki'e*-Karikaturen aus früheren Zeiten gibt, die absichtlich falsch interpretiert wurden, und somit zu diesem Gerücht aktuell in Umlauf gebracht werden konnten. Ein berühmtes Beispiel ist die Politikarikatur *Dōke kyōga* 道外狂画 (siehe 4.2.17.a) von Ichijusai Yoshikazu 一寿斎芳員, einem Schüler Kuniyoshis, die er bereits im 4. Monat desselben Jahres herausgeben hatte.

Minami Kazuo erwähnt in seinem Buch *Bakumatsu Edo no bunka - Ukiyo'e to fūshiga* 幕末江戸の文化 - 浮世絵と風刺画 (*Die Kultur gegen Ende der Edo-Zeit – Ukiyo'e und Karikaturen*) die Interpretation des Bildes *Dōke kyōga* im Notizbuch *Nyoza rōsen kyo kibun* 如座漏船居紀聞 (*Notizen von einem, der in einem sinkenden Boot sitzt*)¹⁷⁴, die im 8. Monat des selben Jahres geschrieben wurde. Minami kommt zu dem Schluß, daß die interpretierten Ereignisse erst alle nach dem Datum der Veröffentlichung von *Dōke kyōga* geschehen waren, weshalb diese Interpretation eindeutig falsch ist. Weiters weist er auf eine zusätzliche, aber vollkommen andere Interpretation von *Dōke*

¹⁷³ WDB: www.univie.ac.at/karikaturen. Nr. 20006, 20010, 30026, 30029

¹⁷⁴ *Nyoza rōsen kyo kibun* ist ein erfundenes Notizbuch aus der Edo-Residenz des *daimyō* des Fürstentumes Matsushiro 松代藩 aus der Edo-Zeit. Es befindet sich heute in der Sammlung von Tōkyō-daigaku shiryō hensanjo 東京大学史料編纂所

kyōga hin, die sich im Buch *Sanjō-ke bunsho* 三条家文書 (*Schriftstücke der Sanjō-Familie*) in Kyōto befindet. Diese behauptet, dass es eine politische Taktik von Ii Naosuke war, dieses Bild in Auftrag zu geben, um Mito Nariaki zu verunglimpfen. Minami konzentriert sich nicht so sehr darauf, ob die zwei Versionen richtig oder falsch waren, sondern streicht die interessante Tatsache hervor, dass es in Edo (Sympathie für das Shōgunat) und Kyōto (Sympathie für den Tennō) diese beiden unterschiedlichen Meinungen gab (1998: 249-257).

Von Minami selbst existierte zur Zeit eine Interpretation des *Dōke kyōga*. Miyao Shigeo 宮尾しげを versuchte bis jetzt als einziger, in seinem Bildband *Nihon no giga* 日本の戯画 (*Humoristische Bilder aus Japan*) eine Interpretation des *Dōke kyōga* zu liefern. Bei dieser kommt er zu ähnlichen Ergebnissen wie der Verfasser des Notizbuches *Nyoza rōsen kyo kibun* (1967: 166). Er ordnet dem im 4. Monat erschienenen Bild Ereignisse zu, die sich erst Monate später zutragen.

Es gibt auch von Kuniyoshi mehrere Beispiele, die zu seinen Lebzeiten falsch interpretiert wurden: *Dōke musha zukushi* 道外武者尽くし (Ein buntes Allerlei von komischen Helden)¹⁷⁵ aus der Tenpō-Zeit, sowie die zwei Szenen *Kanatehon chūshingura, shichi danme* 仮名手本忠臣蔵七段目 und *Yoshitsune senbon zakura, san no kiri* 義経千本桜三の切 aus der Serie *Dōke jōruri zukushi* 道外浄瑠璃尽くし aus dem 11/12 Monat Ansei 2 (1856), die ungefähr bereits drei Jahre zuvor gemalt worden waren (Abb.78.b und c, siehe 4.2.14.).

Das bereits erwähnte *Dōke kyōga* und diese Beispiele, die absichtlich falsch interpretiert wurden, spiegelten die damalige Situation der politischen *nishiki'e*-Karikaturen wider. Wegen des strengen Verbotes konnten die Ereignisse nicht genau dargestellt werden und die verschiedenen Standpunkte oder Blickwinkel erlaubten unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten. Es ist heute kaum noch möglich festzustellen, wer diese falschen Interpretationen unter den Bürgern verbreitete. War es der Verleger des Bildes, der seine Verkaufssumme hoch halten wollte, waren es der Groß-Kanzler Ii Naosuke und seine Anhänger, die das Bild für ihre politische Propaganda nutzten, oder waren es die Bürger von Edo selbst, deren Neugier sich in immer blühender phantastieren steigerte?

Im Sommer dieses Jahres gab es in Edo nicht nur politische Unruhen, sondern auch eine große Choleraepidemie. Die Zahl der Opfer belief sich auch fast 30.000. Unter

¹⁷⁵ Siehe *Nishiki'e*-DB von Tōkyō-daigaku shiryō hensanjo

ihnen waren Utagawa Hiroshige 歌川広重, der größte Meister der Landschaftsbilder, und Santō Kyōzan 山東京山, der bekannte Autor und langjährige Arbeitspartner Kuniyoshis. Kuniyoshi blieb von der Cholera verschont. Auf dem *surimono*¹⁷⁶ *Sanpuku tsui chimata no uranai kotoba* (Wahrsagereien an einer Straßenecke) 刷物三幅対衢占語葉, das er in diesem Sommer herausgab, fügte Kuniyoshi bei seiner Signatur folgende Worte hinzu: Es geht mir nicht gut. Ich bin krank. Ichiyūsai Kuniyoshi (*Kō de mo arumai, byōki, Ichiyūsai Kuniyoshi* かうでもあるまい、病気、一勇斎国芳) (Suzuki 1992). Trotz seines schlechten Gesundheitszustandes wurden in diesem Jahr mehrere politische Karikaturen von Kuniyoshi geschaffen: Unter ihnen sind *Giga Rokkasen* 戯画六歌仙 (Humoristische Darstellung der Sechs unsterblichen Dichter)¹⁷⁷ (Abb. 79, siehe 4.2.15.).

Im Herbst Ansei 5 (1858) steigerte sich die Ablehnung des Tennō gegen die Ausländer so sehr, daß er den Befehl zu deren endgültiger Vertreibung gab. Als der Groß-Kanzler Ii Naosuke von diesem Befehl erfuhr, der nicht nur an das Shōgunat, sondern auch an das Fürstentum von Mito gegeben worden war, war er sehr aufgebracht und begann mit der sogenannten Ansei-Säuberungsaktion (*Ansei no taigoku* 安政の大獄), um seine diktatorische Macht zu stärken. Naosuke ließ die Anhänger von Mito und der Hitotsubashi-Partei sowie die Verfechter der *sonnō-jōi*-Bewegung 尊皇攘夷 (Verehrt den *tennō* und vertreibt die Barbaren=Ausländer) gefangen nehmen und eliminieren. Diese terroristische Aktion dauerte über ein Jahr.

Im 5. Monat des Jahres Ansei 6 (1859) stellte Kuniyoshi seine Politkarikaturen *Kyōga'e tehon 1* und *2* 狂画絵手本一・二 (Lehrbuch der Scherzbilder Nr. 1 und Nr. 2) her. Die Komposition und die Darstellungsweise dieser Bilder wurden vom bereits erwähnten *Dōke kyōga* von Ichijusai Yoshikazu übernommen und auch die politischen Ereignisse wurden chronologisch kontinuierlich dargestellt (Abb. 81.b und c, siehe 4.2.16.). Es liegt daher der Schluß nahe, dass *Dōke kyōga* von Yoshikazu und *Kyōga'e tehon* von Kuniyoshi als eine Art visueller Kommentar der laufenden politischen Ereignisse zu verstehen sind. Diese Darstellungsweise wurde erstmalig in der Karikaturgeschichte Japans angewendet. Deutlich ist zu erkennen, dass die Pinselführung Kuniyoshis bereits viel schlechter war als die seines Schülers Yoshikazu.

Am 3. Tag des 3. Monats des Jahres Man'en 1 (1860), nach der Ansei-Säuberungsaktion, wurde der Groß-Kanzler Ii Naosuke vor dem Sakurada-Tor des Edo-

¹⁷⁶ Holzschnitte, die nur für einen kleinen Kreis bestimmt waren.

¹⁷⁷ Der Titel wurde von der Verfasserin gegeben.

Schlosses von einer Gruppe von herrenlosen Samurais, die fast alle bis auf einen früher dem Mito-Klan angehört hatten, aus Rache ermordet. Nach einem halben Jahr, im 10. Monat desselben Jahres, malte Kuniyoshi seine wahrscheinlich letzte Politikarikatur, *Tosa emakimono no utsushi* (Eine Kopie der Bilderrolle von Tosa) (Abb. 82, siehe 4.2.17).

In diesem Werk stellte Kuniyoshi die von Ii Naosuke durchgeführte Ansei-Säuberungsaktion (*Ansei no taigoku*) als „Tuschekampf“ dar. Diese Aktion hatte in der Geschichte der Shōgunatsregierung die meisten Opfer gefordert. Mit klarem Blick kritisierte Kuniyoshi damit die Politik der Shōgunatsregierung, die im Sumpf des Chaos versank, sich kaum um die Armut der Bürger kümmerte, sondern nur um die Macht stritt und kein Konzept gegen die Bedrohung von außen hatte.

Am 5. Tag des 3. Monats des Jahres Bunkyū 1 (1861), 4 Monate nach der Herstellung von *Tosa emakimono no utsushi*, legte Kuniyoshi, der Meister der Ukiyo'e, seinen Pinsel für immer aus der Hand und verließ in großer Sorge um die Zukunft Japans diese Ukiyo, die fließende Welt.

4. Die *nishiki'e*-Karikaturen von Kuniyoshi – Ausgewählte Beispiele

In diesem Kapitel stelle ich eine Auswahl von *nishiki'e*-Karikaturen Kuniyoshis vor, die alle zum Zeitpunkt ihres Entstehens verbotenen Themen gewidmet waren wie Politik, Vergnügungsviertel, Schauspielerporträts, weibliche Schönheiten und Heldendarstellungen. Die meisten der ausgewählten Bilder habe ich im Zuge meiner Tätigkeit beim FWF-Projekt „Ukiyo'e-Karikaturen von 1842-1905“ erforscht. Sie sind Teil der entsprechenden Internet-Datenbank (www.univie.ac.at/karikatur). In dieser Arbeit analysiere ich diese Bilder noch detaillierter. Es werden dabei möglichst alle Eckdaten und Techniken eines Werkes erfasst und bearbeitet: Format, Signatur, Verleger, Zensur, Herstellungsdatum und Bildtext sowie Karikatur-Technik. Bevor ich auf die einzelnen Werke eingehe, werde ich die verschiedenen Karikatur-Techniken, mit Hilfe welcher der Künstler seine Aussagen versteckt, erklären. Als weitere Hilfe werde ich in einer Tabelle die Merkmale und Attribute, die von Kuniyoshi für berühmte Persönlichkeiten geschaffen wurden, zusammenfassen.

Durch diese genaue Untersuchung soll Kuniyoshis Einstellung zur Politik herausgearbeitet werden.

4.1.1. Übersicht über die Besonderheiten der *nishiki'e*-Karikatur

- Wortspiel, Assoziation: *jiguchi* 地口, *mojiri* 捩り oder *goroawase* 語呂合わせ

Wortspiele werden häufig in Bildtiteln und –texten angewendet.

Das Japanische weist die Besonderheit auf, dass die Aussprache eines Wortes mit unterschiedlichen chinesischen Schriftzeichen festgehalten werden kann, Schriftzeichen, die aber alle eine andere Bedeutung haben. Diese Eigenheit ist die Voraussetzung für Wortspiele, wie versteckte Aussagen, Doppeldeutigkeiten und ironische Hinweise durch Kombinationen oder Austausch der Schriftzeichen.

Auch werden Wörter durch das Hinzufügen, Weglassen oder den Austausch von Silben geringfügig verändert, wodurch sie eine ganz andere Bedeutung erlangen.

- Travestie¹⁷⁸: *mitate*見立, *yatsushi*やつし

Personen oder Ereignisse, die der Karikaturist kritisieren will, versteckte er oft, mit Hinweisen auf seine Zeit, hinter allgemein bekannten Ereignissen und Persönlichkeiten der Geschichte sowie hinter berühmten Szenen und Figuren der Märchen- und Legendenwelt. Diese Technik findet oft Anwendung bei der politischen Karikatur.

- Parodie: *parodii* パロディ (=戯画化 *gigaka*)

Berühmte Persönlichkeiten und Szenen werden übertrieben humorvoll und lustig dargestellt. Hinter parodistischen Darstellungen sind häufig politische Aussagen versteckt.

- Pseudo-Namensgebung:

Verbotene Darstellungen von Helden nach Tenshō 1 (1573) und der Tokugawa-Familie wurden bei den Bildtiteln und auch auf den Namensschildern mit falschen Namen oder Namen von Helden vor 1573 vermerkt.

- Anthropomorphisierung 擬人化 (*gijinka*), „Zoomorphisierung 擬獣化 (*gijūka*)“ und „Verdinglichung 擬物化 (*gibutsuka*)“:

Bei der Anthropomorphisierung werden Tiere oder Gegenstände als menschliche Figuren dargestellt, meistens wurde diese Technik bei harmlosen, humoristischen Bildern angewendet.

Bei der „Zoomorphisierung“ und „Verdinglichung“ hingegen werden häufig die Köpfe bestimmter Persönlichkeiten, die der Künstler verbergen will, entsprechend ihres Äußeren und ihrer Charaktereigenschaften durch Tier- oder Puppenköpfe oder andere Gegenstände (Spielzeuge, Werkzeuge, etc.) ersetzt. Diese Technik fand oft bei verbotenen Themen wie Schauspielerporträts Anwendung.

¹⁷⁸ *mitate'e* -vergleichende Bilder oder Travestien –wird von Schmidt wie folgend definiert: Die Travestie in der bildlichen Darstellung kleidet einen klassischen Stoff in eine neuzeitliche Form und bezweckt damit die Erheiterung des Betrachters (1968: 51).

Shindō analysiert die Unterschiede von *mitate'e*, *yatsushi'e* und *parodii* folgendermaßen:

mitate'e –Korrespondierende Bilder: verlangen vom Betrachter, etwas Anderes herauszufinden, als es der Künstler dargestellt hat. Aber der Betrachter bekommt einige wichtige Hinweise.

yatsushi'e - Transformatierte Bilder: kleiden klassische Motive in neuzeitliche Formen.

parodii - humoristische Bilder: kleiden allgemein bekannte Motive in heitere Szenen. (2007: 9-17)

4.1.2. Merkmale und Attribute berühmter Persönlichkeit bei Kuniyoshi

Kuniyoshi machte Kimonomuster, Familien-Wappen, Landesprodukte, Gesichtszüge, Eigenschaften, oder Begriffe, die einen Bezug zu Familien- und Provinz-Namen herstellen, zu Geheimcodes, wodurch es dem damaligen Betrachter möglich wurde, berühmte Persönlichkeiten zu identifizieren (Tabelle 7). Diese Technik wird von seinen Schüler weiter verfeinert und erreicht beim Karikaturenboom der Boshin sensō¹⁷⁹ ihren Höhepunkt¹⁷⁹.

(Tabelle 7):

Person	Tätigkeit	Fürstentum	Muster Wappen	Eigenschaft Besonderheit	Landesprodukte	Sonstiges
<u>Abe</u> Ise no kami Masahiro	Kanzler	Fukuyama		Kurzichtig Kugelbauch	Kugelfisch (<i>fugu</i>)	Ise-Schrein <u>Abekawa</u> - Reiskuchen (<i>mochi</i>)
Akechi Mitsuhide	Held		Breitglocke (<i>kikyō</i>)			
Anekōji	Hofdame			Schönheit		Umhang Frisur
Doi Ōi no kami Toshitsura	Kanzler	Furukawa				
Katō Kiyomasa	Held	Kumamoto	Schlangenaue (<i>janome</i>)			Lanze, Tiger
Hotta Bichū no kami Masayoshi	Kanzler	Sakura	Kürbisscheibe (<i>mokkō</i>)			
Ii Kamon no kami Naosuke	Groß- Kanzler	Hikone	Schriftz. i: 井 Mandarin- blüte (<i>tachibana</i>)	dicker Bauch	Suppen- schildkröte (<i>suppon</i>)	Daruma Wildschwein (<i>i</i>)
Ichikawa DanjūrōVIII	Schau- spieler		Schriftz. 8: 八 Päonie (<i>botan</i>) Flaschenkürbis (<i>hyōtan</i>) 3Quadrate (<i>mimasu</i>)	Elternliebe (<i>oyakōkō</i>)		Fledermaus (<i>kōmori</i>)
Ichikawa Ebizō V	Schau- spieler		3Quadrate (<i>mimasu</i>) Garnelen (<i>ebi</i>)	große Augen		Weißer Affe (<i>Hakuen</i>)
Makino Bizen no kami Tadamasa	Kanzler	Nagaoka			Porzellan	
Matsudaira Yoshinaga	Fürst	Echizen			Krebs (Echizengani)	Lendentuch (<i>fundoshi</i>)
Matsumoto Kōshirō VI	Schau- spieler		Gingkoblätter (<i>ichō</i>)	Fuchs		
<u>Mizuno</u> Echizen no kami	Kanzler	<u>Hamamatsu</u>	Wasser- wegerich	Geldgier Geiz		Wasser (<u><i>mizu</i></u>)

¹⁷⁹ Siehe 2.3.8.

Tadakuni			Kiefer (<i>matsu</i>)			
Nakamura Utaemon IV	Schauspieler		Pflaumenblüte (Rückseite) (<i>uraume</i>)	Kröte		
Oda Nobunaga	Held		Kürbisblüte			
Ōishi Kuranosuke	Held	Akao	Zwei Komma			Ōboshi Yuranosuke
Shimazu Nariakira	Fürst	Satsuma Kagoshima	Kreuz im Kreis Korb (<i>kago</i>)		Süßkartoffeln (<i>satsumaimo</i>)	
Tokugawa Iemochi	14. Shōgun	Kishū			Mandarinen	Maulwurf-puppe, Kind
Tokugawa Iesada	13. Shōgun					Epi-lepsie-Shogun (<i>Kan-kubō</i>)
Tokugawa Ieyoshi	12. Shōgun		Swastika (<i>sayagata</i>) Rankenblüte (<i>karahana</i>)			Puppe Minamoto Raikō
Tokugawa Nariaki	Fürst, Rang: chūnagon	Mito		Dominanz	Octopus (<i>tako</i>)	BöserDrache (<i>akuryu</i>)
Tokugawa Narinori	Fürst, Rang: dainagon	Kishū		gut aussehend	Mandarinen	
Tokugawa Yoshikatsu	Fürst, Rang: dainagon	Owari			weißer Rettich (<i>daikon</i>)	
Tokugawa Yoshinobu	15. Shōgun	Hitotsubashi	Schriftz.1: 一 (<i>hitotsu</i>) Fluß (<i>kawa</i>)			Brücke (<i>hashi</i>)
Toyotomi Hideyoshi	Taikō		Paulownia (<i>kiri</i>)	affenähnlich es Gesicht		
Torii Kai no kami Yōzō	Statthalter		Vogel (<i>tori</i>) Mistschaukel (<i>chiritori</i>)	böse		Gespenst (<i>yōkai</i>) Schreintor (<i>torii</i>)
Yamanouchi Toyoshige	Fürst	Tosa	Schriftz.1 in Schwarz-Weiß (<i>shirokuro-ichimonji</i>)			
		Aizu			Kerzen (<i>rōsoku</i>)	
		Chōshū	Schmetterling (<i>chōcho</i>)			
		Shōno			Pilz (<i>matsutake</i>)	
		Takasaki			Darumapuppe	
		Bizen			Sakebehälter	

					(tokkuri)	
--	--	--	--	--	-----------	--

4.2. Politische Karikaturen

4.2.1. *Jigoku hensō zu* 地獄変相図 (Das Höllenbild) (Abb. 65)

Format: *ōban*, Triptychon 大判三枚続き

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi ga 一勇斎国芳画

Verleger: Tsutaya Kichizō 蔦屋吉蔵

Zensur: *kiwame-in* 極印

Datum: Tenpō 11/12 (1840/41)

Das Höllenbild als Travestie der Shōgunatsregierung.

Interpretation:

Folgende zwei Punkte ermöglichen die Datierung des Bildes mit ungefähr Tenpō 11/12 (1840/41):

1. Die Art der Signatur Kuniyoshis weist auf die spätere Tenpō-Zeit (ca. 1840-1844) hin.
2. Das Siegel *kiwame-in* 極印 und die Beifügung *jihon toiya* 地本問屋 (Die Gilde für Unterhaltungsliteratur) beim Namen des Verlegers beweisen, dass das Bild vor der Auflösung der Gilde im 12. Monat des Jahres 1841 hergestellt wurde.

Im Zentrum des Bildes sitzt der Höllen-König (Enma-*daiō* 閻魔大王), um ihn herum sind Höllen-Beamte (*myōkan* 冥官) mit verschiedenen Arbeiten beschäftigt. Auf dem Großteil der Bildfläche sind viele Teufel (*oni* 鬼) zu sehen, die die Verstorbenen auf unterschiedlichste Art quälen. Auf der linken Seite fließt der Fluß Sanzu 三途川 und über den Wolken befindet sich das Paradies (*gokuraku* 極楽).

Kuniyoshi verwendete das Höllenbild als Travestie und vermutlich versteckte er darin das Ereignis von der Verhaftung von Mitgliedern einer Vereinigung (Bansha no *goku* 蛮社の獄) im Jahr 1839. Unter den Verhafteten waren Watanabe Kazan 渡辺崋山 (1793-1841) und Takano Chōei 高野長英 (1804-1850). Diese Gruppe wurde angefeindet von Vertretern des Konfuzianismus, der damaligen Staatslehre, da sie sich mit der holländischen Sprache und den sogenannten westlichen Wissenschaften (*rangaku* 蘭学)

beschäftigte. Sie wurde deshalb als „Bansha“ (Barbarengruppe) bezeichnet. Diese Verhaftung war eine politische Intrige, durchgeführt von Polizeiinspektor Torii Yōzō 鳥居耀藏 (1796-1873), der zum Kanzler Mizuno Tadakuni 水野忠邦 (1794-1851) ein Naheverhältnis hatte und dessen Vertrauen genoß. Torii Yōzō war der dritte Sohn von Hayashi Jutsusai 林述齋, dem Hauptvertreter der konfuzianischen Schule und Vorstand der Shōgunats-Akademie. Da sein gesamtes Leben vollkommen vom Konfuzianismus beherrscht war, war ihm das zunehmende Interesse an der westlichen Welt zutiefst verhaßt. Der verhaftete Watanabe Kazan war oberster Samurai-Beamte des Tabara-Fürstentums und gleichzeitig ein anerkannter Maler in Edo. Gemeinsam mit dem Arzt Takano Chōei, der europäische Medizin studiert hatte, erlernte er in der wissenschaftlichen Gruppe Shōshikai 尚齒会 die holländische Sprache. Dort trafen sich mehrere hochrangige Samurai-Beamte, die in der Regierung arbeiteten. Sie setzten sich mit verschiedenen Bereichen der europäischen Wissenschaften auseinander, wie Politik, Wirtschaft, Geschichte, Technologie, Geographie und Malerei, alles Gebiete, die im Westen viel weiter und besser entwickelt waren als in Japan. Sie erkannten die damalige, sehr ernste Situation Japans und fürchteten einen Kolonialismus wie er bereits in China von den westlichen Mächten forciert worden war, und versuchten die Regierung darauf aufmerksam zu machen und zum Handeln zu bewegen. Der vorgeschobene Grund für die Verhaftung der beiden Männer war ihre Kritik an der Außenpolitik in zwei von ihnen verfassten Aufsätzen¹⁸⁰.

Ihre Verhaftung hatte ihren baldigen Tod zur Folge. All diese Ereignisse wurden von den Bürgern heftig diskutiert, auch in den unteren Schichten im Umfeld von Kuniyoshi. Fujiokaya berichtet über dieses Ereignis unter dem Titel *Ryūkō kirishitan rangaku sata* (Ein Bericht über die Verhaftung von Studierenden der aktuellen, christlichen, holländischen Lehre): „Am 15. Tag des 5. Monats des Jahres Tenpō 10 (1839) wurden Watanabe Kazan sowie fünf andere Personen verhaftet. Am 19. Tag stellte Takano Chōei sich selbst der Behörde. Am 18. Tag des 12. Monats (1840) wurden Kazan zu Hausarrest in seiner Heimat und Chōei zu einer lebenslangen Haftstrafe verurteilt. Hanai Toraichi 花井寅一, der auch ein Mitglied der Gruppe war, aber Verrat begangen hatte, wurde freigesprochen“ (FN Bd. 2 : 71, 123-124). Auch der Autor Takizawa Bakin

¹⁸⁰ Watanabe Kazan verfaßte *Shinkiron* 慎機論 (Ein höflicher Vorschlag), der aber nicht veröffentlicht wurde. Die Behörde fand ihn durch Zufall bei einer Hausdurchsuchung. Tenpō 9 (1838) schrieb Takano Chōei *Bojutsu yume monogatari* 戊戌夢物語 (Eine Traumgeschichte in der *Bojutsu*-Zeit).

滝沢馬琴 kommentiert dieses Ereignis in einem Brief an seinen Freund Shinosai 篠齋 (Shibata und Kanda 2003 Bd. 5: 120-121).

Kuniyoshi stellte auf diesem Triptychon das Gefängnis in Denma-chō von Edo als Höllengericht dar. Der Höllenkönig ist der Kanzler Mizuno Tadakuni. Die stilisierten Schriftzeichen *mizu* 水 (Wasser) auf seiner Brust beziehen sich auf seinen Namen Mizuno. Das Muster (*sayagata*) der Hose (*hakama* 袴) weist auf Wasserquellen hin und das Drachensymbol symbolisiert die Wassergottheit. Oberhalb der linken Schulter malte Kuniyoshi statt der beiden Diener *mirume* 見る目 (Beobachtendes Auge) und *kaguhana* 嗅ぐ鼻 (Schnüffelnde Nase) die charakteristischen Köpfe von Watanabe Kazan und Takano Chōei, die an Stricken hängen. Die Höllenbeamten rund um dem König, die alle einheitlich als Konfuzianer dargestellt sind, kann man als Torii Yōzō und weitere Schüler von Hayashi Jutsusai identifizieren. Da der Eingangsbogen (*torii* 鳥居) des Inari-Schreins mit roter Farbe bemalt ist, muss der Beamte in roter Kleidung Torii Yōzō sein. Der Höllenort befindet sich im Inneren des Berges Fuji. Durch die Darstellung der vielen Kiefernbäume (*matsu* 松) und Nadeln (*matsuba* 松葉) wird auf Tadakunis Präfektur Hamamatsu 浜松 und auch auf das Edo-Schloß der Tokugawa-Familie (Matsudaira 松平) hingewiesen. Die Landschaft am Fluß Sanzu und das Ufer Sai 賽の河原 ähneln der Mündung des Flußes Sumida 隅田川 in Edo. Kuniyoshi malte auch die berühmte Weide (Mikaeri-yanagi 見返り柳) beim Tor des Vergnügungsviertels Yoshiwara 吉原 und die Statue der Gottheit Bodisatwa Jizō 地藏菩薩 von Hashiba 橋場. So wie am Fluß Sanzu die alte Frau Datsueba 奪衣婆 den Toten die Kleidung abnimmt, steht hier am Fluß Sumida beim Tor zu Yoshiwara unter der Weide eine alte, ehemalige Kurtisane Yaritebaba やり手婆. Sie lockt die Männer ins Vergnügungsviertel und nimmt ihnen alles ab. Üblicherweise legen Kinder zu Füßen der Gottheit am Ufer Sai no kawara Steine aufeinander, mit der Bitte um Vergebung der Sünden ihrer Eltern, Kuniyoshi jedoch malte voll Ironie an Stelle von Kindern kleine nackte Männer, die im Vergnügungsviertel alles verloren hatten. Aus der versteckten Botschaft Kuniyoshis ist herauszulesen, dass sich über den Wolken gleichsam als Paradies das Edo-Schloß befindet, im Inneren des Schloßes aber herrscht die reine Hölle mit all ihren Schrecken.

Der Vorfall der Verhaftung der „Barbarengruppe“ (Bansha no goku) machte Kuniyoshi äußerst betroffen, da Watanabe Kazan für Kuniyoshi menschlich und auch als Maler immer ein großes Vorbild gewesen ist. Kazans Schicksal ging ihm sehr nahe. Mit dem Höllenbild drückte er seinen Protest und seine Kritik an der Regierung aus. All das

war für ihn vermutlich ein Anstoß, sich intensiv mit Politik zu beschäftigen, was sich in seinen zahllosen späteren Karikaturen niederschlug.

4.2.2. Kitsune no yomeiri no zu 狐の嫁入図 (Die Fuchshochzeit) (Abb. 66)

WDB: 30011

Format: *ōban*, Triptychon

Signatur: Ichyūsai Kuniyoshi *giga* 一勇斎国芳戯画

Verleger: Eshima エシマ

Datum: Ende Tenpō-Zeit (ca. 1840-1844)

Zoomorphisierung

Interpretation:

Einen kurzen Regenschauer an einem sonnigen Tag nennt man „Fuchshochzeit“. In Japan hat der Fuchs (*kitsune* 狐) von alters her als mythologische Gestalt einen besonders hohen Stellenwert und kommt in zahlreichen Volksmärchen vor. Der Fuchs symbolisiert die Inari-Gottheit (Inari-daimyōjin 稻荷大名神), die im Rahmen eines Fruchtbarkeitskultes verehrt wird. Er besitzt die Fähigkeit, sich in Menschen zu verwandeln bzw. Menschen zu verhexen. Die Beziehung zwischen Mensch und Fuchs ist voll von unerklärlicher Mystik.

Kuniyoshi malte diese „Fuchshochzeit“, einen üppigen, seiner Fantasie entsprungenen Festzug, wobei er die Menschen in Tiergestalt darstellt.

Vom roten Tor (*torii* 鳥居) des Inari-Schreins aus zieht der Festzug zwischen Zedernbäumen von der rechten in die linke Bildhälfte. Am Anfang und am Ende des Festzuges sind die Teilnehmer als Füchse dargestellt, im Bildzentrum hingegen haben sich die Füchse vollständig in Menschen verwandelt. Auf dem Schirm, den Laternen und der Sänfte befinden sich die Wappen der Inari-Gottheit (*kaen hōju* 火炎宝珠: ein zwiebelförmiger Edelstein, aus dem oben und rechts und links Flammen aufsteigen). Die Sänfte wird von einem Zug von Fuchssinnen in Gestalt von prächtig gekleideten Hofdamen begleitet. Da die Fuchsgottheit häufig als Symbol für den Tennō diente, ist ziemlich sicher, dass es sich bei der Braut, der Fuchsprinzessin, um ein Mitglied aus einer Familie des Hochadels handelt.

Das Fehlen eines Zensursiegels macht das Werk schwer datierbar. Iizawa Tadasu 飯沢匡 interpretiert dieses Bild als die Verheiratung der Schwester des Tennō Kazunomiya 和宮 mit dem 14. Shōgun Iemochi 家茂 im Jahr Bunkyū 2 (1862) (Iizawa 1992: 9). Suzuki hingegen datiert es auf Grund des Stils, der Künstlersignatur und der Farben in die zweite Hälfte der Tenpō-Zeit (ca. 1837-1844) (1992: Abb. 374).

Da Kuniyoshi seit Ansei 2 (1855) wegen seines Schlaganfalles Werke dieser hohen Qualität nicht mehr malen konnte und Bunkyū (1861) verstarb, ist es demnach eindeutig, dass diese Szene nicht die Vermählung von Kazunomiya im Jahre Bunkyū 2 (1862) zeigen kann.

Die Vermählung des Shōgun mit einer Prinzessin der Tennō-Familie war seit dem 3. Shōgun Tokugawa Iemitsu 家光 (Amtzeit: 1604-51) Tradition. Die Begründung dafür waren Vorteile für beide Seiten: Während die Tokugawa-Familie, die bereits die absolute weltliche Macht besaß, durch die Vermählung ihre symbolische-historische Bedeutung erhöhte, erhielt die Tennō-Familie dadurch große finanzielle Unterstützung. Dabei spielten die menschlichen Faktoren für beide Partner keine Rolle. Als Beispiele dienen die drei auf einander folgenden Vermählungen des 13. Shogun Iesada 家定 (1823-1858): Die erste Hochzeit erfolgte im Jahre Tenpō 12 (1841) mit Prinzessin Yū-hime 有姫 aus der Takatsukasa 鷹司-Familie, die zweite Hochzeit fand Kaei 1 (1848) statt mit Prinzessin Sumi-hime 寿明姫 aus der Ichijo 一条-Familie und die dritte Ehe schloß er mit Prinzessin Atsu-hime 篤姫 aus der Konoe 近衛-Familie im Jahre Ansei 3 (1856). Als Motive für Karikaturen hätten die zweite und die dritte Hochzeit auf Grund der Begleitumstände viel mehr Stoff geboten: die körperlichen und geistigen Behinderungen beider Partner der zweiten Ehe, und die politischen Intrigen seitens des Kanzlers Abe Masahiro 阿部正弘, durch den die dritte Ehe zustande gekommen war.

Die Datierung des Bildes durch Suzuki jedoch stimmt von der Zeit her mit der ersten Vermählung von Iesada überein. Diese Ehe dauerte durch den Tod von Prinzessin Yū-hime nicht einmal ein Jahr. Kuniyoshi malte voll Symbolik und Ironie diese erzwungene und daher unmenschliche Vermählung als eine Fuchshochzeit, die einer fantasievollen Illusion, einem Regenschauer an einem Sonnentag, gleicht.

4.2.3. *Bokusen no zu* 墨戦之図 (Tusche-Schlacht) (Abb. 67)

WDB: 30014

Format: *ōban*, Triptychon

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi giga

Datum: 8. Monat des Jahres Tenpō 14 (1843)

Parodie

Interpretation:

Auf der ganzen Bildfläche verteilt sind Adelige, Mönche, Hofdamen und Hofdiener mit Besen und langen Pinseln zu sehen, die sich gegenseitig mit Tusche beschütten.

Minami Kazuo 南和男 analysiert: Das vorliegende Bild ist auch unter dem Namen *Kinri suminuri* 禁裏墨塗 (Tuschkampf bei Hof) bekannt. In der Nara-Zeit 奈良時代 (710-794) soll das gegenseitige Beschütten mit Tusche ein beliebtes Spiel unter den Adelligen des Hofes gewesen sein. Dies ist anhand einer Bilderrolle eines Malers der Tosa-Schule 土佐派 überliefert. Als Kuniyoshi das Triptychon *Bokusen no zu* in Edo herstellte, sah man darin nur eine Nachahmung dieser Bilderrolle. In Ōsaka hingegen stellte ein unbekannter Arzt in seinem Notizbuch *Ukiyo no arisama* 浮世の有様 (Die Ereignisse in der fließenden Welt) die Vermutung an, dass es sich bei der Figur im Kimono mit blauem Wellenmuster (*seikaiha* 青海波) neben dem General rechts oben um den Kanzler Mizuno Tadakuni, bei der Frau davor um die Geliebte des Shōguns handle. Die versteckte Aussage Kuniyoshis in dieser Parodie soll sein, dass nunmehr alle Samurais zu ebensolchen Schwächlingen wie die Hofadeligen (*kuge* 公家) geworden sind, und sich statt mit dem Schwert nur noch mit Tusche und Pinseln bekämpfen (1997:108-109).

4.2.4 *Komakurabe Banjō Taiheiki* 駒くらべ盤上太平記 (Der Taiheiki-Kampf der Spielfiguren auf dem Spielbrett) (Abb. 68)

WDB: 30009

Format: *ōban*, Triptychon

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi giga (rechts, Mitte), Ichiyūsai Kuniyoshi ga (links)

Siegel: Toshidama-*in* 年玉印

Verleger: Gusokuya Kahei 具足屋嘉平

Zensursiegel: Fu 普 (普勝伊兵衛)

Datum: 7. Monat des Jahres Tenpō 14 (1843)

Verdinglichung / Eine Szene aus der Geschichte des *Taiheiki* als Travestie.

Bildtext:

“Der Kampf der Spielsteine auf dem Brett aus der Geschichte des Taiheiki¹⁸¹. Shōgi 将棋 ist eine Art Brettspiel. Die Breite des Spielbrettes beträgt ca. 36 cm, die Länge ca. 33 cm und es hat 9 mal 9 Felder, insgesamt 81 Spielfelder, und 40 Spielsteine. Wenn man dem Schriftzeichen König (ō 王) einen Punkt hinzufügt, wird es das Zeichen für Edelstein (tama 玉), das bedeutet: so wie es auf dem Himmel keine zwei Sonnen gibt, gibt es auf Erden nur einen König. Der Goldgeneral (kinshō 金将) ist der Heerführer, der Silbergeneral (ginshō 銀将) sein Stellvertreter, der Wagen (hisha 飛車) ist der oberste General, der Läufer (kakugyō 角行) sein Stellvertreter“

(Komakurabe banjō taiheiki

*Sore shōgi wa banjō no ichigi nari / ban no sei taru ya nagasa isshaku nisun haba isshaku
issun / sono kumi jūō ono ono kyūken sōkei hachijūichi / koma no kazu yonjū mai / hitotsu
no ō ni wa itten o kuwaete gyoku no ji no gotoku su / kore ten ni futatsu no hi naku chi ni
futari no ō naki ni katadoru / kinshō wa kyokkan / ginshō wa kore ni tsugu / hisha wa
taishō no gotoku kakugyō wa fukushō no gotoshi¹⁸²*

Interpretation:

Dieses Triptychon zeigt zwei heftig gegeneinander kämpfende Kriegergruppen, die anstelle von Köpfen und Helmen rote und schwarze *shōgi*-Steine tragen. In der rechten oberen Bildhälfte befindet sich die schwarze Kriegertruppe; die als Lanze (*kyōsha* 香車) und Silbergeneral dargestellten Krieger halten sich neben dem König (*ōshō* 王将) im Hintergrund. Die Lanze schützt den König mit einem hochgehaltenen Schild vor einem Pfeil. Der rote Läufer dringt in die schwarze Truppe ein und der rote Goldgeneral und weitere Krieger kämpfen sich erfolgreich in die vorderen Linien. In der Bildmitte zielt der rote Läufer mit einem Pfeil auf den schwarzen König. Mit langen Eisenstangen bewaffnet, marschiert der schwarze oberste General bezeichnet als Wagen (*hisha* 飛車, hier ist die Rückseite des Steines mit den Schriftzeichen Tatsuguchi zu sehen) auf die

¹⁸¹ Taiheiki ist eine historische Erzählung um 1370. Sie befaßt sich hauptsächlich mit der Nanboku-chō-Periode, der Zeit der Auseinandersetzung zwischen dem „Nördlichen Kaiserhof“ unter der Vorherrschaft von Ashikaga Takauji (1305-1358) in Kyoto und dem Südlichen des Godaigo-tennōs in Yoshino. Der Godaigo-tennō versuchte im Gegensatz zu vielen seiner Vorgänger, sich der Macht der Shogune zu entziehen und nicht nur symbolisch, sondern tatsächlich zu regieren. Damit begann eine Reihe militärischer und politischer Auseinandersetzungen mit der Ashikaga-Partei, die die weltliche Macht der Samuraischichte beibehalten wollte.

¹⁸² 駒くらべ盤上太平碁

夫将戯ハ盤上の一戯也盤の製たるや長一尺二寸幅一尺一寸その罫(くミ)縦横(じゅうおう)おのおの九間総計八十一駒の数四十枚一ツの王にハ一点を加えて玉の字の如くす是天に二ツの日なく地に二人の王なきに象る金将は極官銀将はこれにつぐ飛車は大將の如く角行は副將のごとし

feindlichen roten Truppen zu. In der linken Bildhälfte beschützen der rote Silber- und Goldgeneral ihren König. Weiters ist der rote Wagen mit Sense und Axt am Rücken mit einer Lanze kämpfend dargestellt.

Nach dem Verbot von Darstellungen weiblicher Schönheiten und Schauspielerporträts auf *nishiki'e* im 6. Monat des Jahres Tenpō 13 (1842) versuchte Kuniyoshi mittels zahlreicher humoristischer Bilder und Karikaturen das strenge Kontrollnetz zu umgehen. Im 7. Monat des Jahres Tenpō 14 (1843) malte Kuniyoshi dieses Triptychon in der Karikatur-Technik der Verdinglichung (*gibutsuka* 擬物化), wobei die einander bekämpfenden Krieger als *shōgi*-Spielsteine dargestellt sind. Dem Bildtitel nach handelt es sich bei diesem Wettkampf der *shōgi*-Steine um die Travestie einer historischen Schlachtenszene der Geschichte „Taiheiki“. Da bei den Figuren und deren Aufschriften einiges nicht richtig ist, entstand das Gerücht, dieses Triptychon sei eine Art von Rätsel (*hanjimon* 判じ物), eine verschlüsselte Botschaft. Als Beispiele dienen die *shōgi*-Steine, auf denen andere Schriftzeichen verwendet wurden: *Tatsuguchi* 龍口 statt *Ryūō* 龍王, *Ganma* 雁馬 statt *Keima* 桂馬. Wegen dieses Gerüchtes stieg die Nachfrage nach diesem Bild enorm an. Von einem unprofessionellen Samurai wurden daher Nachdrucke angefertigt, und von diesen Fälschungen wurden innerhalb kurzer Zeit mindestens 1000 Blätter verkauft (Minami 1997: 106-108).

Obwohl im Bildtitel die Erzählung *Taiheiki* genannt wird, zeigt Kuniyoshi vermutlich eine Szene aus der Erzählung *Genpei-seisuiki* 源平盛衰記. Es ist die entscheidende Kampfszene „Die Schlacht an der Bucht Dannoura 壇ノ浦“, die mit dem Sieg der Genji 源氏-Partei über die Heike 平家-Partei endete. Der rote Läufer im Zentrum versucht einen Pfeil auf den feindlichen, schwarzen König abzuschießen, der Pfeil wird gerade noch von einem hochgehaltenen Schild aufgefangen. Diese Szene ist nahezu identisch mit der berühmtesten Szene aus der Geschichte *Genpei-seisuiki*: Gegen Ende der Schlacht flüchteten die Anführer der Heike-Partei auf das Meer hinaus. Weit draußen hielt eine Hofdame als Signal zur Beendigung der Schlacht einen Fächer hoch. Falls dieser von einem Pfeil der Genji-Partei getroffen werden sollte, bedeutete dies für die Heike-Partei die Kapitulation. Dem besten Bogenschützen Nasu no Yoichi 那須与一 gelang dies, worauf sich die Heike-Partei ins Meer stürzte.

Ein schwarzer Läufer rechts unten wird von einem roten Goldgeneral besiegt. Die weiße Fahne mit drei Ankern (*ikari* 錨) in Kreuzform, die der schwarze Läufer trägt, ist das Symbol der Heike und auch ein Hinweis auf die herannahende Niederlage. Der König

als Anführer der schwarzen Truppen verkörpert den Verlierer Taira no Tomomori 平知盛, der nach seiner Kapitulation mit einem umgebundenen Anker im Meer Selbstmord beging. Ein kräftiger, halbnackter Kämpfer in der Bildmitte, der seinen Gegner mit einer langen Eisenstange bekämpft, trägt an Stelle des Kopfes einen *shōgi*-Stein mit der Aufschrift Tatsuguchi 龍口, eine Anspielung auf den Familiennamen Takiguchi 瀧口, einen berühmten Krieger des Prinzen Taira no Shigemori 平重盛. Der siegreiche König der roten Truppen links außen verkörpert Minamoto Yoshitsune 源義経, den jüngeren Bruder des Anführers des Genji-Klans Minamoto Yoritomo 源頼朝. Der kämpfende rote oberste General-Wagen vor dem König Yoshitsune, der auf seinem Rücken Handbeil und Sichel trägt, soll der berühmte Held Musashibō Benkei 武蔵坊弁慶 sein.

Kuniyoshi lehnte sich mit diesem Werk an die Illustrationen im *kibyōshi Komakurabe ikusa taihei banashi* (*Der Kampf der Spielsteine aus der Erzählung Taiheiki*) von Toyokuni I aus dem Jahr Kansei 5 (1793) an, bei denen die Spielsteine aber auf der Brust der Figuren abgebildet sind (Kono 2008: 35).

4.2.5. *Minamoto Raikō-kō yakata tsuchigumo yōkai o nasu no zu*

源頼光公館土蜘蛛作妖怪図 (Abb. 69)

(Die Erdspinne erscheint als Gespenst in der Residenz von Minamoto Raikō)

WDB: 30000

Format: *ōban*, Triptychon

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*

Verleger: Ibay Senzaburō 伊場屋仙三郎

Datum: 8. Monat des Jahres Tenpō 14 (1843)

Eine Szene der Legende *Minamoto Raikō und die Erdspinne* als Travestie der Shōgunatsregierung

Interpretation:

Im 8. Monat des Jahres Tenpō 14 (1843) erschien diese berühmteste politische Karikatur Kuniyoshis über die Tenpō-Reform. Das Werk wurde als verbotenes Rätselbild ein ungeheurer Erfolg. Der Verleger Ibay Senzaburō ließ aber die Druckstöcke bereits kurz nach dem Erscheinen des Bildes vernichten, zog die noch nicht verkauften Bilder zurück und verhinderte so seine und Kuniyoshis Bestrafung.

Die lange horizontale Fläche wird von rechts oben nach links unten durch eine Linie in zwei Welten geteilt: in die schwarz-weiße Welt der Imagination, in der zwei Gruppen von Gespenstern gegeneinander kämpfen, und in die reale Welt, in der Raikō (Yorimitsu 頼光) auf dem Krankenbett liegt, während seine vier Generäle (Urabe Suetake 卜部李武, Watanabe no Tsuna 渡辺綱, Sakata Kintoki 坂田金時, Usui Sadamitsu 碓井貞光) bei einem Go-Spiel sitzen. Über dem darniederliegenden Raikō erscheint die riesige Erdspinne in einer Haltung, als ob sie ihn mit ihrem Spinnennetz verhüllen wollte.

Der unmittelbar vor Raikō sitzende General wurde vom Volk aufgrund seines Gewandes mit dem Wasserwegerich-Muster (*omodaka*) als Kanzler Mizuno Tadakuni 水野忠邦, der die Tenpō-Reform durchführte, erkannt, ebenso wie der schlafende Held Raikō als 12. Shogun Ieyoshi. Der Schlaf drückt seine Gleichgültigkeit gegenüber der Politik aus, die er seinem Kanzler Tadakuni überläßt. In den Gespenstern im Hintergrund sah sich das Volk selbst als Verlierer der Tenpō-Reformen.

Dieses Werk ist bekannt als Travestie der berühmten Legende *Minamoto Raikō und die Erdspinne* und als politische Karikatur über die Tenpō-Reformen von Mizuno Tadakuni.

Es gibt zahlreiche Studien über dieses Bild, angefangen von Miyatake Gaikotsu (1911) 宮武外骨 über Ishii Kendō 石井研堂 und Kobori Sakae 小堀栄. Minami Kazuo 南和男 analysiert das Werk mit Hilfe dieser Vorstudien und auf der Grundlage von weiterer Primärliteratur wie *Fujiokaya nikki* 藤岡屋日記, *Tenpō zakki* 天保雜記, *Ukiyo no arisama* 浮世の有様, *Iseki Takako nikki* 井関隆子日記 und *Samidare sōshi* 五月雨草紙. So ermittelt er das Publikationsdatum und die Reaktionen des Volkes sowie die vermutliche Identität der dargestellten Personen. Er verweist ferner auf die Tatsache, dass sich immer mehr Bürger in den Gespenstern als Opfer der Reformen wiedererkannt haben und er interpretiert das Bild als Beweis für den starken Widerstand des Volkes gegen die Staatsmacht. Minami kommt zu dem Schluß, dass Kuniyoshi mit seiner Kritik an den Reformen seine starke Sympathie für das Volk ausgedrückt habe.

Ich aber sehe das Bild etwas anders und stelle die Frage, was Kuniyoshi damit tatsächlich ausdrücken wollte. Warum kämpfen die zwei Gruppen von Gespenstern gegeneinander, und nicht gemeinsam gegen Mizuno, wenn es sich bei ihnen um die

Rachegeister des Volkes handelt¹⁸³. Es gibt aber noch eine weitere Meinung, nämlich, dass hier die Gewinner und die Verlierer der Reformen gegeneinander kämpfen. Wer sollten die Gewinner gewesen sein? Wenn es Gewinner gegeben hätte, warum wurden diese, die ja keine Rachegefühle haben mussten, auch als Gespenster dargestellt? Im *Tenpō zakki* und im *Ukiyo no arisama* werden die vier Generäle als Mizuno und drei der Ratsältesten (*rōjū*) interpretiert. Wenn das Bildthema tatsächlich die Tenpō-Reform behandelt, warum ist der gefürchtete Unterdrücker des Volkes Torii Yōzō 鳥居耀藏, der den Spottnamen „Gespenst“ (*yōkai* 妖怪) trug, nicht auch dargestellt? Wenn, nach Meinung des Volkes, die Erdspinne vermutlich die drei politischen Hauptverlierer der Reformen Tsutsui Masanori 筒井正典, Yabe Suruga no Kami 矢部駿河守 und Hayashi Harima no Kami 林播磨守 repräsentiert, warum wirft sie ihr Netz nicht über deren politischen Hauptfeind Mizuno, sondern über den machtlosen Shōgun? Und warum bemerken der Shōgun und seine Ratsältesten die Erdspinne nicht? Welche Absicht verfolgte Kuniyoshi mit der Darstellung dieses, für sie nicht sichtbaren, gefährlichen Wesens?

Angesichts dieser Fragen scheint es mir daher naheliegender, dass Kuniyoshi mit diesen Gespenstern nicht die Opfer der Tenpō-Reformen, sondern die Opfer der Opium-Kriege (1840-42), die gegeneinander kämpfenden Engländer und Chinesen, symbolisieren wollte. Die durch eine Linie deutlich voneinander getrennten Welten sind die durch das Meer getrennten Reiche China und Japan. Die rechte Gruppe symbolisiert den Kolonialismus Englands: Der Anführer mit dem lang ausstreckbaren Hals versinnbildlicht den Schrecken der Herrschaft der Engländer und ihre Kontrolle über Teile Asiens. Als Hinweise auf ihre Grausamkeiten werden Attribute wie abgetrennte Finger und Totenschädel auf der Fahne und der Standarte (Pferdesymbol) mitgeführt. Durch diesen Krieg erzwang England die Fortsetzung des Handels mit dem todbringenden Opium. Die gegnerische Gruppe trägt als Fahne ein *kami(shin) no gohei* 神の御幣 (ein Kultgerät des Shintoismus) mit sich, wobei die Aussprache von *shin* 神 hinweist auf die Qing-Dynastie, auf japanisch *Shin* 清. Daruma, der Begründer des Zen-Buddhismus, reitet als Anführer auf einem Elefanten, in seiner Armee befinden sich bekannte chinesische Gestalten wie *Enma*, der König der Hölle, oder ein Tiger. Das Schriftzeichen *tō* 當 auf der Laterne verweist durch seinen Gleichklang mit dem Schriftzeichen *tō* 唐 für Tang-Dynastie

¹⁸³ Auf den Imitationen dieses Werkes von Sadahide und von Yoshitora, die wegen seiner großen Popularität bald darauf erschienen, kämpfen die Geister jedoch, entsprechend den Erwartungen des Volkes, gegen Mizuno.

ebenfalls auf China. Die Erdspinne verkörpert den gefährlichen Opiumgeist, erkennbar an ihrem einer Mohnkapsel ähnlichen Kopf. Sie versucht heimlich ganz Japan, symbolisiert durch den Shōgun, allmählich mit ihrem Spinnennetz zu überziehen, das die Form des Berges Fuji 富士 hat. Es ist dies ein Wortspiel mit dem gleichklingenden Begriff für unheilbar (fuji 不治), womit auf die Opiumsucht hingewiesen wird. Shōgun Ieyoshi, der alle politische Macht verloren hat, liegt auf dem Krankenlager, während sein Kanzler Mizuno Tadakuni der Bedrohung durch das Opium hilflos ausgeliefert ist, wie eine *Daruma*-Puppe, die weder Arme noch Beine hat. Zwei andere Kanzler sind ebenfalls ratlos (*utsu te ga nai* 打つ手が無い) und spielen Go (*go o utsu* 碁を打つ), unbeeindruckt von der drohenden Gefahr. Der Dritte beobachtet tatenlos das Feuer auf der Japan gegenüber liegenden Küste und ist nur mit Teetrinken beschäftigt.

Kuniyoshi hat mit diesem Bild vermutlich versucht, die Außenpolitik der Regierung zu kritisieren. Der Opium-Krieg begann im Jahr 1840 und endete im Jahr 1842 mit einer totalen Niederlage der Qing-Dynastie. Am 29. 8. 1842 wurde im Vertrag von Nanjing bestimmt, dass China die Insel Hongkong an England abtreten müsse, in der Folge kam es in China zu kolonieähnlichen Zuständen.

Mit dem Erhalt der Nachricht über dieses Ergebnis erreichte Tadakunis Angst und Sorge vor einer Bedrohung durch westliche Mächte ihren Höhepunkt. Er versuchte ungeduldig seine Reformen zur Stärkung des Feudalsystems und seine außenpolitischen Maßnahmen voranzutreiben, wodurch er sich aber immer weiter vom Volk entfernte. Mit verschiedenen Anordnungen, wie der Trockenlegung des Inba-Sumpfes im Nordosten von Edo, stieß er auf extremen Widerstand innerhalb der Regierung, und ein Monat nach der Publikation dieses Bildes, im 9. Monat Tenpō 14 (1843), musste er als Konsequenz der misslungenen Reform zurücktreten.

Sowohl im *Fujiokaya nikki* als auch im *Ukiyo no arisama* gibt es Erwähnungen des Opium-Krieges, was beweist, dass auch im Volk entsprechende Gerüchte kursierten. Im Jahresbericht der Holländer vom 6.7. Tenpō 14 (1843) an die Shōgunatsregierung wird der Vertrag von Nanjing und das zu erwartende Erscheinen eines englischen Kriegsschiffes vor der japanischen Küste erwähnt (Kitajima 1974: 484), und es ist nicht auszuschließen, dass Kuniyoshi davon Kenntnis bekam und ein Monat danach dieses Bild publizierte.

4.2.6. *Kintarō onigashima asobi* 金太郎鬼が島遊び

(Kintarōs Spiel auf der Teufelsinsel) (Abb.70)

WDB: 10005

Format: *ōban*, Hochformat

Signatur: Ichyūsai Kuniyoshi *ga*

Verleger: Tsujiokaya Bunsuke 辻岡屋文助

Datum: Ende der Tenpō-Zeit (1841-1843)

Die Märchenfiguren Kintarō und vier Teufel als Travestie der Anführer der Tenpō-Reformen

Interpretation:

Kintarō 金太郎, die sehr beliebte Heldenfigur eines Kindermärchens, sitzt auf einer Sänfte, die von in Festtagsgewändern gekleideten Teufeln getragen wird. Er schultert eine schwere Axt, sein Attribut.

Meiner Meinung nach weist dieses Bild einige Unstimmigkeiten und Merkwürdigkeiten auf: Hier werden die zwei Märchen *Kintarō* und *Momotarō* vermischt. Momotarō 桃太郎, der junge Held besiegt die Teufel (*oni* 鬼) auf der Teufelsinsel (*Onigashima* 鬼が島), im Märchen von Kintaro hingegen kommen keine Teufel vor.

Als Travestie des beliebten Märchens Kintaro stellt Kuniyoshi vermutlich in dieser Szene voll Ironie die Tenpō-Reform dar. Sie wurde am 15. Tag des 5. Monats des Jahres Tenpō 12 (1841) unter dem Befehl des 12. Shōgun Ieyoshi von Kanzler Mizuno Tadakuni begonnen. Im Lauf von zwei Jahren wurden 178 Edikte mit zahllosen Verboten erlassen, die das Alltagsleben der einfachen Bevölkerung stark einschränkten.

Üblicherweise ist die Bauchschrürze Kintarōs geschmückt mit dem Schriftzeichen *kin* 金, das auf den beiden Fächern aufscheint. Kuniyoshi malte jedoch ein *karahana* 唐花 - und *sayagata* 沙綾型 -Muster mit Swastika (*manji* 卍), welches Wasserquellen symbolisiert. Diese Musterkombination verwendete er öfter als Merkmal für den 12. Shōgun Tokugawa Ieyoshi.

Kuniyoshi versteckte hinter der Figur des Kintarō den Shōgun Ieyoshi, der nur ein funktionsloses Scheinamt besaß und wie eine Marionette von Kanzler Mizuno Tadakuni und seinen Anhängern herumgetragen wird. Ein Hinweis dafür ist das Muster des Kimonos von Kintarō, auf dem Puppen aus Papiermaché wie Daruma, Hunde und Vögel zu sehen sind. Außerdem haben die Teufel, die die Festtagssänfte auf ihren Schultern tragen, Jacken mit verschiedenen Mustern an. Für gewöhnlich werden Teufel nicht, wie hier, in Kimono-Jacken (*haori* 羽織) und der Haartracht von Samurais dargestellt, sondern mit Glatzen und nur in Fellhosen. Durch besondere Attribute ordnet Kuniyoshi

die vier Teufel vier bestimmten Personen zu. An der Spitze des Zuges befindet sich Mizuno Tadakuni, der Anführer der Tenpō-Reform. Seine Jacke mit Regenschirmmuster deutet auf den Begriff Wasser (mizu) hin. Es folgen ihm seine drei treuesten Anhänger, die sogenannten „Drei Raben (Sanbagarasu 三羽鴉)“. Der Schatzmeister Gotō San’emon hält einen Fächer mit dem Schriftzeichen *kin* (Gold bzw. Geld金) nach unten. Das deutet auf seine Aufgabe hin, im Zuge der Tenpō-Reform den Goldanteil der Münzen so gering wie möglich zu halten. Hinter ihm ist der verantwortliche Beamte für Wetterkunde und Literatur Shibukawa Rokuzō 渋川六蔵 mit Wolken-, Blitz- und Mäander (kawa川)-Mustern auf der Jacke. Mit dem Teufel am Ende des Zuges, der das Muster einer Spendenliste auf dem Kimono hat, weist Kuniyoshi auf Torii Yōzō Kainokami 鳥居耀藏 甲斐守 hin, da er als Empfänger von Schmiergeldzahlungen bekannt war. Als gefürchteter Statthalter des südlichen Stadtteiles von Edo wurde er vom Volk wegen der Silbenkombination in seinem Namen und wegen seines böartigen Charakters Gespenst (yōkai妖怪) genannt.

Obwohl diese Karikatur kein Zensursiegel aufweist, ist auf Grund der Art der Signatur Kuniyoshis eine Datierung mit dem Ende der Tenpō-Zeit möglich. Durch die Darstellung des puppenartigen Shōguns, der auf einer Sänfte durch Edo getragen wird, brachte Kuniyoshi zum Ausdruck, dass nicht der Shōgun, sondern Mizuno Tadakuni und seine Gefolgsleute für die Schreckensherrschaft und die unerträgliche Tenpō-Reform verantwortlich waren.

4.2.7. *Suzume no hyakkyō, Torisashi* 雀の百狂 鳥さし

(Hundert Verrücktheiten der Spatzen: Vogelfänger) (Abb. 71)

WDB: 00004

Format: Fächerbild (*uchiwa'e* 団扇絵)

Signatur: Chōrō Kuniyoshi *giga* 朝桜楼国芳戯画

Verleger: Iyaya Kyūbei 伊場屋久平

Zensursiegel: Muramatsu 村松

Datum: 1844-1847, wahrscheinlich im 4. Monat des Jahres Kōka 2 (1845).

Zoomorphisierung

Interpretation:

Die Szene zeigt einen Spatzen, der mit einer Lanze einen großen Raben attackiert, worüber sich die anderen Spatzen im Hintergrund freuen.

Nach den Kyōho 享保 - und Kansei 寛政 -Reformen vollzog die Shōgunatsregierung eine dritte, die sogenannte Tenpō 天保-Reform. Diese stand unter dem Motto „Verbot von Luxus (*shashikinshirei* 奢侈禁止令)“ und wurde ab dem 15. Tag des 5. Monats 1841 (Tenpō 12) von Kanzler Mizuno Tadakuni 水野忠邦 durchgeführt. Im Laufe der zwei Jahre andauernden Tenpō-Reform wurden 178 Edikte mit zahlreichen Verboten erlassen, die das Alltagsleben und die Unterhaltungen der Bewohner Edos betrafen. Darunter war alles, was sich auf die Vergnügungsviertel, die verschiedenen Bühnenkünste und das Verlagswesen bezog. Die kompromisslose Umsetzung der vielen Verbote wurde von Torii Yōzō 鳥居耀藏, dem engsten Vertrauten Mizunos, dem Statthalter des südlichen Teiles von Edo (南町奉行), sehr streng kontrolliert. Die Bevölkerung fürchtete Torii Yōzō ungemein, deshalb bekam er den Spottnamen *yōkai* 妖怪 (böses Gespenst), der sich von Yōzō und seinem weiteren Namen Kainokami 甲斐守 ableitet.

Mit der Zoomorphisierung malte Kuniyoshi Torii Yōzō als großen schwarzen Vogel (*tori* 鳥), als Raben (*karasu* 烏), der von einem Spatzen angegriffen wird. Torii Yōzō war einer der engsten Anhänger von Kanzler Mizuno Tadakuni, den sogenannten „Drei Raben (*sanbagarasu* 三羽烏)“. Die anderen Spatzen, die sich über dieses Ereignis freuen, sind die Stadtbewohner Edos, denen Torii Yōzō zutiefst verhaßt war.

Das Entstehungsdatum dieses Fächerbildes kann für das 4. Monat des Jahres Kōka 2 (1845) festgelegt werden: Durch das Zensursiegel von Muramatsu 村松, der nur zweimal, im 4. und im 9. Monat tätig war, und weil Fächer meistens im Frühjahr hergestellt wurden.

Im 9. Monat des Jahres Tenpō 14 (1843), als die Tenpō-Reform gescheitert war und Kanzler Mizuno Tadakuni sein Amt verlassen mußte, wechselte Torii Yōzō rasch die Seite und wies dem Kanzler alle Schuld zu. Einige Monate später aber kehrte dieser wieder in sein Amt zurück und bestrafte Torii Yōzō im 9. Monat des Jahres Kōka 1 (1844) durch fristlose Entlassung. Ungefähr ein halbes Jahr danach malte Kuniyoshi dieses Bild, das voll Ironie das Ende der Karriere von Torii Yōzō zeigt.

4.2.8. *Asahina kobito-jima asobi* 朝比奈小人鳴遊

(Asahinas Ausflug zur Zwergeninsel) (Abb. 72)

WDB: 30003

Format: *ōban*, Triptychon

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *giga* (rechte, linke)

Siegel: Yoshikiri-*in*

Verleger: Horimasa 彫正

Zensursiegel: Muramatsu, Yoshimura 吉村

Datum: 3. Monat des Jahres Kōka 4 (1847)

Eine Szene der Sage *Asahinas Ausflug zur Zwergeninsel* als Travestie der Macht der Samurai.

Interpretation:

Die ganze Bildfläche des Triptychons wird eingenommen von der liegenden, üppigen Gestalt des Helden Asahina 朝比奈, nur mit einem Lendentuch bekleidet, in seiner linken Hand eine Pfeife. Am unteren Bildrand ist winzig klein ein vorbeiziehender Samurai-Umzug dargestellt, auf den Asahina hinunterblickt.

Der Ursprung des Helden Asahina geht zurück auf den historischen Krieger Wada Yoshihide 和田義秀, den dritten Sohn von Wada Yoshimori 和田義盛, dem berühmten General von Minamoto Yoritomo 源頼朝 (1147-1199). In Anspielung auf seinen Geburtsort Asaina 朝伊奈 im Fürstentum Awa 阿波 trug er auch den Namen Asaina Saburō 朝伊奈三郎. Die Erzählungen von Asahinas Abenteuern, die in den Büchern *Kinpirabon* 金平本 und *Aohon* 青本 festgehalten sind, führten nach seinem Tod zur Mythenbildung, wonach der unsterbliche Krieger in fremde Länder zog und sogar in der Hölle kämpfte (Suzuki 1992: Abb. 367).

Suzuki verweist auf einen Eintrag im *Fujiokaya nikki* 藤岡屋日記, der besagt, dass im 3. Monat des Jahres Kōka 4 (1847) vor der Kannon 観音-Tempelanlage in Asakusa 浅草 auf einer Schaubühne eine große Asahina-Puppe öffentlich ausgestellt wurde. Da aber Rokugō Hyōgonokami 六郷兵庫守, ein Beamter des Edo-Schlusses, der in Asakusa Tamachi 浅草田町 wohnte, auf seinem täglichen Weg in die Arbeit von der überdimensionalen Puppe behindert wurde, verlangte dieser die Puppe aus dem Weg zu räumen. Der Besitzer der Puppe schlug ihm vor, dem Hindernis auszuweichen und eine Seitenstraße zu benutzen. Rokugō Hyōgonokami war über diese Antwort sehr erbost und er erzwang den Abbau der Puppe mit der offiziellen Begründung, dass diese im Falle

eines Brandes im Edo-Schloss die Sicht versperre. Suzuki vertritt die Meinung, dass Kuniyoshi in dieser Darstellung auf dieses Ereignis, das von der Bevölkerung viel beachtet wurde, Bezug nahm (Suzuki 1992: Abb. 367) Tatsächlich befinden sich auf diesem Holzschnitt die Zensorensiegel von Yoshimura 吉村 und Muramatsu 村松, die beide im 3. Monat des Jahres Kōka 4 (1847) gemeinsam Dienst ausübten.

Kurushima 来島 ist der Ansicht, dass sich Kuniyoshi mit der zwerghaften Darstellung der Samurai in Form eines Ameisenzuges über die Machthaber lustig machte (Kurushima 1997: 51-60). Außerdem wird Asahina nicht als Krieger, sondern als gewöhnlicher nackter Mann aus der unteren Bevölkerungsschicht dargestellt. Er blickt lächelnd und belustigt in lockerer Körperhaltung auf die vorbeiziehenden Samurai-Zwerge hinunter.

4.2.9. *Yoku to iu kedamono* 欲といふ獣 (Die Bestie, genannt Gier) (Abb. 73)

WDB: 10076

Format: *ōban*, Querformat

Signatur: Ichyūsai Kuniyoshi *giga*

Siegel: Yoshikiri-*in*

Verleger: Tsuruya *han* 鶴屋板

Zensursiegel: Hama 濱, Kinugasa 衣笠

Datum: Kōka 4 - Kaei 1 (1847/48)

Zoomorphisierung

Bildtext:

„Eine Bestie namens Gier

Aus dem Lande Armut lebend gefangen her verbracht, auch „viel Aufruhr um des lieben Geldes willen“ genannt

Im Lotossutra heißt es: Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Tasten, dies sind die fünf Gelüste. Wie im Einmaleins werden aus diesen fünf Gelüsten alsbald was man die 30 Gelüste nennt, und ebensolche 30 Gelüste hat der Mensch. Wollust, Habsucht, Fraß und Völlerei, blinde Gier und derlei zählen dazu. Wenn diese 30 Gelüste an ein und derselben Stelle zusammentreffen und zu einer festen Form erstarren, entsteht eine Bestie. Sie nennt man die Bestie Gier. Diese Bestie entsteht an dem Ort, den die Buddhisten unter den drei Welten die Welt der Begierden nennen, sie erfüllt die tausend Welten, und von China über Indien bis hin zu den Landen der rothaarigen Holländer, Korea, ja sogar dem Land der

Langarme und der Langbeine und dem der abscheulichen Hottentotten gibt es keinen Ort, an den sie nicht reicht. Doch hält sie sich normalerweise in den Herzen der Menschen versteckt und lässt sich nach außen hin nicht blicken, sodass niemand sie zu Gesicht bekommen hatte. Doch im Lande der Münzen mit dem Wellenmuster¹⁸⁴, dem großen Japan, sprach ein gewisser Manpachi, seines Zeichens Bewohner der fünf Ministerien, sich seit der Zeit seiner Rundreise durch die Lande der 66 Begierden,¹⁸⁵ bei der er gleichzeitig alle wegen ihrer Gier ermahnte, mit den drei Jägern Marderhund-Kakubei, Meppō Yahachi und Tanegashima no Roku ab, ließ sie für 50 solcher Münzen mit Wellenmuster wild herumballern und das Tier erschrecken, so dass sie es lebend gefangen nehmen konnten. Dieses Tier springt mit in einem Satz oft noch weit über die Hölle hinaus und purzelt stattdessen in die Hölle der Wucherzinsen, doch selbst dann ist es nun einmal ein Tier, das umsonst noch nicht einmal aufsteht, es besonders hasst, geradeaus auf dem Weg der Geradlinigkeit und Gerechtigkeit zu gehen, und es stattdessen liebt, auf böse Abwege abzuschweifen. Es streckt nur dauernd die Hände und Füße nach immer mehr und mehr aus, niemals weicht es zurück, so dass es wirklich und wahrhaftig eine Bestie im Menschenpelz ist. Darum rammte man die drei Pfosten des Shintō, des Buddhismus und des Konfuzianismus in den Boden und band das Tier an den Ketten der Humanität und Gerechtigkeit sowie der fünf konfuzianischen Kardinaltugenden, als da sind Barmherzigkeit, Gerechtigkeit, Höflichkeit, Weisheit und Treue, fest.

Der Schädel: Sie hat zwar einen Schädel, doch sieht es so aus, als hätte sie keinen. Deswegen sagt man, dass einem die Gier in ihrer Grenzenlosigkeit leicht über den Kopf wächst.¹⁸⁶

Die Fratze. Die Haut auf ihrer Fratze hat tausend Schichten und ist außerordentlich dick, so wie man allgemein von schamlosen Leuten sagt, dass sie ein dickes Fell haben. Deswegen nennt man ein solches dickes Fell in China auch „Eisenmaskenhaut“. In unserem Land nennt man es die Unverfrorenheit eines Löwen¹⁸⁷. Pellen ihr die Menschen auch das Fell von der Fratze und stellen damit ihre Unverschämtheit bloß, ist ihr das genau so einerlei wie dem sprichwörtlichen Frosch, dem man Wasser aufs Maul spritzt.

¹⁸⁴ *Namisen* ist eine Bezeichnung für die Edo-zeitlichen 4-*mon*-Münzen, die auf der Rückseite ein Wellenmuster hatten. Das Wort klingt ähnlich wie das Land Shumisen, das in der buddhistischen Kosmologie das Land ist, in dem die Menschen beheimatet sind.

¹⁸⁵ *Yokujū yokubu kaikoku* ist eine Verballhornung von *rokujū rokubu kaikoku* 六十六部回国, einer Form des Pilgerns, bei der man in den 66 Provinzen Japans je eine Kopie des Lotussūtra zu stiftet. *Kaikoku* bedeutet aber gleichzeitig auch Warnung, Verwarnung, Mahnung.

¹⁸⁶ Wortspiel zwischen *itadaki*, „Schädel“, und *itadaki ga nai*, „grenzenlos sein“.

¹⁸⁷ *Atsukamashishi*, Wortspiel zwischen *atsukamashi*, „unverschämt“, und *shishi*, „Löwe“. Die Bestie hat tatsächlich auch mehr oder weniger Löwengestalt.

Gewöhnlich ist die Fratze ganz ausgedörft, weswegen man auch von der Gier wie von allen anderen bösen Dingen sagt, sie sei eine trockene Angelegenheit. Hält man der Bestie jedoch Geld oder Gold vor die Fratze, dann strafft sich seine Haut vor Gier und sie wird ganz samtig und weich.

Die Augen: Weil sie auch die schlechten Dinge gut sehen können, nennt man ihre Augen auch den parteiischen Blick der Voreingenommenheit. Und wenn man sagt, dass einer von Geld leicht geblendet werden kann, dann meint man auch diese Augen. Was man den stechenden Blick jemandes nennt, der nach Flöhen späht, um sie zu erschlagen, sieht ebenfalls aus wie diese Augen, die Küche und den ganzen Haushalt suchen sie bis in die letzten Winkel ab. Mit vor Gier ganz zusammengekniffenen Augen starrt die Bestie auf die getrocknete Meerbrasse auf der Feuerstelle, mit Augen so groß wie Tellern starrt sie den Fischhändler an, wenn er den leckeren ersten Thunfisch der Saison feilbietet. Dass Tonase im neunten Akt des *Chūshingura* sagte, ihre gute Meinung von ihrer Tochter rühre vielleicht von ihrem Mutterstolz, auch Gierauge genannt, her, meinte genau solche Augen.

Die Nase: Wenn die Bestie beim Brataalhändler vorbeikommt, bekommt sie eine unbändige Lust zu fressen, und wenn sie den Duft der Kräutersäckchen riecht, die die schönen Damen um den Hals tragen, dann würde sie am liebsten sterben vor Verlangen. Das alles liegt an der Gier ihrer Nase.

Das Maul: Statt getrockneter Makrele will die Bestie lieber gedämpfte Scholle, statt des einfachen Reiskuchens mit roter Bohnenpaste lieber das süße Bohnenmus allein mit ganzen Stücken darin, statt des billigen gebratenen Seeaals lieber den Leckerbissen eines teuren gegrillten Aals im Ganzen, so steigt von Jause zu Jause der Luxus, und alles nur wegen diesem Maul der Gier!

Die Ohren: Limericks, *niagari*-Shamisen-Stimmweise, Sauflieder, Itchūbushi-Lieder, alle Schlager, Katō-bushi-, Tomimoto-, Kiyomoto-, Tokiwazu-Lieder, Volksballaden mit Shamisen-Begleitung, Gidayū- und Shinnai-Lieder, Amateurtheater und Stimmenimitation, Handtrommel, Flöte, Trommel, Koto und dazu die chinesische Fiedel, die Nachtigallen von Negishi, die noch schöner singen als die anderswo, der Kuckuck von Sumidagawa, die Wasserrallen von Takinogawa, mit all denen modisch umzugehen, das ist es, was diese gierigen Ohren tun!

Die Hörner: Ihre Spitzen sind dreieckig. Sie bedeuten, bei seinen gesellschaftlichen Verpflichtungen nachlässig zu sein, es den Leuten am Notwendigen mangeln zu lassen oder Schande auf sich zu laden, insgesamt also die drei Arten anzuecken.¹⁸⁸

Die Fellhaare: Man sagt zwar, jemand sei kein Haar breit gierig, doch das bedeutet noch lange nicht, dass die Bestie keine Haare hätte, im Gegenteil haarig wird's bei ihr bei der Fleischeslust, bei der Liebe zum Wein, bei der Fresssucht, bei den Donjuanerien, sie alle gehören zur Art der Gier und Haarsucht.

Das Fell: Es ist ein Fell, das nach vorn und hinten gespannt ist. Deswegen lautet eine Redewendung für gierig, dass einem die Haut der Gier gespannt ist. Sich ein Tarnfell umhängen wie die Spione und Diebe,¹⁸⁹ das Fell der Fischotter verkaufen, bevor man sie erlegt hat, die reinsten Lügen erzählen also, die Dinge einfach laufen lassen und jemandem gedankenlos das Fell über die Ohren ziehen,¹⁹⁰ die pelzigen Prahlereien eines Don Juan, all dies gehört zur Art des Fells der Gier.

Der Rumpf: Der Rumpf (*dō*) ähnelt einer Eiche (*shii*) und ist extrem hart. Auch ähnelt er dem Rücken eines Löwen (*shishi*). Deswegen lautet ein anderes Wort für gierig auch *yokudōshii* beziehungsweise *yokudōshishi*.

Der Bauch: Schimpft man die Bestie auch Dreck, sie bekommt davon keine Wut im Bauch. Das liegt daran, dass sie am Unterleib keine Haare hat, also nicht Manns genug dafür ist.¹⁹¹ Sie hasst es, sich den eigenen Bauch aufzuschlitzen, also aus eigener Tasche zu bezahlen, dafür freut sie sich, wenn die Leute sie einen ausgefressenen Fettwanst nennen.

Die Pranken: Sie wollen nichts, als Dinge an sich reißen. Wenn sie einmal etwas gepackt haben, lassen sie es nicht mehr los.

Die Pfoten: Bei diesen Pfoten sollte man aufpassen, sie keine hohen Geta anziehen zu lassen, denn sonst streicht die Bestie bei jedem Geschäft gleich hohe Prozente ein.¹⁹²

Die Krallen: Die Bestie ist, wie man sprichwörtlich sagt, vom Kopf bis zu den Zehennägeln voll der Gier. Die Form ihrer Krallen erinnert an einen Besen, mit dem sie möglichst viel auf einen Haufen zusammenkehren möchte. Die Krallen selbst sind lang,

¹⁸⁸ Der Text beruht auf einem Wortspiel zwischen *tsuno*, den Hörnern, und dem Wort *kaku* oder Ecke, das man mit demselben chinesischen Zeichen schreibt. Die „drei Ecken“ beziehen sich auf drei Redewendungen, die das Zeitwort *kaku* enthalten.

¹⁸⁹ *Suppa no kawa*

¹⁹⁰ *Mama yo tenpo no kawa*

¹⁹¹ Wortspiel zwischen *hara ga tatsu*, „eine Wut im Bauch bekommen“, und *shitatsuhara*, eine Verballhornung von *shitahara*, der Unterleib, mit der dazwischen geschalteten Silbe *tsu*, eine altertümliche Genitivpostposition.

¹⁹² *Geta o haku*, wörtlich „Holzpantoffel tragen“, bedeutet im übertragenen Sinn auch Prozente nehmen.

und gewöhnlich entzündet sie an deren Ende ein Feuer, so wie man es geizigen Leuten allgemein nachsagt, sie täten es, um Lampenöl zu sparen. Wenn die Bestie eine dicke Münze findet, dann hält sie sie für zwei Münzen und möchte sie gleich auseinanderkratzen. Mitleid kennt sie so wenig wie Schmutz unter Fingernägeln Platz hat.

Der Schwanz: Ihr Schwanz erinnert von seiner Form her daran, dass, wie man sprichwörtlich sagt, Lügner kein gutes Ende nehmen, und vor den Festtagen¹⁹³ zeigt die Bestie ihren Schwanz, woran man sie dann erkennen kann wie den zauberischen Fuchs der Legende, und wenn sie sich zuvor noch so gut verstellt hat.

Das Brüllen: Das Brüllen der Bestie lautet: „Ich will Geld, ich will Geld!“

Der Grind: Der Leib dieser Bestie ist übersät mit Grind und Ungeziefer, das dauernd „Es ist mir leid drum! Ich will mehr davon haben!“ schreit. Dieses nennt man, jemandem den Floh des Verlangens und der Leidenschaften ins Ohr setzen.

Der Kot: Das Arschloch der Bestie selbst ist zwar eng, wie man es gewöhnlich geizigen Leuten nachsagt, doch will es nur eines, die Leute wie den Goldesel aus dem Märchen vorn und hinten Gold speien zu lassen, um es sich mit deren dreckigem Geld gut gehen zu lassen.

Das Herz: Ihr Herz ist, was man ein gieriges Herz nennt. Ein Lebtage wird die Bestie es nicht los. Es ist ein Bösewicht, der dem Menschen ein Leben lang nicht von der Pelle rückt.

Die Flügel: Die Flügel erinnern an jene von Tengu. Man sagt ja auch, jemand hätte links und rechts Schwingen, wenn man meint, sein Arm reiche weit. Weil sogar die Tengu, denen man ja gewöhnlich nachsagt, dass sie außerordentlich gierig und eingebildet sind, vor so viel Flügeln und solcher Gier¹⁹⁴ kapitulieren, besteht die Durchhalte-Pille gegen das Übel der Gier darin, dass man sagt: „Da kapitulieren sogar die Tengu!“

Verschiedene Lobpreisungen der Gier

Weil an dieser Bestie alles übermäßig geraten ist, sagt man auch, die Gier gehe vor, und weil sie dem Bösen beisteht, sagt man auch, die Gier sei der beste Freund des Menschen, und weil sie ihn aufs Tiefste verstrickt, sagt man, die Gier sei tief.

Weil sie es nicht versteht, sich zu begnügen, sagt man, die Gier kenne keine Grenzen. Sie ist wie das Ungeziefer am Leib des Löwen, das ihm sein Überleben verdankt und ihn

¹⁹³ Wortspiel zwischen *monomae*, dem Tag unmittelbar vor einem Fest- oder Feiertag, und Tamamonomae, einem Fuchsgespenst, das als Hofdame verwandelt, seinen Spuk treibt und neun Schwänze hat.

¹⁹⁴ Wortspiel zwischen *yoku*, der sino-japanischen Lesung von Flügel, und *yoku*, „Gier“.

dennoch von innen heraus auffrisst, geboren aus unserem eigenen Herzen, ist sie doch eine Bestie, die uns letztendlich auffrisst.

Seid nur auf der Hut vor ihr!

Dem starken Trinker ein 10-Liter-Fass, zur Riesenbesäufnis ein Riesenmahl, die Bude selbst nur ein 4 x 6 Zoll breiter Tuschehälterdeckel, doch was ihr auf der Tafel angekündigt seht, an dem ist nichts gelogen!

Schaut es Euch nur an und bezahlt danach!

Die Ohren sind aus den Taschen, in denen geizige alte Männer ihre Schlüssel aufbewahren.

Die Nase ist aus der Geldbörse einer Puffmutter.

Die Zähne sind aus Kinkhornmuscheln, die aussehen wie die Faust eines Geizkragens, die etwas fest umklammert, und gierig verschlingt die Bestie damit Melanzani als Futter.

An den Nägeln haben wir sie Feuer entzünden lassen, seht es Euch nur an!

Die Nue-Vogelschimäre, die von Yorimasa zur Strecke gebracht wurde, der Drachenvogel, der „Auf immer und ewig! Auf immer und ewig!“ schrie und den Hiroari erlegte, sie alle wurden schon auf Bildern verewigt, doch dass man die Gestalt der Gier in bildlicher Form einfing, geschieht hier zum ersten Mal. Zum Stoff unerhörter Geschichten werde es Euch beim Betrachten! (übersetzt von S. Formanek)“

(Yoku to iu kedamono – Binbo no kuni kara ikedotta ichimei Kanearashi to iu
Hokkekyō ni iwaku „shiki shō kō mi soku“ kore o goyoku to iu. Goyoku sanjūyoku o sanjūyoku to iite hito ni sanjūiro no yoku ari shikiyoku riyoku / shokuyoku gōyoku no rui. Subete sono uchi nari. Sono sanjūiro no yoku hitotsu tokoro e atsumari yorikatamate ippiki no akujū to naru./ Nazukete yoku no kedamono to iu. Kono kemono sangai no uchi yokkai yori shōjite daisen sekai ni michite Kara Tenjiku Oranda Chōsen Tenaga Ashinaga / Mukuri Kokuri no kuniguni made mo yoku no sumazaru tokoro nashi to iedomo tsune ni hito no kokoro no soko ni kakuresumite soto e / arawarezu tsui ni sono hontai o mitaru mono nashi. Shikaru ni namisen gojū Dainihon de goseisho no jūnin Manpachi to iu mono / yokochū yokubu kaikoku no ori kara, Tanuki no Kakubei, Meppō Yahachi, Tanegashima no Riku to iu sannin no kariudo o katarai / mushō ni karadeppō o hanachi odorokashimete kore o ikedorinu. Kono kemono ete wa jigoku no issokutobi o

fumi/hazushite kōri no jigoku ni okkoronde mo tada wa okinu kedamono nite, tokaku /
massugu ni makoto no michi o yuku koto o kirai, yoko ni yugan / de akudō ni iru koto o
konomi, saki e bakari te ya ashi no idete shirizoku / koto o sezu makoto ni ningen no
kawa o kaburitaru yotsuashi nari. Yue ni / “shin jū butsu” no mittsu no kui o uchi
jingigojō no kusari o motte tsunagioku nari¹⁹⁵

Itadaki: Itadaki wa aredomo naki ga gotoshi. Yue ni yoku ni wa itadaki ga nai to ieri

Omote: Tsuru no / kawa wa sen/maibari ni shite itatte atsushi yue ni Morokoshi nite wa
tetsu/menpi to iu. Wa ga chō nite wa atsukamashishi to iu. Hito ni tsuru no / kawa o
mukarete mo shaushau majimaji to shite kaeru no tsuru e mizu no / gotoku. Tsune ni tsuru
ga hashaide iru yue yoku zura o kawaku to / iu. Kane de kono tsuru o hareba / tachimachi
ni kunya to naru

Me: Warui koto mo yoku mieru yue ni / kore o yokume to iu. Mata kane / ni me ga kureru
to iu mo kono me no koto nari. Nomitorimanako ni te / sarumanako no gotoku daidokoro
no sumizumi made mo name mawasu. / Mata me o sankaku ni shite himoto no hidai o
nirami me o sara no / gotoku ni shite hatsugatsuouri o niramu. Kudanme ni Tonase ga oya
no / yokume ka shirane domo to /iishi wa kono ne no koto nari

Hana: Kabayakiya no mae o tōru to / kuitaku nari. Mata kakegō no / nioi o kagu to isshin
sutetaku / naru wa mina kono hana no yoku nari

Kuchi: Sanma no himono yori wa mushi/karei kanokomochi yori wa oguraan / anago no
kabayaki yori wa unagi no suji ga ii nado to / dandan ni ogori no tsuku yatsu wa betsu
shite kono yoku no kuchi nari

Mimi: Dodoitsu ni / agari tocchiri/ton hauta geihō ichhūkuzushi. Subete no hayari uta
katōbushi tomi/moto kiyomoto tokiwazu nagauta gidayū shinnai kageshibai

¹⁹⁵ 欲（よく）といふ獣（けだもの）

貧乏（びんぼ）の国（くに）からいけどった一名金（かね）あらしと云法華経曰（ほけきょうにいはいく）色
声香味觸（しくしゃふかうみそく）これを五欲（ごよく）といふ。五欲（よく）三十欲（よく）を三十欲
（よく）といひて人に三十いろの欲（よく）あり色欲利欲（しきよくりよく）食欲強欲（しょくよくごうよ
く）のるい。すべてその内（うち）なり。その三十いろの欲（よく）ひとつところへあつまりよりかたまつ
て一匹（ひき）の悪獣（あくじう）となる。なづけてよくのけだものといふ。此（この）けもの三界のうち
欲界（よくかい）より生（せう）じて大千世界（せかい）にミちて唐土（から）天竺（てんじく）紅毛（お
らんだ）朝鮮（てうせん）手長（てなが）足（あし）長（なが）ムクリコクリの国々（くに々）までも欲
（よく）のすまざるところなしといへどもつねに人の心（こころ）のそこにかくれ住てそとへあらはれずつ
みにその本体（ほんたい）を見たるものなし。しかるに波錢（なみせん）五十大日本（だいにほん）で五省
所（ごせいしよ）の住人（ぢうにん）万八といふもの欲中（よくぢう）欲分（よくぶ）くわいこくのおりか
ら、狸（たぬき）の角兵衛（かくべい）めつほう弥（や）八、たねがしまの六といふ三人のかりうどをかた
らひ、むしやうにからでつぼうをはなちおどろかしめてこれをいけどりぬ。此けものえてハ地獄（ぢごく）
の一ッそくとびをふミはづして高利（かうり）のぢごくにおつころんでもただハおきぬけだものにて、とか
くまつすぐにま事の道（みち）をゆくことをきらひ、よこにゆがんで悪道（あくだう）に入（いる）ことを
このミ、さきへばかりてや足のいでてしりぞく事をせずまことに人間（にんげん）のかわをかぶりたる四ッ
あしなり。ゆへに神儒佛（しんじゆぶつ）の三ッのくみをうち仁義五常（じんぎごじやう）の鎖（くさり）
をもつてつなぎ置（おく）なり

kowairohanashi / tsuzumi fue taiko koto ni kokyū ni arui wa mata negishi no uguisu
Sumidagawa no / hototogisu Takinogawa no kuina nado to hineru mo mina yoku no mimi
nari

Tsuno: Tsuno no saki sankaku nari giri o kaku. Koto o / kaku. Haji o kaku. Awasete
sankaku to iu koto ari

Ke: Yoku-ge wa mi/jin mo nai to / iedomo ke no naki ni arazu iroke kuike / kizake noroke
mo mina yoku-ge no uchi nari

Kawa: Ato saki ni hippatta yō na / kawa nari. Yue ni yoku no kawa ga hip/paru to iu
suppa no kawa. Uso no kawa mama no kawa ten/po no kawa iroji no kawa nado mo kono
kawa no uchi nari

Dō: Dō wa shiiki no gotoku / itatte katashi. Mata / shishi no senaka no gotoshi. yue ni
yoku/dōshii tomo yokudōshishi to mo iu.

Hara: Kuso to iwarete mo hara o tatsu koto nashi. / Kore shitappara ni ke no naki yue nari
jibara o / kiru koto o kirai hito ni harappukure to iwaruru koto o yorokobu

Te: Tokaku tsukamitagaru nari. Te ni tsukanda mono wa hanasu koto nashi

Ashi: Kono ashi ni ashida o hakasanu yō ni yōjin subeshi

Tsume: Itadaki kara ashi no tsumasaki made yoku ga michite iru nari tsume no katachi /
wa kumade no gotoku mono o kakikomitaru. Tsume no saki nagaku tsune ni hi o
tomosu. / Atsui zeni o mitsukeru to ni-mon ka to omotte hega shite mitagaru. Kawaige wa
tsume no aka hodo mo nashi

O: O no katachi uso no shiri o musubanu gotoku, monomae ni naru to kono shippo o dasu
nari

Naku koe: Kane ga hoshii nā, chichichichi zukushi to naku

Aka: Kono kemono karadajū ni oshii hoshii to iu aka ga tamatte iru. Kore o yokuaka
bonnō to iu

Kuso: Ketsu no ana itatte semashi to iedomo /hito ni kaneguso o hirasen koto o hakaru

Kokoro: Kore o yokushin to iu. Mi o / owaru made kono yokushin no hanaruru to / iu
koto naku issō hito no mi ni / matoi hanarenu warumono nari

Tsubasa: Tengu no hane ni nitari. Kore o sayū no tsubasa to / iu. Sasuga no tengu-dono
mo kono yoku ni wa akireru /yue ni yokuaku ni gamanzai to wa guhin mo akirete
mashinmasu to iu nari¹⁹⁶

¹⁹⁶頂 (いただき) いただきハあれどもなきがごとし。ゆへによくにハいいただきがないといへり
面 (おもて) つらのかハハ千まいばりにしていたつてあつしゆへにもろこしにてハ鉄 (てつ) 面皮 (めん
び) といふ。我朝 (わがてう) にてハあつかま獅子 (じし) といふ。人につらのかハをむかれてもしやうし

「Yoku ni iroiro no tonae aru koto

Kono kedamono nanigoto nimo dekisugiru yue ni yoku ga / sakidatsu to ii warui koto ni katan suru yue ni yoku ga / tetsudau to ii hito o fukami e hameru yue ni yoku ga / fukai to iu

Taru koto o shiranu yue ni yoku ni wa / kagiri ga nai to iu. Kore shishishinchū no mushi to onaji / koto ni te wa ga kokoro yori umareidete tsui ni wa ga mi o / kirikurau akujū nari osoru beshi osoru beshi.

Shōjō nite wa shishōdaru

Ō-zake nite wa ō-donburi

Mise wa shiroku no suzuributa de o-me ni / kakemashita kanban ni / itsuwari nashi kido / sen wa omodori omodori

Mimi wa yoku no fukai oyaji no kagibukuro

Hana wa yarite no kinchaku

やうまじまじとしてかへるのつらへ水のごとく。つねにつらがはしやいでいるゆへよくづらをかわくといふ。金で此つらをはればたちまちにくにやとなる

目(め) わるいこともよく見えるゆへにこれをよく目といふ。又かねに目がくれるといふも此目のことなり。のみとりまなこにてさるまなごのごとくはつがつつをうりをにらむ。九だんめにとなせがおやのよく目かしらねどもといひしハ此目のことなり

鼻(はな) かばやき屋のまへをとほるとくいたくなり。又かけごうのほいをかぐと一身すてたくなるハミな此はなのよくなり口(くち)さんまのひものよりハむしかれいかのこもちよりハおぐらあん、あなごのかばやきよりハウなぎのすちがいいなどとだんだんにおごりのつくやつハべつして此よくの口なり

耳(みみ) とゞいつにあがりつつちりとん。はうたげいほういつちうくづし。すべてのはやりうたかとうぶしとみもときよもときはずながうたぎだゆふしん内かげしハるこハいろはなしつづミふへたいこ琴(こと)に胡弓(こきゅう)にあるひハ又ねぎしのうぐひすすミだ川のほととぎすたきのがわのくひななどとひねるもミなよくのミミなり

角(つの) つののさき三角なりぎりをかくことをかくはぢをかくあわせて三かくといふことあり

毛(け) よくげハみぢんもないといへども毛のなきにあらざいろけくいけきぎけのろけも皆よくげの内なり皮(かハ) あとさきにひつはつたやうなかハなり。ゆへによくのかハがひつはるといふ。すつハのかハ。うそのかハまゝのかハてんほのかハいろぢのかハなども此かハのうちなり

胴(だう) どうハ椎(しい) の木のごとくいたつてかたし。又獅子のせなかのごとしゆへに欲胴椎(よくだうしい)とも欲胴獅子(よくたうしし)ともいふ

腹(はら) くそといはれてもはらをたつことなしこれしたつはらに毛のなきゆえなりじばらをきることをきらひ人にはらつふくれといはるることをよろこぶ

手(て) とかくつかミたがるなり。てにつかんだものハはなすことなし

足(あし) 此あしにあしだをはかさぬやうにようじんすべし

爪(つめ) いただきからあしのつまさきまでよくがみちてゐるなりつめのかたちハくまでのごとくものをかきこみたがる。つめのさきながくつねに火をとます。あついでにをミつけると二文かとおもつてへがしてミたがる。かあいげハ爪(つめ)のあかほどもなし

尾(を) をのかたちうそのしりをむすバぬごとくものまえになると此しつほをだすなり

鳴聲(なくこえ) 金がほしいナァ、チチチチつくしとなく

垢(あか) このけものからだぢうにおいしいほしいといふあかがたまつてゐる。これをよくあかぼんのうといふ

屎(くそ) けつあないたつてせましといへども人にかねぐそをひらせんことをはかる

心(こころ) これを欲心(よくしん)といふ。身(み)をおハるまで此よくしんのはなるるといふことなく一しやう人の身にまとひはなれぬわる者(もの)なり

翼(つばさ) 天狗(てんぐ)のはねににたり。これを左右(さゆう)の翼(つばさ)といふ。さすがのてんぐどのもこのよくにハあきれるゆへに欲悪(よくあく)にがまんざいとハ狗(ぐ)ひんもあきれて魔心増(ましんます)といふなり

Ha wa akanishi de atajike / nasubi o ejiki to tsukamatsurimasu

Tsume e hi o tomosasete / goran ni iremasu

Yorimasa no itometaru nue / Hiroari no iotoshitaru / itsu made itsu made to nakimashita
kechō mo / e ni gozarimasu ga yoku no sugata o e ni / kakimashita wa kore ga hajimete /
zendai mimon no hanashi no tane ni / yonde gorōjiro¹⁹⁷)

Interpretation:

Ein Tier mit einem menschlichen Körper, hundeähnlichem Kopf, Flügeln auf dem Rücken und einem zweigeteiltem Schwanz steht auf allen Vieren und ist an Ketten gefesselt. Auf seinem Körper sind mit Tusche folgende Wörter geschrieben: *Kane ga hoshii naa* 金がほしいなア (Ich möchte Geld haben). Aus den Nägeln beider Zeigefinger brennt Feuer. Auf den drei Pfählen, an die das Tier festgebunden ist, steht je ein Schriftzeichen: 仏 für Buddhismus, 儒 für Konfuzianismus und 神 für Shintoismus. Das bedeutet, dass das gefährliche Wesen mit Hilfe der drei großen Religionen niedergehalten und gebändigt werden sollte. Rechts befindet sich ein Mann mit nacktem Oberkörper und einem Bambusrechen, links sitzt ein Mann in einer *hakama* 袴-Hose und präsentiert mit einem Fächer das Tier.

Der Bildtext besagt, dass in diesem Fabelwesen dreißig Begierden vereint sind, wo und von wem es gefangengenommen worden war und wieso es den Namen „Geldgierige Bestie“ trägt. Die einzelnen Teile des Gesichtes und des Körpers werden auf interessante und lustige Art, voller Sarkasmus, beschrieben. Das Vorbild für „Die Bestie, genannt Gier“ (Bildtitel) ist eindeutig der Anführer der Tenpō-Reform Mizuno Tadakuni, der Kanzler des Shōgunats, denn aus Kombinationen mit dem Wort *yoku* 欲 (Begierde) ergaben sich zur damaligen Zeit Bezeichnungen für Tadakuni, wie „böse Begierde“, „Geizkragen“ oder „Gewinnsucht“. Ein weiterer Name Tadakunis lautete Echizen no kami, ein Wortspiel mit Echizen 越前, dem Namen der Provinz, die bekannt war für die

¹⁹⁷ 欲 (よく) に種々 (いろゝ) の唱 (となへ) ある事 (こと) 此けだものなに事にもできすぎるゆえによくがさきだつといひ、わるいことにかたんするゆへによくがてつだふといひ、人をふかみへはめるゆへによくがふかいといふたることをしらぬゆへによくにハかぎりがないといふ。これ獅子心中 (ししんちゆう) のむしとおなじことにてわがころよりうまれいでてついにわが身をきりくらふ悪獣 (あくじう) なり恐 (おそ) るべしゝ

猩々 (しやうぞ) にては四升樽 (ししやうだる) 大酒 (おほざけ) にてはおほどんぶり店 (みせ) ハ四六のすぶりぶたで御目 (め) にかきましたかんばんにいつハリなし喜怒 (きど) せんハおもどりゝ

耳 (みみ) ハよくのふかいおやぢのかぎぶくろ

鼻 (はな) ハやりてのきんちやく

歯 (は) ハ赤にしであたじけなすびをゑじきとつかまつります

爪 (つめ) へ火をともしせてごらんに入 (い) れます

頼政 (よりまさ) のあとめたるぬえ広有 (ひろあり) のみおとしたるいつまでゝとなきました化鳥 (けてう) も絵 (ゑ) にござりますが欲 (よく) のすがたを画 (ゑ) にかきましたハこれがはじめてぜんだいミもののはなしのたねによんでごろふじろ

Herstellung von langen Unterhosen, wie das Tier eine trägt. Ein zusätzlicher Hinweis ist das Sprichwort „Feuer aus den Nägeln brennen lassen“ (*Tsume ni hi o tomosu* 爪に火をともし), das die Bedeutung hat, dass jemand sehr geizig ist, eine Eigenschaft, die Tadakuni zugeschrieben wurde. Im Text finden sich viele drastische und eigenartige Begriffe wie „gierige Hände“, „er will *seppuku* 切腹 (Bauchaufschlitzen) vermeiden“, „Unverschämtheit“, „dreieckige Hörner“ und andere Geheimcodes. Sie alle sind auch in den Anspielungen und Spottversen über Tadakuni in der *Edo-jidai Rakushu ruijū* 江戸時代落書類聚 (*Sammlung von Spottgedichten in der Edo-Zeit*) Kapitel 19 bis 21 enthalten (Suzuki und Okada 1985: 114-219). An der gleichen Stelle dieses Buches befindet sich auch die Abbildung eines Tieres, welches aus mehreren Wesen zusammengesetzt ist und mit dem Tier im vorliegenden Bild Ähnlichkeiten hat.

Kuniyoshi veröffentlichte dieses Bild erst nach dem Scheitern der Reform und nach der endgültigen Absetzung und Bestrafung von Mizuno Tadakuni im 2. Monat des Jahres Kōka 2 (1845).

4.2.10. *Ryūgū sakana gei zukushi* 龍宮さかなげいづくし

(Die Fische zeigen ihre Künste im Drachenpalast) (Abb.74)

WDB: Nr. 30005

Format: *ōban*, Triptychon

Signatur: Ichyūsai Kuniyoshi *giga*

Siegel: Yoshikiri-*in*

Verleger: Kazusaya Iwakichi 上総屋岩吉

Zensursiegel: Hama 濱、Kinugasa 衣笠

Datum: Kōka 4 - Kaei 1 (1847/48)

Zoomorphisierung / Eine Szene des Märchens Urashima Tarō als Travestie der Shōgunatsregierung.

Bildtext:

(von rechts oben) *unagi* うなぎ – *kinobori* きのぼり (Aal - auf einen Pfosten kletternd), *fugu* ふぐ – *haratsuzumi* はらつづみ (Kugelfisch - sich auf den Bauch trommelnd), *fuefuki tai* ふへふき鯛 (Meerbrasse, die Trompete spielen will), *tenaga ebi* 手長えび - *ude oshi* うでおし (Garnelen - beim Armdrücken), *aka ei* 赤えひ - *harishigoto* はりしごと (Rochen - bei der Näharbeit), *tako* 蛸 - *hachiningei* 八人げい (Octopus, der mit seinen

acht Armen auf verschiedenen Instrumenten spielt), *namazu* なまづ - *hige watashi* ひげわたし (Wels - zwischen dessen Barteln etwas geschwungen wird), *Urashima Tarō* 浦島太郎, *Otohime* 乙姫, *kani* かに - *hasamizaiku* はさみざいく (Krebs - beim Scherenschnitt), *kame ōzake* 亀大酒 - *kyokumochi* きよくもち (Schildkröte - bei einem Akrobatenstück mit einem großen Sake-Faß), *ishimochi* 石もち - *chikara mochi* ちからもち (Adlerfisch, der seine Kraft zeigt), *dojō* どぜう - *odori* おどり (Schmerle - beim Tanz), *ika* いか - *tsunawatari* つなわたり (Tintenfisch - beim Seiltanzen), *ankō* あんこう - *tsuru shigei* つるしげい (Seeteufel - am Seil hängend), *mebaru* 目ぼる - *ganriki* がんりき (Felsenfisch, der die Kraft seiner Augen zeigt), *kujira* くじら - *shiofuki* しおふき (Wal - beim Spritzen von Salzwasser)

Interpretation:

Im Zentrum des Triptychons sitzen Urashima Tarō 浦島太郎 und die Prinzessin Otohime 乙姫 aus dem Drachenpalast, sie betrachten die verschiedenen, komischen Vorführungen der Fische und Meeresbewohner. Auf den ersten Blick vermittelt das Bild eine harmlose, lustige Szene. Kuniyoshi aber versteckte in diesem Bild durch die Technik der Zoomorphisierung seine scharfe Kritik am damaligen Kanzler Abe Masahiro 阿部正弘 und an den Regierungsmitgliedern, sowie an den bedeutenden Feudalherren.

Nach den Opiumkriegen, die mit einem großen Sieg Englands endeten, wurde die Bedrohung Japans durch die westlichen Mächte immer stärker. Im 5. Monat des Jahres Kōka 3 (1846) drang der Oberbefehlshaber Biddle der amerikanischen Militärschiffstruppen in Indien in die Bucht von Uruga 浦賀 ein und wollte mit Japan Handelsbeziehungen abschließen, denn Amerika benötigte einen Hafen in Japan für seinen Handel mit China und für seine Walfänger. Abe Masahiro, der nach dem Rücktritt von Mizuno Tadakuni den obersten Kanzlerposten übernommen hatte, wußte über die ernste Situation Japans Bescheid. Er versuchte die verschiedenen Meinungen der Regierungsmitglieder und der bedeutenden Feudalherren zu einen. Eine Gruppe war für die schon fällige Öffnung des Landes für Ausländer, eine größere jedoch war strikt dagegen. Abe Masahiro aber wollte einen Bürgerkrieg vermeiden, und unternahm deshalb keine voreiligen, politischen Schritte. Aus taktischen Gründen verstärkte er mit Hilfe der zwei großen Feudalherren (*daimyōten*) von Aizu 会津 und Hikone 彦根 die Verteidigungsbereitschaft in der Edobucht. Bis dahin wurde die Bucht nur von den zwei

kleinen Fürstentümern Oshi 忍 und Kawagoe 川越 gesichert. Auch berief er Tokugawa Nariaki 徳川斉昭, den Fürsten von Mito 水戸, als wichtigsten Ratgeber in die Regierung. Dieser war die bedeutendste Symbolfigur der Verfechter der Ausländerfeindlichkeit. Außerdem befragte er alle Feudalherren um ihre Meinung, ob das alte Gesetz „Vertreibung von ausländischen Schiffen 外国船打ち払い令“, das bereits Bunsei 8 (1825) abgeschafft worden war, wieder aktualisiert werden sollte. Kanzler Abe Masahiro verhielt sich abwartend, ob die Feudalherren von sich aus zur richtigen Erkenntnis und zu einer gemeinsamen Meinung kämen.

Über diese, von außen betrachtet, schwerfällig erscheinende Politik Masahiros machte sich Kuniyoshi mit dieser Karikatur lustig: Der Spielort Drachenpalast *ryūgū* 龍宮 ist in Wirklichkeit das Edo-Schloss *ryūei* 柳營. Der 12. Shōgun Ieyoshi 家慶 wird verkörpert durch Urashima Tarō, die Ehefrau des Shōguns Prinzessin Arisukawa Takakohime 有栖川喬子姫 wird dargestellt durch Otohime 乙姫. Mit den Mustern seines Sitzpolsters *saya-gata* 沙綾形 und *karahana* 唐花 weist Kuniyoshi ein weiteres Mal auf den Shōgun hin. Auch die Schriftzeichen *Nipponichi* 日本一 (Nr. 1 von Japan) auf dem Sakefass, das die auf ihrem Rückenpanzer liegende Schildkröte hochstemmt, machen deutlich, dass es sich bei Urashima um den Shōgun handeln muss. Durch die labile Lage des Sakefasses auf den Beinen der Schildkröte wird die damalige schwierige labile Situation Japans symbolisch dargestellt.

In den Fischen, die vor dem Shōgun ihre Künste zeigen, sind einige Regierungsmitglieder und bedeutende Feudalherren erkennbar. Der Kugelfisch (*fugu*), der auf seinen Bauch trommelt, ist der Kanzler Abe Masahiro, der Fürst von Fukuyama 福山, in der der Kugelfisch als Spezialität gilt. Man sagt von einem Politiker, der hinterlistig und schlau ist, dass er die „Bauchkunst (*haragei* 腹芸)“ gut beherrscht, anders gesagt, dass er alle Meinungen mit freundlicher Miene entgegennimmt, sie gleichsam in seinem Bauch speichert, aber nicht in die Tat umsetzt.

Der Octopus (*tako*) neben ihm verkörpert Tokugawa Nariaki, den Fürsten von Mito, wo der Octopus als Spezialität gilt. Er war als Hauptvertreter der Ausländerfeindlichkeit fast einem Gott gleichgestellt. Mit dem Fächer, der Glocke und dem *shamisen* 三味線 erzeugt er laute aggressive Geräusche und fordert damit eine noch schärfere Politik gegen Ausländer.

Die daneben sitzenden Meerestiere stellen die vier Feudalherren dar, die zur Verteidigung der Edobucht eingesetzt waren. Der Wels (*namazu*), der einen an einer

Schnur hängenden Gegenstand zwischen seinen Barteln hin und her schwingt, ist der Fürst von Kawagoe, einer der kleineren Feudalherren. Sein Kimonomuster *tsuta* 蔦 (wilder Wein) zeigt sein Hauswappen; sein vorgeführtes Kunststück *higewatashi* beinhaltet das Wort *watashi*, es hat die gleiche Bedeutung wie der Name seines Fürstentums Kawagoe, beides heißt „den Fluß überqueren“. Der rote Rochen (*akaei*) hinter ihm ist mit seinem Stachel mit Näharbeiten beschäftigt. Er verkörpert den Fürsten von Hikone, einen der bedeutenderen Feudalherren. Seine Soldaten mit roter Rüstung und roten Waffen (*akazoroe* 赤備え) waren der Bevölkerung sehr bekannt. Die Meerbrasse (*tai*) daneben ist der Fürst von Aizu, einer der Feudalherren, die sehr enge Verbindungen zur Familie des Shōguns hatten. Sie bläst auf einer großen Trompete, als wollte sie damit ein Kommando geben. Dies heißt *aizu* und entspricht dem Namen seines Fürstentums. Zwei Garnelen (*tenagaebi*) führen mit ihren langen Armen einen *udeoshi*-Kampf aus, eine Art Armdrücken. Diese Szene verweist auf das Fürstentum Oshi, eines der kleineren der vier erwähnten Fürstentümer. Der Aal (*unagi*), der am rechten Bildrand einen Holzpfeiler emporklettert, ist durch sein Kimonomuster mit Körben (*kago* かご) als der Fürst Shimazu Nariakira 島津斉彬 des Fürstentums Satsuma 薩摩 (=Kagoshima 鹿児島) zu erkennen. Er war neben Abe Masahiro der wichtigste Politiker. Auch der Krebs (*kani*), der mit seinen Scheren Papier schneidet, ist ein weiterer bedeutender Politiker, Matsudaira Yoshinaga 松平慶永, der Fürst von Echizen 越前, wo Krebse mit der Bezeichnung Echizen-gani 越前蟹 als Spezialität gelten. Ein Adlerfisch (*ishimochi*, wörtlich Steinhälter) demonstriert seine Kräfte, indem er einen schweren Stein mit der Gewichtsangabe 15*kanme* 十五貫目 (600kg) mit nur einem Arm hochstemmt. Wer dadurch verkörpert werden sollte, konnte ich aber nicht herausfinden. Der Tintenfisch (*ika*), der einen Seiltanz vorführt, und der Seeteufel (*ankō*), der am Seil baumelt, sind als Fürsten von Hachinoe 八戸 und Nanbu 南部 zu erkennen. In diesen Fürstentümern werden die beiden genannten Tiere als Spezialitäten gehandelt. Die tanzende Schmerle (*dojō*) verkörpert den Fürsten von Yanagawa 柳川. *Yanagawa-nabe*, ein üppiges Eintopfgericht mit Schmerlen, war eine der Lieblingspeisen von Kuniyoshi. Der Felsenfisch (*mebaru*), der die Stärke seiner Augen durch Behängen mit einem schweren Bleigewicht demonstriert, soll der damalige Polizeipräsident Matsudaira Bungo no kami Masachika 松平豊後守政周 sein. Die Bezeichnung für sein Amt lautete *ōmetsuke* 大目付 (Überwachung mit großen Augen), d.h. scharfe Kontrolle über alles.

Der untere Bildrand wird zur Gänze von einem riesigen, schwarzen Wal eingenommen. Nur ein kleiner Teil seines Rückens und seines Kopfes ist zu erkennen, ebenso ein Teil des Auges und des Maules mit den charakteristischen Erhebungen. Aus dem Atemloch steigt eine kräftige Fontäne hoch. Sie gleicht einem Springbrunnen, der mit ungeheurem Druck hochgepresst wird. Kuniyoshi wollte mit dem Wal ganz deutlich die Macht und die Stärke der mächtigen ausländischen Schiffe zum Ausdruck bringen. Neben diesem gewaltigen Symbol des Feindes wirken die Verteidigungstätigkeiten der Regierenden und Feudalherren wie lächerliche Spielereien.

Durch die Technik der Zoomorphisierung ermöglicht es Kuniyoshi dem Betrachter, sowohl durch die Wahl der Tierdarstellung als auch durch Hinweise wie Kimonomuster, Wappen, Produkte der Provinzen oder Wortspiele, die einzelnen Politiker zu identifizieren.

Eindeutig bestätigt diese Karikatur Kuniyoshis intensive Anteilnahme an der Politik und seinen klaren Durchblick.

4.2.11. *Kōshū Sakamoto irie no rōshi byakko ni taburakasaruru zu*

江州坂本入江の浪士白狐にたぶらかさるる図

(Der herrenlose Samurai aus der Bucht Kōshu Sakamoto wird vom weißen Fuchs in einen Traum versetzt) (Abb. 75)

WDB: 30027

Format: *ōban*, Triptychon

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*

Siegel: Yoshikiri-*in*

Verleger: Kichi 吉 (Kidaya Sensuke 木田屋仙助 oder Yoshinoya Katsugorō 吉野屋勝五郎 oder Izutsuya Shōkichi 井筒屋庄吉)

Zensursiegel: Yoshimura 吉村, Kinugasa

Datum: 2. oder 5. Monat Kaei 2 (1849)

Zoomorphisierung / Die Fuchsprozession als Travestie des Triumphzuges der neuen Regierungspartei.

Interpretation:

Auf dem Triptychon ist eine Prozession von Füchsen entlang einer Bucht in einer Kiefernallee dargestellt. An beiden Seiten des Weges befinden sich Zuschauer, die daran regen Anteil nehmen.

Suzuki Jūzō weist in seinem Werk *Kuniyoshi* darauf hin, dass sich zu diesem Bild in dem damals verbotenen Buch *Ehon Taikōki IV* 『絵本太閤記第四巻』 in Kapitel 4 eine Vorlage befindet. Der Titel des Kapitels lautet *Akechi Samanosuke Irie Chōbei ni ōgon o ataeru* 『明智左馬介入江長兵衛ニ黄金ヲ与ル』 (Irie Chobei wird von Akechi Samanosuke mit Gold beschenkt) und die Bezeichnung für die Bildvorlage ist *Konyō hito o bakasu zu* 狐妖人を誑かす図 (Füchse, die einen Mann in einen Traum versetzen).

Laut Suzuki änderte Kuniyoshi in seinem Bild, um das Verbot zu umgehen, die Namen der beiden Hauptpersonen: Der Mann, der im Korb getragen wird, trägt den Namen Oriie Kōkichirō 折江幸吉郎 statt Irie Shōshichirō 入江小七郎 wie in der Vorlage. Der Samurai, der sich ganz links hinter der Kiefer versteckt, wird als *Yūshi Umanosuke* 勇士右馬之介 bezeichnet, statt Akechi Samanosuke 明智左馬介 wie in der Originalgeschichte (Suzuki 1992: Abb. 375).

Ich komme zu dem Schluss, dass Kuniyoshi mit dieser Karikatur in der Technik der Zoomorphisierung wahrscheinlich den Wechsel der politischen Macht von Mizuno Tadakuni 水野忠邦 zu Abe Masahiro 阿部正弘 im 9. Monat Tenpō 14 (1843) darstellte. Vermutlich malte Kuniyoshi dieses Bild aber erst einige Jahre später, da darauf Ereignisse abgebildet sind, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten stattgefunden haben.

Im Zeitraum von 1841 bis 1842 wurden zwischen China und England die Opiumkriege geführt, die mit einem großen Sieg Englands endeten. Als Folge dessen wurde die Insel Hongkong zur britischen Kolonie und China hatte unter den verschlechterten Beziehungen zu England in wirtschaftlicher und politischer Hinsicht enorm zu leiden.

Als Kanzler Mizuno Tadakuni von diesen Ereignissen erfuhr, wurde er von Panik ergriffen. Überstürzt setzte er seine Reformen mit Nachdruck durch, in Angst vor der Bedrohung Japans durch die westlichen Mächte. Eines seiner bereits begonnenen Projekte war Edo durch einen Kanal mit dem See Inbanuma 印旛沼 im Fürstentum Sakura zu verbinden um die wirtschaftliche Versorgung sicherzustellen, falls die Edobucht durch Feinde besetzt werden sollte. Dies war für die Bevölkerung mit Zwangsarbeit verbunden und bedeutete für die Feudalherren enorme finanzielle Belastungen. Ein weiteres Projekt –Agechirei 上地令- bestand darin, die Regionen um die bedeutenden Städte Edo und Ōsaka an den großen Buchten zwecks wirkungsvollerer Verteidigungsmöglichkeiten bis weit ins Landesinnere hinein dem Shōgun zu unterstellen. Dies sollte durch Zwangstausch erreicht werden. Beide Pläne scheiterten aber letzten Endes am massiven Widerstand

der Feudalherren, seiner politischen Gegner, und hatten Mizuno Tadakunis Amtsenthebung und Bestrafung zur Folge.

Der noch sehr junge Abe Masahiro wurde zum neuen Kanzler ernannt und der Amtswechsel wurde zum Inhalt vieler Spottverse und Scherzgedichte. Eines davon lautet (Suzuki und Okada 1984: 148): „Die Kiefer aus Hamamatsu war einst prächtig und stark, aber jetzt kommt der Gotteswind aus Ise und bläst ihre verdorrten Nadeln fort“ (*Shigerinishi Hamamatsu ga e no oto taete ato fukiharau Ise no kamikaze* 繁りにし浜松が枝の音たえて後吹き払う伊勢の守(神)風). Mit der Kiefer aus Hamamatsu ist Mizuno Tadakuni gemeint, der Fürst von Hamamatsu 浜松 war. Der Gotteswind aus Ise steht für Abe Masahiro, der Ise no kami 伊勢守 (Der Gott von Ise) als weiteren Namen hatte. Der Inhalt eines anderen Spottverses ist (Suzuki und Okada 1984: 154): "Vorher gab es ein Lokal, in dem man Echizenmeshi - Reis mit Krebsfleisch - speisen konnte, jetzt gibt es ein Teehaus, in dem Abekawamochi - süße Reiskuchen - serviert werden“ (*Abekawa ya Echizen-meshi no ato no mise* 安倍川や越前めしのあとの店). Für Echizen-meshi steht Mizuno Tadakuni, der Echizen no kami als weiteren Namen führte. Abekawa-mochi spricht man gleich aus wie Abe Masahiro.

Der hinter dem mächtigen Kiefernbaum verborgene Samurai ist vermutlich der aus seinem Amt vertriebene Kanzler Misuno Tadakuni. Der auf dem Schild angeführte Begriff *yūshi* 勇士 bedeutet „tapferer Samurai“, phonetisch kann man das Schriftzeichen *yūshi* 憂士 aber auch interpretieren als „mit Sorgen belasteter Samurai“. Die am Strand stehende Kiefer (*hamamatsu* 浜松) ist ein Hinweis auf sein Fürstentum Hamamatsu 浜松. Die große Höhle des Baumes ist ein Symbol für das Misslingen seiner Reform. Der aus der Höhle spriessende junge Trieb bedeutet, dass er nach seiner Niederlage wieder im 6. Monat des Jahres *Kōka* 1 (1844) für acht Monate an die Spitze der Regierung zurückkehrte.

Die Fuchsprozession ist ein Gleichnis für die über Tadakuni triumphierenden Feudalherren, die auf dem Weg zum Edo-Schloss sind. Inmitten des Zuges wird in einem Tragenetz der neue, erst 25 jährige Kanzler Abe Masahiro transportiert. Kuniyoshi stellt ihn äußerst lebensecht dar, mit kindlichen Gesichtszügen und gedrungener Figur. Er wirkt willenlos und geistesabwesend, da die Feudalherren - die Füchse - ihn in einen Traum versetzt haben, um ihm so ihren politischen Willen aufdrängen zu können.

An Hand der Kimonomuster, Kopfbedeckungen und anderer Gegenstände machte es Kuniyoshi dem damaligen Betrachter möglich, die einzelnen Feudalherren zu identifizieren.

Die beiden Figuren unmittelbar vor Abe Masahiro im Bildzentrum sind Kanzler Doi Ōi no kami Toshitsura 土井大炊頭利位 und der Fürst von Tatebayashi 館林, die beide die Hauptverantwortlichen im Widerstand gegen das Gesetz „Agechi-rei“ waren, mit dem Tadakuni den Zwangstausch der Ländereien durchsetzen wollte. Das Muster der Bekleidung der vorangehenden Figur stellt Reisbehälter dar, daran ist erkenntlich, dass es sich um den Kanzler Doi handelt, der für die Nahrungssicherstellung im Edo-Schloss verantwortlich war. In seinem Gürtel steckt, wie ein Schwert, ein *sasa* 笹 (Bambuszweig), gleichlautend mit der Bezeichnung für Reis oder Reiswein Sake als weiterer Hinweis. Außerdem trägt er eine Kopfbedeckung in Form einer Teekanne aus Ton (*dobin* 土瓶), ein versteckter Hinweis auf seinen Namen Doi. Das Gewandmuster des Feudalherren hinter Doi bezieht sich auf die berühmte Sage *Bunbuku chagama* 分福茶釜 aus dem Fürstentum Tatebayashi, in der sich ein Marderhund (*tanuki* 狸) teilweise in einen Teekessel verwandelt.

Die ihnen voranschreitende Zweiergruppe stellt den Verleger des Bildes und Tokugawa Narinori 徳川斉順, den Fürsten von Kishū 紀州 dar, der engverwandt mit dem Shogun ist. Voll Humor vermerkte Kuniyoshi die Schriftzeichen Kichi 吉, ein Teil des Namens des Verlegers, auf dem Sakeflaschen-Muster des Kimonos und teilte ihm die Rolle als Diener des Fürsten zu. Bei Tokugawa Narinori wird sein Rang als Zweiter in der Shogunathierarchie deutlich gemacht durch den Fuchskopf an seiner Schwertscheide und das Kimonomuster *kaenhōju* 火炎宝珠, das Symbol für die Fuchsgottheit. Auffallend sind seine besonders edlen Gesichtszüge und seine Kopfbedeckung, eine Mandarine (*mikan* 蜜柑). Diese weist auf ein bekanntes Produkt seines Fürstentums Kishū hin. Auf Grund seiner hohen Position als Bruder des Shōguns wurde er zum Wortführer ausgewählt, um die Absetzung Mizuno Tadakunis zu erwirken.

Die Bevölkerung, die Mizuno Tadakuni und seine Tenpō-Reform zu tiefst haßte, war über seine Niederlage so sehr erfreut, dass Tokugawa Narinori zum Helden vieler Scherzgedichte wurde. Eines davon lautet (Suzuki und Okada 1984: 150): „Der Schreckliche von Mito war abwesend, auch der Rettich von Owari blieb zu Hause, nur die Mandarinen von Kishū waren wohlschmeckend“ (*Mito mo nai Owari daikon kuni ni ite Kinokuni mikan aji no yoki kana* 水戸もない尾張大根国にいて紀の国蜜柑あじのよ

きかな). Die Formulierung „*Mito mo nai*“ lässt sich übersetzen mit „Der Fürst von Mito ist abwesend“, das gleichlautende Wort „*mittomonai*“ bedeutet „schrecklich“. *Daikon* 大根 ist die Bezeichnung für den weißen Rettich, das Hauptprodukt des Fürstentums Owari 尾張. Dieser Spottvers beinhaltet, dass bei diesem Ereignis von den drei Tokugawa-Fürstenfamilien Mito 水戸, Owari 尾張 und Kishū 紀州 nur der Fürst von Kishū aktiv beteiligt war. Deshalb war es für mich anfangs unverständlich, dass Kuniyoshi auch den Fürsten von Owari an der dem Wasser zugewandten Seite des Triumphzuges, schräg hinter dem Fürsten von Kishū, abbildete. Bei genauer Betrachtung fiel mir auf, dass der Rettich, den er als Symbol seines Fürstentums als Kopfbedeckung trägt, in zwei Wurzelspitzen geteilt ist. Daraus leite ich ab, dass Kuniyoshi damit eine besondere Ironie zum Ausdruck bringen wollte, nämlich dass der Fürst von Owari keine geradlinige Meinung vertrat, sondern sich oportunistisch beiden Parteien zuwandte.

Dem Fürsten von Owari folgen drei Figuren, die eigentlich nicht in diesen Triumphzug gehören. Den Anfang macht Kanzler Hotta Masayoshi 堀田正睦, Fürst von Sakura 佐倉, der zur Gefolgschaft von Mizuno Tadakuni gehörte. Beide verloren bei diesem politischen Konflikt ihre Machtbefugnisse. Sein Kimonomuster zeigt Kürbisblätter statt seines Hauswappens *mokkō* 木瓜, das stilisierte Innere eines aufgeschnittenen Kürbises. Kuniyoshi machte sich über ihn lustig mit einem Kürbis (*kabocha*) auf seinem Kopf (*atama*) - die Bedeutung von „*kabocha-atama* 南瓜頭“ ist Dummkopf.

Die zwei Gestalten hinter ihm, eng nebeneinander, sind Shinoda Tōshirō 篠田藤四郎 und dessen Sohn. Shinoda Tōshirō war bei dem Inbanuma-Projekt als Kontrollorgan für Finanzen (Kanjōginmiyaku 勘定吟味役) tätig, wobei er sich durch Korruption viel Geld aneignete. Es kam zu einem großen Skandal und die Bürger von Edo bezeichneten ihn als *shinoda no kitsune* 篠田の狐 (Fuchs vom Wald aus wildem Bambus). Auffallend ist, dass er ähnlich einem Verbrecher eine schwarze Augenbinde trägt, womit Kuniyoshi vermutlich auf seinen schlechten Charakter hinweisen wollte.

Ihm folgt der Kanzler Makino Bizen no kami Tadamasa 牧野備前守忠正, Fürst von Bizen 備前, bekannt für Porzellangegegenstände, mit einem Sakebehälter (*tokkuri* 徳利). Der Vertreter von Takasaki 高崎 trägt auf dem Kopf eine Darumapuppe, ein Produkt dieses Fürstentums.

Einige weitere Fuchs-Figuren sind, erkenntlich am Kimonomuster, die Vertreter von Kuwana 桑名 mit Hamaguri-Muscheln, von Aizu 会津 mit Kerzen (*rōsoku* 蠟燭), von Satsuma 薩摩 (=Kagoshima 鹿児島) mit Korb-Muster (*kago* 籠), von Kawagoe 川越 mit Reisbällchen-Muster (*dango* 団子), von Okegawa 桶川 mit einem Holzbottich-Muster (*oke* 桶), von Okayama 岡山 mit dem Muster von *kuginuki* – Wappen 釘抜紋, einem Gerät zum Entfernen von Eisennägeln, das Oberhaupt der Hitotsubashi-Familie mit dem Schriftzeichen *Hitotsu* 一, das Zeichen für die Zahl Eins, und der Vorstand der Tayasufamilie mit dem Schriftzeichen *Ta* 田, das Zeichen für Feld.

Die beiden Figuren, die in der zweiten Reihe des Zuges marschieren und dabei lustig tanzen, fallen dem Betrachter durch ihre Lebhaftigkeit besonders auf. Sie waren die engsten Anhänger Tadakunis, wechselten aber im letzten Moment die politische Seite. Der Mann mit dem langen Besen statt einer Lanze ist Torii Kai no kami Yōzō 鳥居耀藏, der Statthalter des südlichen Teiles von Edo, der von der Bevölkerung als *yōkai* (böses Gespenst) sehr gefürchtet wurde. Sein Kimonomuster mit Mistschaukeln (*chiritori*) weist auf seinen Namen Torii hin. Der Mann neben ihm, mit dem Papierschirm (*shibugasa* 渋笠) an einer langen Stange anstelle einer Lanze, ist als Shibukawa Rokuzō 渋川六藏, oberster Beamter für das Buchwesen, erkennbar, ein gelungenes Wortspiel mit den Silben *shibu*. Mizuno Tadakuni rächte sich an den beiden für ihre Treulosigkeit, indem er sie, als er nach einigen Monaten das Kanzleramt wieder übernahm, endgültig aus ihren Ämtern verstieß und bestrafte.

In diesem Werk entwickelte Kuniyoshi das erstmal zahlreiche Hinweise und Merkmale, die es an Hand ihrer Alltäglichkeit möglich machten in den vielen animalisierten Figuren die einzelnen Politiker zu erkennen. Diese Attribute wurden von da an von vielen Karikaturisten als fixe Bestandteile jeder Politkarikatur weiterverwendet.

Es ist unglaublich, wie Kuniyoshi in diesem Holzschnitt mit der fantasievollen Fuchsprozession in der idyllischen Landschaft seine umfangreichen Kenntnisse über das Regime und seine feine, aber doch sehr scharfe Kritik an der Politik der Shogunatsregierung versteckte.

4.2.12. *Kitai na meii nanbyō ryōji* きたいな名医難病療治 (Abb. 76)

(Die Behandlung von schwierigen Krankheiten durch eine hervorragende Ärztin)

WDB: 30013

Format: *ōban*, Triptychon

Signatur: Ichyūsai Kuniyoshi *giga*

Siegel: Yoshikiri-*in*

Verleger: Enshūya Hikobei 遠州屋彦平

Zensursiegel: Hama 濱, Magome 馬込

Datum: 6. Monat des Jahres Kaei 3 (1850)

Die Ärztin Kogarashi als Travestie der Hofbeamtin Anekōji 姉小路

Bildtext:

(1) Narbengesicht: Da mein Gesicht sehr stark vernarbt ist, trage ich eine Maske aus Metall und halte mein Gesicht über kochend heißes Wasser, wodurch es aufgeweicht wird und das Aussehen meiner Narben besser wird

(*Abata: Watakushi no yō na ō-abata de mo kono kane de koshiraeta mengata o hamete yu no nietatsu tokoro e mushite iru to kao ga fuyakete abata ga umatte ii kiryō ni narimasu to sa*¹⁹⁸)

(2) Ohne Nase: Wegen Syphilis fiel meine Nase ab, auf meine Bitte bekam ich eine aus Papier gefertigte Nase, jetzt fühle ich mich sehr wohl.

(*Hananashi: Warera wa mata kasa de hana ga ochiyashita kochira negatta tokoro ga kami de hana o koshiraete tsukete kudasareta ga shigoku myō de gozaru te*¹⁹⁹)

(3) Kurzsichtig: Ich bin etwas kurzsichtig (*kingan*), daher heiße ich Kurzsichtig, aber ich bin keine kleine Mandarine (*kinkan*)²⁰⁰. Weil die Kurzsichtigkeit stört, bekam ich den Rat eine Fernbrille zu tragen und damit sehe ich wieder besser.

(*Kingan: Iya sa sessha nado wa sukoshi kingan de gozaru kingan to mōshite mikan no chiisai no dewa gozarimasen ga chikame de komarimasu tokoro e kochira de ryōmanako e tōmegane o hamete kakero to no osashizu nakanaka bonpu waza de wa gozarimasen*²⁰¹)

(4) Hinkebein: Du hast ein kurzes und ein langes Bein, daher hinkst du, sagte die Ärztin, trage an einem Fuß hohe Holzsandalen (*geta* 下駄), am anderen flache Strohsandalen (*zōri* 草履), so helfen diese zwei ungleichen Schuhe deiner ungleichen Beinlänge.

¹⁹⁸ (1) あばた「わたくしのやうな大あばたでもこのかねでこしらへためんがたをはめてゆのにへたつところへむしているとかほがふやけてあばたがうまつていゝきりやうになりますとサ

¹⁹⁹ (2) はななし「われらハまたかさではながおちやしたこちらねかつたところのちかみかいはなをこしらへてつけてくださったかしごくめうでござるて

²⁰⁰ Wortspiel aus dem Gleichklang von *kingan* = kurzsichtig und *kinkan* = kleine Zitrusfurcht

²⁰¹ (3) きんがん「イヤサせつしやなどハすこしきんがんでござるきんがんと申てみかんのちいさいのでハござりませんがちかめでこまり升所へこちらで両まなこへとうめがねをはめてかけろとのおさしつなかなかぼんぶわぎでハござりません

(Chinba: *Omae wa kataashi mijikai ka kataashi nagai no ka daga maa zoku ni bikko to iu no da sensei no goryōji ni wa zōri to geta o hakasero to ossharu ga zentai gata gata chiba da kara ryōhō chinba ni shite soroete mo ii ne*²⁰²)

(5) Langhals: Das Mädchen mit dem zu langen Hals soll zum Frisieren Haaröl gemischt mit Eisenpulver verwenden. Dann wird mit einem Magneterz vom Gesäß aus das Eisen im Kopf herangezogen. So soll der lange Hals verkürzt werden.

(Rokurokkubi: *Toki ni rokurokubimusume wa kamiabura no naka e tetsu no ko o irete kami o iwase shiri no hō e jishaku o ategai atama no tetsu o suiyoseru kitai no mejijutsu kore de wa rokurokubi mo naoru darō*²⁰³)

(6) Karies: Zahnschmerzen sind ein sehr unangenehmes Leiden. Man muss leider alle Zähne restlos entfernen und Zahnprothesen einsetzen, so besteht keine Gefahr zu weiteren Zahnschmerzen. Dies ist eine überaus treffliche Behandlung.

(Mushiba: *Ha no itamu to iu mono wa nakanaka nangi na mono de gozaru kore wa nokorazu nuite shimatte ueshita tomo sōireba ni sureba isshō ha no itamu urei wa gozaranute kore wa naruhodo yoi oryōji de gozaimasu*²⁰⁴)

(7) Hysterie: Deine Hysterie ist nicht einfach zu heilen. Kaufe dir viele wertvolle Dinge wie Keramiken und Lackarbeiten und wenn du einen Anfall hast, zerschlage alles, um deine Wut zu mindern. Nur wenn du Dinge zerschlägst, die dir gehören, wirst du dich besser fühlen.

(Kanshaku: *Omae no kanshaku wa zōsa mo naku naorimasu bushitsuke nagara omae no mize ni setomono ya nurimono hako ka mata wa daijina mono o tanto katte oite jirettē toki ni muyami to bukkowashinasē sō suru jiki ni naoru shikashi sore mo hito no shiromono de wa tsumaranē*²⁰⁵)

(8) Dickarsch: Als Behandlungsmethode eines dicken Gesäßes soll man es mit einem Bambusgürtel eng einschnüren und an einem belebten Ort spazieren gehen. Weil du dich

²⁰² (4) ちんば「おまへかたあしミしかいかかたあしながいのかだがマアぞくにびつこといふのだせんせいの御れうちにハぞうりとげたをはかせろとおつしやるがぜんたいがたがたちんばだからりやうほうちんぱにしてそろへてもいいね

²⁰³ (5) ろくろくび「ときにろくろくびむすめハかみあふらの中へてつのこをいれてかみをいハせしりのはうへじしやくをあてがいあたまのてつをすいよせるきたいの名じゆつこれでハろくろくびもなほるだろう

²⁰⁴ (6) むしば「はのいたむといふものハなかなかなんぎなものでござるこれハのこらずぬいてしまつてうへしたともそういればにすれバーしやうはのいたむうれひハござらぬてこれハなるほどよいおりやうじでございます

²⁰⁵ (7) かんしやく「おまへのかんしやくハそうさもなくなをりますぶしつけながらおまへのミぜにせともやぬりものはこか又ハ大じなものをたんとかつておいてじれつてへときにむやミとぶつこわしなせへそうするじきになをるしかしそれも人のしろものでハつまらねへ

schämst, wird sich dein Hinterteil mit der Zeit verkleinern und wenn du alt wirst, nimmst du auf jeden Fall ab. Was für eine gute Behandlungsmethode!

(*Desshiri: Desshiri no ryōji wa shiri e take no taga o kake nigiyaka na tokoro o kenbutsu shite aruku to mittomonee kara dandan chijikomaru katachi dasunen sōshite iru uchini wa dandan toshi ga yoru kara shizen to yaseru wake da nan to ii ryōji no shikata darō*²⁰⁶)

(9) Dünner Mann: Weil ich immer mehr abnehme, gab mir die Ärztin folgenden Rat: Iß viele rohe Bohnen und trink dazu viel Wasser. Ich habe es so gemacht und wurde tatsächlich so dick, dass ich beinahe platzte. Diese wunderbare Methode ist die gleiche mit der man Dellen in Sakeschalen aus Zinn entfernen kann.

(*Yaseotoko: Watakushi wa yasete yasete komarimasu kara sensei ni negaimashitara nama no mame o tanto maru nomi ni shite mizu o omoire nome iwaremashita sōshita tokoro ga konna ni hachikireru hodo*



*futori-yashita suzu no tokkuri no hekomi o naosu kufū to onaji anbai taga nan to myō de wa gozaimasenka*²⁰⁷)

(10) Syphiliskranker: Wegen einer Entzündung sind meine Hoden größer geworden, die Ärztin hat das Wasser entfernt und danach die Hoden in eine kleine Keramikteekanne eingezwängt. So können sie nun nicht mehr größer werden, eine wahrhaft logische Behandlungsmethode.

(*Senki: Watashi no senki wa kintama ōkiku natte komarimashita ga sensei ga mizu o totte ato o chiisana dobin o hameteoitekudasutta ga sore kara ōkiku narimasen kore mo makoto ni rizume na ryōji da*²⁰⁸)

(11) Däumling: Da ich klein wie ein Däumling bin, habe ich Probleme, aber ich erhielt einen sehr guten Rat: Benütze hohe Holzsandalen (*takageta*) und trage einen langen

²⁰⁶ (8) でツしり「てつしりのれうぢハしりへ竹のたがをかけにぎやかな所をけんぶつしてあるくとみつともねへからだんだんちぢこまるかたちだすねんそうしているうちにハだんだんとしがよるからしぜんとやせるわけだなんといゝれうぢのしかただろ

²⁰⁷ (9) やせおとこ「わたくしハやせてやせてこまりますからせんせいにねがひましたらなまのまめをたんとまるのミにして水をおもいれのめいハれましたそうした所がこんなにはちきれるほどふとりやした錫のとっくりのへこミをなほすくふうとおなしあんばいたがなんとめうでハございませんか

²⁰⁸ (10) せんき「わたしのせんきハきん玉大きくなつてこまりましたが先生が水をとつてあとをちいさなどびんをはめておひてくださつたがそれから大きくなりませんこれもまことにりずめなれうぢだ

Kimono. Das habe ich gemacht, es ist mir sehr gut gelungen und ich sehe überhaupt nicht wie ein Däumling aus.

(Issunbōshi: *Ore wa Issunbōshi de komaru kara otanomimōshimashitara takai ashida o haite nagai kimono o kite aruke to osshatta ga shigoku myō de gozarimasu dō mitemo issunboshi to wa miemasumē*²⁰⁹)

(12) Fratze am Bein: Die Fratze an meinem Bein bereitet mir große Schmerzen und kostet mich viel Geld, da ich ihr sehr viel Reis zu essen geben muss. Aber als ich den Rat bekam, ihr die Rechnung des Reishändlers zu zeigen, wurde sie sparsamer.

(Jinmensō: *Jinmensō ni meshi o kuwareru ga setsunasa ni negattara komeya no kakidashi o misero to ossharu kara kōshimasu ga dandan naotte kimashita*²¹⁰)

(13) Tripper: Die Ärztin meint, dass getrocknete Kastanien meine Krankheit Tripper heilen können, denn im Buch *Senkinhō* steht geschrieben: „Tripper kann getrocknete Kastanien nicht überholen“.

Das korrekte Sprichwort lautet: *kachiguri binbō ohitsukazu* - Auch wenn man sehr bescheiden ist und sich immer nur von getrockneten Kastanien ernährt, bleibt man arm. Hier wird ein Wortspiel - *rinbyō* = Tripper und *binbō* = arm – ohne Sinn verwendet.

(*Rinbyō*: *Washi no byōki kachiguri sae kueba naorimasu to sa senkinhō to iu shomotsu ni „kachiguri rinbyō ohitsukazu“ to iu koto ga dete imasu to sa*²¹¹)

Interpretation:

Im Zentrum des Bildes vor einem prächtigen Stellschirm mit Riesenspāonien kniet in eleganter Haltung die Ärztin Kogarashi 木枯らし, die Tochter des Arztes Chikusai 竹齋. Sie ist umgeben von vier Assistenten in schwarzen Kimonojacken (*haori* 羽織). Diese Männer behandeln mit eigenartigen, meist brutalen Methoden eine hinkende Prinzessin, eine Hofdame mit einem zu langen Hals, ein Hofdame mit einem dicken Gesäß sowie eine Frau mit schlechten Zähnen. An den äußeren Bildrändern befinden sich Personen, die an schweren Krankheiten gelitten hatten und sich nun bei Kogarashi für die erfolgreichen Therapien bedanken.

²⁰⁹ (11) 一寸ぼし「おれ一寸ぼうしでこまるからおたのミ申ましたら高いあしだをはいてながいきものをきてあるけとおっしやったかしごくめうでござりますどう見ても一寸ぼしとハミえますめへ

²¹⁰ (12) 人めんそう「人めんそうにめしをくわれるがせつなさにねがつたら米屋のかきだしを見せろとおつしやるからこうしますがだんだんなをつてきました

²¹¹ (13) りんびやう「わしのびやうきかちぐりさへくへバナをりますとき千金方といふしよもつにかちぐりりんひやうおひつかずといふことがでゝいますとサ (3)

Minami Kazuo berichtete, dass im *Fujiokaya nikki* am 11. Tag des 6. Monats Kaei 3 (1850) eine interessante Begebenheit über diese Karikatur erwähnt wurde: Da die Ärztin Kogarashi die dicken Hüften einer Hofdame durch Bambusgürtel mit Holzhammer und Meißel von einem Assistenten verschmälern läßt, wurde das Bild, unmittelbar nachdem es zum Verkauf kam, als ein Art Rätselbild gedeutet. Weiters vermuteten die Bürger, dass die hinkende (*chinba*) junge Frau die Prinzessin Sumi-hime 寿美姫 sei. Sie war eine Adelige aus der Ichijō-Familie und die zweite Ehefrau von Tokugawa Iesada 徳川家定, dem Nachfolger des herrschenden Shōguns. Der Kurzsichtige (*kingan* 近眼) soll der oberste Kanzler Abe Ise no kami Masahiro 阿部伊勢守正広 sein und der Zwerg (Issunbōshi 一寸法師) ist wahrscheinlich Kanzler Makino Bizen no kami Tadamasu 牧野備前守忠正.

Das Bild wurde im 4. Monat den Zensoren Hama 濱 und Magome 馬込 vorgelegt. Wegen der erwähnten Vermutungen fand es großen Absatz, daher wurden zusätzlich sechs weitere Fälschungen in Umlauf gebracht. Im 6. Monat erreichte es ungeahnt hohe Verkaufszahlen. Der ursprüngliche Verleger Enshūya Hikobē 遠州屋彦兵衛 reichte bei der Stadtverwaltung Klage gegen die Fälschungen ein, die nach kurzer Zeit beschlagnahmt wurden. Als wegen des großen Erfolges die Behörde eine Untersuchung durchführte, gab Kuniyoshi an, dass es sich hierbei um eine Episode aus der berühmten Geschichte *Hitori musume ni futari muko naburu tomo yomiuta ji-zukushi* 一人娘二人婿 嬲訓歌字尽 (Eine Braut für zwei Bräutigame; die lustige Erzählung mit vielen Schriften) von Shikitei Sanba 式亭三馬 handelt, in welcher ein Mädchen mit überlangem Hals vorkommt. Seine Aussage wurde akzeptiert und somit blieb Kuniyoshi unbestraft (Minami 1998:154-156).

Iwashita Tetsunori 岩下哲典 lieferte eine andere, bemerkenswerte Interpretation dieser Karikatur, basierend auf einem Brief, den zur Zeit ihres Erscheinens der Arzt Tsuboi Shinryō 坪井信良 in Edo an seinen Bruder Sado Sanryō 佐渡三良 in der Provinz Etchū 越中 geschrieben hatte. Darin analysierte er alle dargestellten Personen sehr genau und machte aufmerksam, dass Tsuboi Shinryō eine andere Informationsquelle als Fujiokaya hatte:

1. Die Ärztin „Kogarashi“ verkörperte die verehrte Anekōji 姉小路 bzw. Ayanokōji 綾小路, die mächtigste Hofbeamtin innerhalb der Frauengemächer des Edo-Schlusses. Anekōji aus der Adelsfamilie Hashimoto 橋本 stammend, begleitete die Prinzessin

Arisugawa Takako 有栖川喬子姫, die Ehefrau des 12. Shōguns Ieyoshi 家慶 nach Edo. Sie wurde nicht nur zur einflussreichsten Beamtin im Privatpalast des Shōguns, sondern mischte sich auch maßgeblich in die politischen Angelegenheiten der Shōgunatsregierung ein. Sie war die graue Eminenz und besaß große Macht, da sie mit bedeutenden Politikern wie den Kanzlern Mizuno Tadakuni und Abe Masahiro, sowie dem Fürsten von Mito, Tokugawa Nariaki 徳川齊昭, Beziehungen mit gegenseitigen Vorteilen unterhielt. Mit der Darstellung von unmöglichen Therapien, die von den Patienten dankend angenommen werden, übte Kuniyoshi voll Ironie Kritik an ihrer großen Einmischung bei allen Regierungstätigkeiten.

2. Abata (1), das „Narbengesicht“ soll der 12. Shōgun Ieyoshi sein, dargestellt als Frau, da er immer im Kreise von Frauen lebte. Zur damaligen Zeit waren viele Menschen, vermutlich auch der Shōgun, durch Pockennarben im Gesicht entstellt. Außerdem war es für Kuniyoshi einfacher, den Shōgun mit einer eisernen Maske darzustellen, als mit dem extrem schmalen Gesicht, das er nur von Gerüchten her kannte²¹².

3. Hananashi (2), der „Nasenlose“ soll den Kanzler Matsudaira Noriyasu 松平乗全 und wegen seines jungen Gesichtes gleichzeitig seinen Sohn Sakyōnosuke 左京亮 symbolisieren; der Vater hatte eine auffallend platte Nase, sein Verhalten aber war äußerst hochnäsiger. Mit der angebundenen langen Nase kritisierte Kuniyoshi Vater und Sohn Matsudaira, da sie nur durch ihre sehr engen Kontakte mit Anekōji große Macht in der Regierung besaßen. Auch das Wappen *tsuta* 蔦 (wilder Wein) und auch das Kimonomuster *maru ni aoi* 丸に葵 (stilisierte Malven in einem Kreis) verweisen auf die Matsudaira-Familie.

4. Mit *kingan* (3) „Kurzsichtiger“ ist sicher der Kanzler Abe Masahiro gemeint, der tatsächlich sehr kurzsichtig war. Sein Wappen Abe Falkenfeder (*Abe takaha* 安部鷹羽) und sein Kimonomuster *manji* 卍 (Swastika= Heilige Stätten) weisen auf Masahiro hin, da er, bevor er Kanzler wurde, sein Amt als Jishabugyō 寺社奉行 (Oberster der Verwaltungsbehörde für Heilige Stätten) sehr erfolgreich ausgeübt hatte. Aus politischen Gründen pflegte er mit Anekōji gute Kontakte.

5. Chinba (4), die „Hinkende“, verkörpert die zweite Ehefrau von Iesato 家祥 (später 13. Shōgun Iesada), dem Nachfolger des Shōguns, Prinzessin Sumi-hime Hideko 寿明姫秀子,

²¹² Im *Fujiokaya nikki* wird für die Figur „Abata“ eine andere Person genannt: Prinzessin Seihime 精姫, die adoptierte Tochter des Shōguns Ieyoshi. Wegen ihrer Hässlichkeit wurde ihre Einheirat in die Maeda-Familie 前田家 abgelehnt, mit viel Geld wurde aber eine Vermählung mit Arima Yoshiyori 有馬良頼 erkaufte.

die nach ihrer Hochzeit nur noch ein Jahr lebte. Trotz ihrer Behinderung und ihrer Zwergenhaftigkeit (sie war nur etwa 1m groß) wurde diese Vermählung von Anekōji durchgeführt, um ihre eigene Macht zu stärken. Dieses Ereignis betrachteten die Bürger als großen Skandal und als Sensation. Zufällig erfolgte, zwei Wochen nach Erscheinen der Blätter, am 24. Tag des 6. Monats Kaei 3 (1850), die Bekanntgabe des Todes von Sumi-hime. Das war offensichtlich der Grund, warum diese Karikatur eine so große Verkaufszahl erreichte und von der Behörde kontrolliert wurde .

6. Deshi (5), der „Schüler“ mit dem Magnet, soll Sakai Wakasa no kami Tadayoshi 酒井若狭守忠義, der Fürst von Obama 小浜 sein. Sein Wappen Wakasa *ken katabami* 若狭劍片喰 weist auf Tadayoshi hin. Von Tenpō13 bis Kaei 3 (1842-1850) war er als Statthalter in Kyoto und als Oberster des Verwaltungsamtes des Kaiserhofes beschäftigt. Um die gegenseitige politische Unterstützung auszunützen, hatte er eine sehr enge Verbindung mit Anekōji, die aus einer Adelsfamilie Kyotos stammte. Es ist wahrscheinlich, dass die Darstellung des langen Halses *rokurokkubi* als eine ironische symbolische Darstellung für die von Ferne aus Edo gelenkte Macht von Anekōji am Kaiserhof unter Mitwirkung von Tadayoshi gedacht ist. Diese Darstellung beweist sehr deutlich Kuniyoshis tiefe Einblicke in die Politik.

7. Issunbōshi 一寸法師 (11), der „Däumling“, soll Kanzler Makino Bizen no kami Tadamasa 牧野備前守忠正 sein, da auch das Wappen *mitsugashiwa* 三つ柏 (drei Eichenblätter) auf ihn verweist. Zwei Monate nach Abe Masahiros Kanzlerantritt wurde auch er zum Kanzler, er unterstützte Masahiro, blieb aber immer in dessen Schatten. Nach dem pötlzlichen Tod von Masahiro verließ er auf eigenen Willen das Kanzleramt. In den Augen Kuniyoshis war Tadamasa ein kleinmütiger, einfacher, unbedeutender Mensch.

8. Senki (10), der „Syphiliskranke“, verkörpert Natsume Sakon no shōkan Nobuaki 夏目左近将監信明, den Obersthofmeister von Iesada, den Nachfolger des Shōguns. Das Wappen *kiku* (Chrysanthemen) verweist auf die Natsume-Familie. Er spielte eine große Rolle im Privatbereich des Shōguns. Wahrscheinlich hatte er sexuelle Kontakte mit Anekōji, deshalb wurde er voll Ironie als Geschlechtskranker dargestellt.

9. Jinmensō 人面瘡(12), „Fratzenähnliche Beinschwellung“ wurde von Tsuboi als Finanzminister Kusumi Sadonokami Hiroaki 久須美佐渡守裕明 interpretiert. Die Fratze, die voller Gier ständig Reis fressen will, kann aber auch als Symbol gelten für weitere Finanzbeamte der Regierung, die das Budget verschwenderisch verwalteten. Das Wappen *kuromochi* 黒餅 (schwarze *mochi*-Kuchen) paßt nämlich nicht genau zum

Familienwappen *mokkō* 木瓜 (Kürbisschnitte) des Finanzministers. Es ist nicht klar definierbar und daher kann man es mehreren Beamten zuordnen.

10. *Yaseotoko* (9), der „Schlanke“, der in Wirklichkeit aber groß und füllig war und immer verschlafen wirkte²¹³, soll Ido Tsushima no kami Kakuhiro 井戸対馬守覚弘 sein. Er stieg, auf Veranlassung von Anekōji, nachdem er Statthalter von Nagasaki gewesen war, überraschend zum Statthalter von Edo auf, was einen großen Karrieresprung bedeutete. Seine Erkrankung und deren überraschende Heilung symbolisieren ironisch diese Situation. Kuniyoshi malte absichtlich Kakuhiros Wappen und sein Kimonomuster undeutlich, damit er, der den Bürgern allgemein bekannt war, nicht sofort kenntlich sei.

11. *Rinbyō* (13), der „Tripper“ soll Kanzler Toda Yamashiro no kami Tadayoshi 戸田山城守忠温 sein. Sein Wappen *rokuyōsei* 六曜星 (Sterne mit sechs Kugeln) ist als Muster auf seinem Kimono zu sehen.

12. Die übrigen Figuren: Tsuboi interpretiert die Frauendarstellungen einfach als Hofdamen, auch über die Assistenten der Kogarashi gibt er keine weiteren Angaben.

Deshi, der „Assistent“ mit Holzhammer und Meissel soll Endō Tajima no kami Taneo 遠藤但馬守胤緒 sein. Sein Wappen *kikkō ni hanabishi* 亀甲に花菱 (Blumen im Schildkrötenpanzer) weist auf Endō hin, der mit Anekōji vermutlich ein besonderes Verhältnis hatte (Iwashita 1995: 25-51).

Durch seine genaue Analyse kam Iwashita zur Überzeugung, dass Kuniyoshi auf diesem Bild die tatsächliche aktuelle Struktur der Regierung mit ihren bedeutendsten Politikern wiedergab.

Ich bin der Meinung, dass es Kuniyoshi durch den schwarzen Humor dieser Karikatur gelang, das aktive Interesse der Bürger an der Tagespolitik zu wecken und es ihnen ermöglichte, sich über die Politiker lustig zu machen und sie zu kritisieren.

4.2.13. *Ukiyo Matabei meiga kitoku* 浮世又平名画奇特

(Das Wunder der berühmten Bilder von Ukiyo Matabei) (Abb. 77)

WDB: 20001

Format: *ōban*, Diptychon 二枚続

Signatur: Ichyūsai Kuniyoshi ga

Siegel: Yoshikiri-*in*

²¹³ Williams, der Dolmetscher von Kommodore Perry, vermerkte dies in seinem Bericht ぺリ一提督日本
随行紀

Verleger: Echimuraya Heisuke 越村屋平助

Schnitzer: Horitake 彫竹

Zensursiegel: Muramatsu, Fukushima 福島, *ushi roku* 丑六

Datum: 6. Monat des Jahres Kaei 6 (1853)

Ōtsu'e-Figuren als Travestien von Schauspielerporträts, die wiederum ihrerseits Travestien von Regierungsmitgliedern sind.

Interpretation:

Minami Kazuo weist darauf hin, dass sich im *Fujiokaya nikki* ein Bericht über diese Karikatur befindet (Minami 1998: 166-174). Dieser Bericht lautet in etwa: Dieser Holzschnitt von Kuniyoshi wurde am 18. Tag des 7. Monats des Jahres Kaei 6 (1853) in Verkauf gebracht und ab dem 1. Tag des 8. Monats wurden täglich 1600 Bilder verkauft, für einen Holzschnitt eine ungeheure Menge. Eigentlich handelte es sich nur um eine harmlose Travestie (*mitate*) von Schauspielerporträts als *Ōtsu'e*, vom Volk wurde sie aber als scharfe Karikatur der Regierung interpretiert, welche durch die Ankunft der Amerikaner am 3. Tag des 6. Monats und durch den Tod des 12. Shōgun Ieyoshi am 30. Tag desselben Monats irritiert war. Die dargestellten *Ōtsu'e*-Figuren wurden von den Bürgern, wie folgt, als bedeutende Politiker oder Mitglieder der Tokugawa-Familie interpretiert (Tabelle 8) (FN Bd.5: 352-355):

(Tabelle 8)

<i>Ōtsu'e</i> -Figuren	Schauspieler	Karikierte Personen
Ukiyo Matabei (1) 浮世又平 (Der <i>Ōtsu'e</i> -Maler)	Ichikawa Kodanji IV 四代目市川小団次	Tokugawa Nariaki 徳川斉昭 (Der ehemalige Fürst von Mito)
<i>oni no nenbutsu</i> (9) 鬼の念仏 (Teufel, der Buddha anfleht)	Arashi Otohachi 嵐音吉	Tokugawa Ieyoshi (12. Shōgun) 徳川家慶
Fukurokuju (5) 福祿寿 (Gottheit für langes Leben und Weisheit)	Sakata Sajūrō 坂田佐十郎	Tokugawa Iesada (13. Shōgun) 徳川家定
Fujimusume (6) 藤娘 (Glyzinienmädchen)	Nakamura Aizō 中村愛蔵	Ehefrau von Iesada oder Anekōji
<i>takajō</i> (Falkner) (4) 鷹匠	Nakamura Kantarō 中村翫太郎	Tokugawa Iesada (13. Shōgun)
<i>saru ni namazu</i> (8) (Affe mit Wels)	Nakayama Bungorō	Mito und Amerika

	中村文五郎	水戸とアメリカ
<i>kaminari</i> (2)雷 (Donnergott)	Asao Okuyama 浅尾奥山	Amerikaner, der eine Kanone bedient
<i>yakko</i> (Diener) (11)奴	Nakamura Tsuruzō 中村鶴藏	Tokugawa Yoshitomi (Fürst von Kishū) 徳川慶福
Daikoku (3)大黒	Arashi Kangorō 嵐寛五郎	Nagaoka 長岡
Benkei (10)弁慶	Nakayama Ichizō 中山一藏	Shiba Zōjō-ji oder Ueno Kan'ei-ji 芝増上寺又は上野寛永寺
<i>zatō</i> (Blinder) (7) 座等	Ichikawa Hirogorō 市川広五郎	Abe Masahiro oder Tsutsui 安部正弘又は筒井

(Minami 1998: 174)

Minami macht auf eine weitere Literaturangabe zu diesem Bild aufmerksam: Mitamura Engyo 三田村鳶魚 definierte in seinem Aufsatz „Kuniyoshi no Ōtsu'e“ in der Zeitschrift *Ukiyo'e* 3 die Figuren mit Hilfe der Ortsnamen, die auf dem Bild in seinem Besitz handschriftlich hinzugefügt waren (Tabelle 9), als teils andere Persönlichkeiten, als die, die im *Fujiokaya nikki* erwähnt werden. Das beweist, dass sich die Bürger mit den verschiedenen Deutungen sehr intensiv beschäftigten. Weiters weist Minami darauf hin, dass Mitamura Engyo dazu folgendes erklärte: Am 3. Tag des 6. Monats landete der amerikanische Kommodore Perry mit seinen schwarzen Schiffen in Uraga und ganz Edo war in Aufruhr.

(Tabelle 9)

<i>Ōtsu'e</i> -Figuren	Ortsnamen	Interpretation von Mitamura Engyo
Ukiyo Matabei (1)	keine Angabe	keine Angabe
<i>oni no nenbutsu</i> (9)	Sotokanda ソトカンダ	keine Angabe
Fukurokuju (5)	keine Angabe	keine Angabe
Fujimusume (6)	Kameido カメイド	Fuji no e
<i>takajō</i> (4)	Takanawa タカナワ	Tokugawa Iesada (13. Shōgun)
<i>saru ni namazu</i> (8)	Kajibashi カジバシ	Torii Tanba no kami Tadaage
<i>kaminari</i> (2)	Asakusa アサクサ	keine Angabe
<i>yakko</i> (11)	Akasaka アサクサ	Tokugawa Yoshitomi (Fürst von Kishū)
Daikoku (3)	keine Angabe	keine Angabe
Benkei (10)	Shiba シバ	Shiba Zōjō-ji
<i>zatō</i> (7)	<i>futatsume</i> (Der Zweite) フタツメ	Abe Masahiro

(Minami 1998: 174)



Obwohl es streng verboten war, die Ankunft Perrys darzustellen, tauchte das Gerücht auf, dass Kuniyoshi mit den *Ōtsu'e*-Figuren den Shōgun und die Regierungsmitglieder sowie die Amerikaner darstellte. Die Bürger erkannten auf Grund der *kana*-Zeichen *ka* und *n* *かん* auf dem linken Ärmel im Falkner den 13. Shōgun Iesada. Diese

Zeichen riefen bei den Betrachtern sofort die Assoziation zu seinem Spottnamen Iesada *kanshō kubō-sama* 癩症公方様 (= der epileptische Shōgun) hervor, da er an Epilepsie litt (Minami 1998: 166-174).

Auf Grund der großen Aufregung über dieses Bild befahl Kanzler Abe Masahiro dem nördlichen Statthalter von Edo, eine Untersuchung über Kuniyoshi vorzunehmen. Die Geheimpolizei (Onmitsumawari 隠密廻) konnte Kuniyoshi jedoch keine Vergehen nachweisen, außer dass er seit dem Verbot der Darstellung von Schauspielerporträts und Kurtisanen im Jahre Tenpō 14 (1843) eigenartige, rätselhafte Bilder malte.

Als wichtigen Hinweis auf die Persönlichkeit Kuniyoshis habe ich in dieser Arbeit bereits zweimal den Bericht der Geheimpolizei erwähnt (STR 21: 129-134). Der Titel lautet: *Eshi Kuniyoshi gyōjō tō fūbun shōtan sōrō gi mōshiagesōrō kakitsuke* 新和泉町畫師国芳行状等風聞承探候義申上候書付 (Bericht über die Tätigkeiten und den Ruf des Malers Kuniyoshi aus Shinizumichō). Über den Zeitpunkt der Herausgabe des Bildes gibt es in diesem Bericht eine vom *Fujiokaya nikki* abweichende Angabe: "Der Entwurf dieses *Ōtsu'e*- Diptychons war am 6. Tag des 6. Monats den Zensoren vorgelegt und ohne Probleme genehmigt worden und wurde erst gegen Mitte des 6. Monats zu Verkauf gebracht" (*Migi 2mai-tsuzuki Ōtsu'e wa, tō 6 gatsu 6ka, sōkō o motte kakarinanushi tomo tachiaiseki ni jisan itashisōrō ni tsuki, kin'i no gi mo kore naku sōrō aida aratame-in itashi 6gatsu chūjun yori shuppan itashi sōrō yoshi*²¹⁴).

Auf Grund dieser Literaturhinweise vertritt Minami die Meinung, dass das Bild nur ein harmloses Schauspielerbild ist. Wegen der sehr kurzen Zeitspanne von nur drei Tagen, die zwischen der Ankunft der Amerikaner und dem Datum des Zensursiegels

²¹⁴右二枚続き大津絵は、當六月六日、草稿ヲ以懸名主共立會席に持参いたし候ニ付、禁忌之義も無之候間改印いたし、六月中旬より出板いたし候由、

lagen, wäre es für Kuniyoshi nicht möglich gewesen eine Karikatur über die schwarzen Schiffe und die Ausländer herzustellen (Minami 1998: 166-174).

Ich jedoch sehe in dem Bild eine scharfe, kritische Karikatur der Shogunatsregierung. Ein früheres Werk *Tokini Ōtsu'e kitai no maremono* 流行大津絵希代稀物 (Seltene Darstellungen von beliebten Ōtsu'e-Figuren) (WDB: 30008), in dem Kuniyoshi nur Schauspieler als Ōtsu'e Figuren darstellte, weist deutliche Unterschiede zum vorliegenden Bild auf: In diesem sind die Figuren nicht ordentlich um den Künstler gereiht wie in dem früheren Werk, sondern sie sind tanzend, davonlaufend, kämpferisch in Bewegung, sich teils dramatisch in verschiedene Richtungen begebend, dargestellt. Ukiyo Matabei, in der Hand einen Pinsel haltend, starrt geistesabwesend auf die Figurengruppen. In der oberen rechten Ecke ist der Donnergott (*kaminari*) in einem stilisierten, schwarzen Wolkengebilde dargestellt; die Wolken sollen die Kanonen bzw. die schwarzen Schiffe der Amerikaner symbolisieren. Mit der rechten Hand wirft der Donnergott *kaminari* einen Anker aus, wodurch die Assoziation zu Kommodore Perrys Landung noch deutlicher wird. Darüber hinaus trägt der Donnergott die Gesichtszüge eines Ausländers. Das Zeichen *kan* auf der Kimonojacke (*haori*) des Falkners verweist auf zwei Persönlichkeiten, auf den Shōgun Iesada und auf den Schauspielernamen Kantarō, womit sich Kuniyoshi eine Ausweichmöglichkeit offen ließ. Das Familienwappen des Schauspielers, das *kuji bishi* 九字菱 (Rautenmuster aus neun Linien) besteht aus vier und fünf sich kreuzenden Linien, wobei man bei zwei Abbildungen des Wappens auf 18 Linien kommen müsste. Da hier aber nur 13 Linien zu sehen sind, ergibt sich ein weiterer versteckter Hinweis auf den 13. Shōgun Iesada.

Bei diesem Bild handelt es sich meiner Meinung nach um eine politische Karikatur über das herrschende Chaos rund um die Ankunft der Amerikaner, denn die bloße Abbildung von Schauspielern war zwar noch offiziell verboten, aber weit verbreitet und für Kuniyoshi als alleiniges Bildthema kaum reizvoll. Da Kuniyoshi starkes Interesse an ausländischer Malerei hatte und über zahlreiche Informationsquellen verfügte, ist es durchaus denkbar, dass er schon früh von der Ankunft Perrys erfahren hatte. Unabhängig davon hatte Kuniyoshi, wie bereits erwähnt, schon Jahre zuvor ein ähnliches Bildthema behandelt. Somit war es leicht möglich, dass diese Karikatur die Zensur innerhalb von drei Tagen passieren konnte.

4.2.14. *Dōke jōruri zukushi* 道外浄瑠璃尽くし (Komisches Jōruri²¹⁵-Allerlei)

Aus dieser Serie analysiere ich drei Karikaturen. Meiner Ansicht nach ist die erste eindeutig eine politische Karikatur (Bild a), die zwei anderen (Bild b und c) sind nur harmlose, humoristische Bilder. Allerdings stieß ich im Zuge meiner Beschäftigung mit den Karikaturen Kuniyoshis auf zwei Exemplare, auf deren Rückseite jeweils ein Zettel mit einer Erklärung befestigt war, die den Bildern sehr wohl eine politische Bedeutung gab, weshalb ich diese Bilder und die entsprechenden Erklärungen hier vorstellen möchte. Da die Erläuterung nicht datiert sind, ist beim derzeitigen Stand der Forschung nur schwer zu sagen, aus welchem Jahr die Erklärungen stammen. Da sie von hoher kalligraphischer Qualität sind, stammen sie mit hoher Wahrscheinlichkeit aus der Zeit zwischen 1858 und 1912. 1858 fanden die Ereignisse statt, auf welche die Erklärung Bezug nimmt, und daher ist dieses Jahr das frühest mögliche Datum für ihre Entstehung. Es könnte sein, dass die drei Jahre zuvor erschienenen Bilder aus politischen Zwecken, um ein entsprechendes Gerücht zu verbreiten, 1858 noch einmal aufgelegt und mit dem entsprechenden Zettel auf der Rückseite verkauft wurden. Um dafür einen Beweis zu haben, wäre es allerdings wichtig, weitere Exemplare dieser Bilder mit der gleichen Erklärung ausfindig zu machen. Andererseits wäre es genauso möglich, dass ein unbekannter Sammler/Erforscher der humoristischen Bilder Kuniyoshis viel später für seinen Privatgebrauch seine Forschungsergebnisse auf einen Zettel schrieb und diesen dann auf die Rückseite der Bilder klebte. Obwohl ich nur spekulieren kann, neige ich auf Grund des Schriftbilds und des Stils der Erklärung dazu, darin eine zeitgenössische, bewusst falsche Interpretation zu sehen, mit der im Jahr 1858 das sensationelle Gerücht von der „Ermordung des 13. Shōgun Iesada“ in Umlauf gebracht werden sollte. Das Gerücht lautete: Tokugawa Nariaki 徳川斉昭, der ehemalige Fürst von Mito, wollte seinen Sohn Hitotsubashi Yoshinobu zum 14. Shōgun machen und beauftragte seine Anhänger den 13. Shōgun Iesada zu vergiften. Der Groß-Kanzler Ii Naosuke deckte jedoch den Mordplan von Nariaki auf, bestrafte ihn, seine Anhänger und die führenden Mitglieder der Hitotsubashi-Partei, und rettete dadurch das Shōgunat.

²¹⁵ Rezitationsgesang der aus dem *heikyoku* 平曲 (vertonte Version des *Heike monogatari* 平家物語) und *yōkyoku* 謡曲 (*nō*-Gesang) entstanden ist. Gegen Ende der Muromachi-Zeit wurde die Liebesgeschichte *Jōruri monogatari* 浄瑠璃物語 zwischen Ushiwakamaru und der Prinzessin Jōruri populär und ihr Name wurde somit gemeinhin als Bezeichnung für diese Art von Musik übernommen. Anfang der Edo-Zeit entwickelte sich das Rezitieren, begleitet vom *shamisen* 三味線, als *jōruri* in Verbindung mit Puppentheater (*ningyō-jōruri* 人形浄瑠璃). In der Genroku 元禄-Zeit (1688-1704) perfektionierte Takemoto Gidayū 竹本義太夫 zusammen mit Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 den Rezitationsgesang *gidayū bushi* 義太夫節.

Durch genaue Untersuchungen der Ursachen dieser falschen Interpretationen versuche ich die allgemeine damalige Situation der *nishiki*'e-Karikaturen herauszufinden.

a. *Imose-yama onna teikin* 妹背山女庭訓 (Moralvorschriften für Frauen – Eine Erzählung, die bei den Bergen Imo und Se spielt) (Abb.78.a)

WDB: 21004-3-1

Die *jōruri*-Serie besteht aus 10 Blättern im *chūban*-Format mit je zwei Darstellungen (insgesamt 20 Bilder).

Format: *chūban*, Querformat 中判 (横) 二丁掛

Signatur: Ichyūsai Kuniyoshi *giga*

Verleger: Hayashiya Shōgorō 林屋庄五郎

Zensursiegel: *u, jūichi* 卯十一

Datum: 11. Monat Ansei 2 (1855)

Die Rolle des Fukashichi aus dem Kabukistück *Imoseyama onna teikin* als Travestie des Matsumae Takahiro

Bildtext:

ryōshi りやうし (Fischer), Fukashichi ふか七, *kanjo* 官女 (Hofdame)

Interpretation:

Das Jōruristück von Chikamatsu Hanji handelt vom Machtkampf zwischen Soga Iruka 蘇我入鹿 und Fujiwara Kamatari 藤原鎌足 im 7. Jh., es wurde Meiwa 明和 8 (1771) im Takemoto-Puppentheater in Ōsaka uraufgeführt und kurz danach auf Grund des großen Erfolgs als Kabukistück im Ogawa-Theater gespielt.

Auf diesem Bild karikierte Kuniyoshi eine Szene aus dem 5. Akt *Mikasayama-goten no ba* 三笠山御殿の場 (Im Palast beim Berg Mikasa), in dem Soga Iruka residiert. Der als Fischer Fukashichi 鱧七 verkleidete Kanawa Gorō 金輪五郎, der Held von Fujiwara Kamatari, liegt volltrunken auf dem Boden. Er ist umringt von sechs Hofdamen des Palastes, die sich über ihn lustig machen.

Kuniyoshi stellte vermutlich folgendes Ereignis in dieser Karikatur verschlüsselt dar: Im 5. Monat des Jahres Ansei 2 (1855) hatte der Fürst von Matsumae 松前 (Südteil von Ezo蝦夷, heute Hokkaidō 北海道) gemäß des Befehls des Shoguns die russischen Besatzungslager in Ezo niederbrennen lassen. Der Vater von Soga Iruka, in dessen Palast

diese Szene spielt, trägt den Namen Emishi 蝦夷, ein Wort dessen Schriftzeichen ident sind mit dem Wort Ezo 蝦夷. Der Fischer Fukashichi, eigentlich der Fürst Matsumae Takahiro 崇広 (1829-1866), ruht auf einem hohen Kissen (*takamakura*), und hält einen Fächer (*suehiro* 末広) in der Hand. Die Kombination der beiden unterstrichenen Wortteile ergeben seinen Namen Takahiro. Auch die Schriftzeichen auf dem Beutel liefern einen weiteren Hinweis. Sie lauten „Achtung vor dem Feuer (*hi no yōjin* 火の用心)“ und verweisen somit auf die niedergebrannten, russischen Lager. Eine der Hofdamen trägt eine umgedrehte Zierschale mit einem Zwergkiefernbaumchen. Die Kiefer *matsu* 松 ist ein Hinweis auf seinen Familiennamen Matsumae 松前. Die nach unten gerichtete Kiefer bedeutet, dass er nach Durchführung des Befehles zum Niederbrennen belohnt wurde mit einer Provinz südlich (=unterhalb) von Ezo gelegen, und er somit zum offiziellen Feudalherren des Shōgunats wurde.

Da die Ausbeutung der Fischer die Grundlage für das Vermögen der Familie Matsumae war, malte Kuniyoshi Takahiro als primitiven, ordinären Fischer, der sich vollkommen gehen lässt, ohne Manieren ist und dessen vornehme Bekleidung eines Feudalherren hier unpassend ist. Die Gesichtszüge des Fischers weisen eine große Ähnlichkeit auf mit einer damals bereits existierenden Fotografie von Takahiro im Heimatarchiv von Matsumae in Hokkaidō. Takahiro nahm nach dem Tode seines Bruders Kaei 2 (1849) dessen Platz als Fürst ein, Bunkyū 3 (1863) erhielt er das oberste Amt im Verwaltungsbereich über Tempel und Schreine. Danach wurde er zum Oberbefehlshaber des Militärs und zum Kanzler ernannt. In der zu Ende gehenden Edo-Zeit war er laut Geschichtsschreibung ein anerkannter Politiker des Shogunats.

An Hand dieser Karikatur ist ersichtlich, dass es in den Augen Kuniyoshis mit dem Ruf Matsumae Takahiros sehr schlecht bestellt war. Kuniyoshis Interesse an der Matsumaefamilie hatte schon längere Zeit bestanden. Bereits in der Kōka-Zeit 1847 übte Kuniyoshi in der aber erst Ansei 5 (1858) herausgegebenen Karikatur *Zensei kogane no hana* 全盛小金の花 scharfe Kritik an Matsumae Yorisada 松前頼定, dem Großonkel von Takahiro, wegen seiner ausschweifenden Lebensweise (siehe 4.2.16.). Vor seiner Zeit als Fürst hatte auch Takahiro, wie sein Großonkel, in Edo einen ähnlichen Lebensstil geführt und genöß deswegen bei der Bevölkerung einen sehr schlechten Ruf. Mit großer Wahrscheinlichkeit nehme ich an, dass Kuniyoshi als Karikaturist sich über Takahiro ausreichende Informationen verschaffen konnte, die er in diesem Werk verarbeitete.

b. Kanatehon Chūshingura, Shichi danme 仮名手本忠臣蔵七段目

(Der 7. Akt von Kana-tehon Chūshingura) (Abb.78.b)

WDB: 21004-9-1

Die *jōruri*-Serie besteht aus 10 Blättern im *chūban*-Format mit je zwei Darstellungen (insgesamt 20 Bilder).

Format: *chūban*, Querformat

Signatur: Ichyūsai Kuniyoshi *giga*

Verleger: Hayashiya Shōgorō

Zensursiegel: *u, jūichi*

Datum: 11. Monat Ansei 2 (1855)

Parodie des Kabukistückes *Kanatehon Chūshingura*

Bildtext:

Die Interpretation auf der Rückseite:

Wörtliche Übersetzung und -in Klammer gesetzt- Erläuterung

„Der 7. Akt von Chūshingura

Yuranosuke ist der ehemalige Fürst von Mito.

(Der ehemalige Fürst von Mito wird dargestellt durch die Rolle von Yuranosuke)

O-Karu ist der junge Vorstand der Hitotsubashi-Familie.

(Yoshinobu, der junge Vorstand der Hitotsubashi-Familie, wird dargestellt durch die Rolle von O-Karu, der Geliebten und Kurtisane von Yuranosuke)

Kyūdayū ist Ōta Suketomo, der Fürst der Provinz Bingo

(Der Fürst der Provinz Bingo Ōta Suketomo wird dargestellt durch die Rolle von Kyūdayū)

Erklärung:

Der Fürst von Koishikawa wollte seinen Sohn Hitotsubashi die Welt erobern lassen. Er ließ ihn „auf der hinteren Leiter“ hoch klettern, der Sohn aber stolperte und fiel dem unten stehenden Yuranosuke direkt auf den Kopf. Yuranosuke, der Fürst von Mito, erlitt starke Schmerzen und schrie laut. Auf anderen Seite versteckte sich Kyūdayū unter der Veranda, er war der eigentliche ehemalige Fürst Ōta. Er kam aus dem „Dunkeln Ort“ heraus und lachte die beiden aus.

Das Wappen von Yuranosuke zeigt die Form von Malvenblättern.

Das Wappen von Kyūdayū zeigt gekreuzte Pfeile.

Man soll sich wirklich Gedanken machen, um das Bild korrekt zu interpretieren.

Erläuterung: Der ehemalige Fürst von Mito, Tokugawa Nariaki, dargestellt durch die Rolle des Yuranosuke, hatte seine Residenz in Koishikawa, einem Stadtteil von Edo. Er ließ seinen Sohn Hitotsubashi Yoshinobu „die hintere Leiter hochklettern“ d.h. er wollte ihn durch unrechtmäßige Mittel zum nächsten Shogun machen. Dargestellt wird Yoshinobu durch die Rolle der Kurtisane O-Karu, der Geliebten von Yuranosuke. Die Leiter aber bricht zusammen und O-Karu stürzt auf den vor Schmerzen aufschreienden Yuranosuke - der Sturz ist ein Gleichnis für den fehlgeschlagenen Plan. Unter der Veranda kommt Kyudayu, der den ehemaligen Fürsten Ōta repräsentiert, laut lachend hervor. Fürst Ōta war der Hauptvertreter der gegnerischen Nanki-Partei im Nachfolgestreit. Sein Hervorkommen aus dem „Dunklen Ort“ bedeutet seinen politischen Wiedereinstieg nach dem Ruhestand. Das Wappen auf dem Kimono von Yuranosuke zeigt die drei Malvenblätter der Tokugawa-Familie, die gekreuzten Pfeile im Wappen Kyudayus weisen hin auf die Ōta -Familie.“

(Chūshingura shichi danme

Yuranosuke wa Mito go-inkyō-kō

O-Karu wa Hitotsubashi no waka

Kyūdayū wa Ōta Bingo no kami Suketomo

Sono wake

Koishikawa-kō Hitotsubashi ni tenka o torasen to ura bashigo yori chikamichi ni shiyō to omoishi tokoro sono Hitotsubashi yarisokonaite ochita tokoro wa shita ni iru Yura no Mito-kō ōi ni umeki ii zama narishi koto mata en no shita ni oru Kyūdayū wa ima made inkyō shite ita Ōta-kō kurai tokoro kara haidashite kono sōdō o mite takawarai shite iru tokoro nari

Yura no go-monsho aoi no katachi nari

Kyūdayū monsho Ōta no ya no yari tagai ni mitateru

yoku yoku hanji mirubeshi²¹⁶)

²¹⁶ 忠臣蔵七段目

由良の助ハ水戸御隠居公

おかるハ一ツ橋の若

九大夫ハ太田備後の守資始(すけとも)

其訳

小石川候一ツ橋に天下をとらせんとうら梯子よりちか道にしよふと思ひし処

其一ツ橋やりそこなひて落たハ下に居る由良の水戸公おおいにうめきいいざまになりし事又縁の

下に居る九大夫ハ今まで隠居していた太田候くらい所から

はいだしてこのそふどふを見て高わらいしている所なり

由良御紋所あおひのかたち也

九大夫紋所太田の矢のやり違ひに見立る

能く能くはんじ見るべし

c. *Yoshitsune senbon zakura, san no kiri* 義経千本桜 三の切

(Der 3. Akt von Yoshitsune und die eintausend Kirschbäume) (Abb.78.c)

DBW: 21004-9-2

Die *jōruri*-Serie besteht aus 10 Blättern im *chūban*-Format mit je zwei Darstellungen (insgesamt 20 Bilder).

Format: *chūban*, Querformat

Signatur: Ichyūsai Kuniyoshi *giga*

Verleger: Hayashiya Shōgorō

Zensursiegel: *u, jūichi*

Datum: 11. Monat Ansei 2 (1855)

Parodie des Kabukistückes *Yoshitsune senbon zakura*

Bildtext:

Auf der Rückseite des Bildes befindet sich folgende Interpretation:

Wörtliche Übersetzung und -in Klammer gesetzt- Erläuterung

„Der Akt des Kabuki-Stückes *Eintausend Kirschbäume* beim Sushi-Lokal.

Kajiwara ist wahrscheinlich Ishikawa Tosa no kami.

(Die Rolle von Kajiwara steht wahrscheinlich für Ishikawa Tosa no kami.)

Yazaemon ist wahrscheinlich Hongō Tango no kami.

(Die Rolle von Yazaemon steht wahrscheinlich für Hongo Tango no kami.)

O-Moto ist wahrscheinlich Hitotsubashi-kō.

(Die Rolle von O-Moto steht wahrscheinlich für den Fürsten Hitotsubashi Yoshinobu.)

Gonta ist der junge Diener Shiga Kinpachi im Privatbereich des Shōguns und er bereut seine Tat und begeht Selbstmord.

(Die Rolle von Gonta steht für den jungen Diener Shiga Kinpachi im Privatbereich des Shōguns. Ein Gerücht lautet, dass Shiga Kinpachi unter dem Befehl von Tokugawa Nariaki den 13. Shōgun Iesada vergiftet habe, dass er jedoch diese Tat bereut und Selbstmord begangen habe.)

Erklärung

Durch seinen Anhänger Ishikawa gab Suifu-kō Shiga den Befehl, er solle den Jüngling von Ki no kuni (Provinz Kishū) töten. Shiga Kinpachi alias Gonta stimmte zu und brachte Ishikawa das Verlangte. Bei der Überprüfung aber fand man etwas Entsetzliches und alle waren zutiefst bestürzt. Kinpachi alias Gonta hatte sein Versprechen bereut und statt des

Kopfes einen Kürbis gebracht. Man sollte sich wirklich Gedanken machen, um das Bild korrekt zu interpretieren.

Erläuterung: Durch seinen Anhänger Ishikawa Tosanokami gab Suifu-kō (=Tokugawa Nariaki) Shiga Kinpachi den Befehl, den Gegenkandidaten von Nariakis Sohn, den jugendlichen Fürsten von Kishu TokugawaYoshitomi, bevor dieser zum nächsten Shōgun ernannt werden konnte zu töten und sein Haupt zu überbringen. Shiga Kinpachi stimmte zu, brachte aber statt Yoshitomis Kopf einen Kürbis. Diese Szene symbolisiert vermutlich die Reue Shiga Kinpachis, da er auf Befehl Nariakis schon den 13. Shogun vergiftet hatte. Mit dem Kürbis wollte er Tokugawa Nariaki große Schande zufügen und ihn dem Spott preisgeben“

(Senbon zakura sushiya no dan

Kajiwara wa Ishikawa Tosa no kami ka

Yazaemon wa Hongō Tango no kami ka

O-Moto wa Hitotsubashi-kō ka

Gonta wa oku-wakashū Shiga Kinpachi kaerichūshin seppuku shite hateru to iu

Sono wake

Suifu-kō Ki no ke ni imada go-yō-kun on-irazaru ni sono kubi utte daseyo to Ishikawa yori Shiga ni kotozukeshi o Gonta no Shiga Kinpachi isai shōchishite utte mairishi o sashi dasu kubi-jikken seshi tokoro motte no hoka naru shina ni te mina kimo o tsubuseshi nari kore ra mo Gonta no Kinpachi kaeri-chū shite tōnasu kabocha ni shita to te bakaseshi to iu koto ka yoku yoku hanji miru beshi²¹⁷)

Interpretation:

Diese falsche Interpretation von Bild c führte zu weiteren Gerüchten, nämlich dass Tokugawa Nariaki nicht nur für die Vergiftung von Shōgun Iesada verantwortlich wäre, sondern auch die Ermordung von Tokugawa Yoshitomi, dem Gegenkandidaten von Yoshinobu, versucht hätte.

²¹⁷ 千本桜すしやの段

梶原ハ石河土佐守か

弥左衛門ハ本郷丹後守か

おもとハ一ツ橋公か

権太ハ奥若衆志賀金八 返り忠臣 切腹してはてるといふ

其訳

水府候 紀のけニ未ダ御幼君御入らずに其首打ッて出せよと石河より志賀ニ

言付しを権太の志賀金八いさい承知して打ッて参りしを差出す

首じっけんせし所以の外なるしなにて皆きもをつぶせし也

これらも権太の金八返り忠してとふなすかぼちゃにしたとてばかせしといふ事か

よくよくはんじ見るべし

Noch einmal möchte ich betonen, dass die beiden vorliegenden Bilder schon ungefähr drei Jahre vor Verbreitung dieses Gerüchtes in Edo gemalt worden waren. Das bereits erwähnte *Dōke kyōga* (siehe 4.2.18.a.) und diese Beispiele, die mit Absicht falsch interpretiert wurden, spiegelten die damalige Situation der politischen *nishiki'e*-Karikaturen wider. Wegen der strengen Verbote konnten die politischen Ereignisse nur verschlüsselt dargestellt werden und die verschiedenen Standpunkte oder Blickwinkel erlaubten unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten. Es ist kaum möglich festzustellen, wer diese falschen Interpretationen unter den Bürgern verbreitete. War es der Verleger des Bildes, der seine Verkaufssumme hoch halten wollte, oder waren es der Groß-Kanzler Ii Naosuke und seine Anhänger, die die Karikaturen für ihre politische Propaganda benutzten, oder waren es die Bürger von Edo selbst, deren Neugier sich immer mehr steigerte ?

4.2.15. *Giga Rokkasen* 戯画六歌仙

(Humoristische Darstellung der Sechs unsterblichen Dichter) (Abb.79)

WDB: 10002

Format: *ōban*, Hochformat

Signatur: Ichyūsai Kuniyoshi

Siegel: Yoshikiri-*in*

Verleger: Kogaya Katsugorō 古賀屋勝五郎

Zensursiegel: *uma hachi* (8) 午八

Datum: 8. Monat des Jahres Ansei 5 (1858)

Die Sechs unsterblichen Dichter als Travestie von Politikern

Interpretation:

Hinter einem Stellschirm mit dem Bild eines Flusses versteckt sich eine Hofdame, sie spielt mit einer Puppe in Form eines Maulwurfes, der einen Strohhut trägt. Betrachtet wird die Szene von zwei Priestern und drei Aristokraten, die sich vor Lachen auf dem Boden wälzen.

Dargestellt sind die „Sechs unsterblichen Dichter (*Rokkasen* 六歌仙)“: Ariwara no Narihira 在原業平, Sōjō Henjō 僧正遍昭, Kisen Hōshi 喜撰法師, Ōtomo no Kuronushi 大伴黒主, Bunya no Yasuhide 文屋康秀 und Ono no Komachi 小野小町.

Bei flüchtiger Betrachtung kann man meinen, dass es sich um Adelige handelt, die vom politischen Geschehen in Edo isoliert, sich am Kaiserhof mit harmlosen Vergnügungen, wie etwa dem Puppenspiel, beschäftigen. Hinter Kuniyoshis humorvoller Darstellung des traditionellen Bildthemas der Sechs unsterblichen Dichter als Travestie steht jedoch eine bemerkenswerte politische Satire.

Diese Karikatur wurde im 8. Monat des Jahres Ansei 5 (1858) hergestellt, ein Jahr, in dem sich sehr viele bedeutende Vorkommnisse in der Shōgunatsregierung ereigneten²¹⁸. Schon seit Kaei 6 (1853), dem Jahr des Amtsantrittes des 13. Shōgun Tokugawa Iesada 徳川家定, kam es wegen seiner körperlichen und geistigen Gebrechen zu ständigen Streitereien um seine Nachfolge zwischen der Hitotsubashi-Partei 一橋 und der Nanki-Partei 南紀. Unterstützt von den bedeutendsten Feudalherren forcierte die Hitotsubashi-Partei den Sohn von Tokugawa Nariaki 徳川斉昭, ehemaliger Fürst von Mito 水戸, Hitotsubashi Yoshinobu 一橋慶喜, wegen seiner Klugheit, Reife und Fähigkeit. Der Kandidat der Nanki-Partei war der noch sehr junge Fürst von Kishū 紀州, Tokugawa Yoshitomi 徳川慶福, da er der engste Verwandte, ein Cousin, von Shōgun Iesada war. Im Frühling des Jahres Ansei 5 (1858) erreichte dieser Nachfolgestreit seinen Höhepunkt, wobei die Hitotsubashi-Partei eine wesentlich stärkere Position inne hatte. Durch Intrigen der Nanki-Partei und Honjuin 本寿院, der Mutter von Shōgun Iesada, wurde Ii Naosuke 井伊直弼, Fürst der Provinz Hikone 彦根藩, am 23. Tag des 4. Monats zum Groß-Kanzler (*tairō* 大老) mit diktatorischen Vollmachten ernannt. Dies kam für die Hitotsubashi-Partei vollkommen überraschend und unerwartet. Zwei Monate später, am 25. Tag des 6. Monats, bestimmte Ii Naosuke im Alleingang den damals 12 jährigen Yoshitomi, den Kandidaten der Nanki-Partei, zum Nachfolger des Shōguns, was für die Hitotsubashi-Partei eine schwere Niederlage bedeutete.

Die Puppenspielerin Ono no Komachi steht für den Groß-Kanzler Ii Naosuke, sie führt die Maulwurfpuppe, die den jungen Yoshitomi repräsentiert. Gleich einem Maulwurf, der im Tageslicht hilflos ist, fehlen ihm die Fähigkeiten wie ein Shōgun zu handeln. Die fünf sich auf dem Boden wälzenden Dichter vor dem Stellschirm symbolisieren die bedeutendsten gestürzten Anhänger der Hitotsubashi-Partei: Hitotsubashi Yoshinobu, Tokugawa Nariaki und Tokugawa Yoshiatsu 徳川慶篤 aus Mito, Tokugawa Yoshikatsu 徳川慶勝 aus Owari 尾張 und Matsudaira Yoshinaga 松平慶永 aus Echizen 越前. Sie alle wurden, etwa ein Monat vor Erscheinen dieses Druckes, am 5.

²¹⁸ siehe 3.6. Die Spätzeit Ansei 2-Bunkyū 1 (1855-1861)

Tag des 7. Monats, einen Tag vor dem Tode des 13. Shōgun Iesada, von Ii Naosuke ohne irgendeinen Grund in einem Willkürakt bestraft.

Über diese Niederlage der Hitotsubashi-Partei machte sich die Bevölkerung in einem weit verbreiteten Spottvers lustig: „*Tokugawa ni kakesokonetaru hitotsubashi*” 徳川にかけそこねたる一橋 (Der Bau der Brücke (*hitotsubashi* 一橋) über den Toku 徳-Fluss (*gawa* 川) ist völlig gescheitert). Kuniyoshi weist auf den Inhalt des Spottverses mit der schwarz übermalten Brücke auf dem Stellschirm als Symbol deutlich hin.

Ein weiteres wichtiges Ereignis in diesem Jahr war die Aufnahme von Handelsbeziehungen mit Amerika, England, Holland, Russland und Frankreich. Auch diese hatte der Groß-Kanzler Ii Naosuke eigenmächtig, gegen den Willen des Tennō, veranlaßt. Dadurch wurde massiver Widerstand seiner politischen Gegner hervorgerufen, die Ausländerfeindlichkeit verstärkte sich ungemein. Im 9. Monat begann Ii Naosuke durch die sogenannte Ansei-Säuberungsaktion (*Ansei no taigoku* 安政の大獄) mit der systematischen Vernichtung seiner Feinde und mit dem Ansichreißen der gesamten Macht.

Diese Karikatur ist der sichere Beweis für das große politische Interesse, das Kuniyoshi trotz Lebensgefahr vertrat. Seine scharfe Kritik am herrschenden Diktator Ii Naosuke belegt seine Kenntnisse über die terroristische Politik des Shōgunats und beweist seinen Mut.

4.2.16 *Zensei kogane no hana* 全盛小金花

(Blumen aus Gold in voller Blüte) (Abb.80)

WDB: 30019

Format: Triptychon

Signatur: Ichyūsai Kuniyoshi *ga* (rechte, linke)

Siegel: nicht vorhanden

Verleger: Yamaguchiya Tōbei 山口屋藤兵衛

Datumssiegel: *uma* 午, *jūni* (12)

Datum: 12. Monat des Jahres Ansei 5 (1859)

Bekanntes Szenario aus dem Leben von Kinokuniya Bunzaemon als Travestie einer Szene aus dem Leben von Matsumae Yorisada.

Interpretation:

Die Szene zeigt eine große Gruppe von Menschen, die sich in einem wirren Durcheinander auf dem Boden balgen und sich auf Goldmünzen stürzen. Dargestellt ist der Wunschtraum eines jeden Besuchers eines Freudenviertels: Jeder Mann möchte einmal im Leben so viel Geld zur Verfügung haben, um sich die teuerste, hochrangigste Kurtisane (*oiran*) leisten und mit Goldmünzen um sich werfen zu können.

Bei flüchtiger Betrachtung des Bildes liegt der Gedanke nahe, dass es sich bei der Hauptfigur um den legendären Kinokuniya Bunzaemon 紀伊国屋文左衛門 (-1734) handelt. Er war durch den Schiffstransport von Mandarinen von Kishū 紀州 nach Edo unermesslich reich geworden, da er diese Transporte auch bei großen Gefahren durch Schlechtwetter durchführte.

In dieser Travestie aber versteckte Kuniyoshi hinter Bunzaemon Matsumae Yorisada 松前頼完, den jüngeren Bruder von Matsumae Michihiro 松前道広 (1754-1832), dem Fürsten der Provinz Matsumae, wobei er einen berühmten Skandal darstellte, der sich aber schon vor Kuniyoshis Lebenszeit ereignet hatte.

Im 3. Monat des Jahres Tenmei 天明 8 (1788) kaufte Matsumae Yorisada die damals ranghöchste Kurtisane Segawa 瀬川 VII aus dem Freudenhaus Matsubaya 松葉屋 in Shin-Yoshiwara frei. Er hatte für sie die Summe von 500 *ryō* 両 ausgegeben und machte sie zu seiner Nebenfrau. Dieses Ereignis war wegen des unglaublich hohen Geldbetrages in ganz Edo eine Sensation und ein Skandal. Yorisada war unter dem Namen Matsumae Bunkyō 松前文京 als Schriftsteller hoch angesehen im Kreis der *gesaku* 戯作-Literaten, die alle ihre Werke nur zu ihrem eigenen Vergnügen schufen. Unter dem Namen Sasaba Suzunari 笹葉鈴成 war er auch als *kyōka* 狂歌-Dichter tätig.

Der knieende Diener vor Yorisada weist mit seinem hochgehaltenen Fächer auf seinen Herren hin; auf dem Fächer sind die Zeichen *matsu* 松 (Kiefer) für Matsumae 松前, *kawa* 川(Fluß) für Segawa 瀬川 und *take* 竹 für Sasaba 笹葉 (sowohl - *take* 竹 als auch *sasa* 笹- bedeutet Bambus) angebracht. Das *hanabishi* 花菱 (Blumen in einer Raute)-Wappen auf dem schwarzen Obergewand (*haori* 羽織) des Dieners ist das Familienwappen des Matsumae-Klans. Neben Yorisada befindet sich Segawa, die ranghöchste Kurtisane, mit auffallendem Kopfschmuck.

Im Fürstentum von Matsumae herrschte ein Fischerei-Pachtsystem, das sich über ganz Ezo (Hokkaido) erstreckte, in dem die Untertanen und die Ureinwohner, die Ainus, wie Sklaven gehalten wurden. Durch dieses unmenschliche System kam das Herrscherhaus in den Besitz von gewaltigen Geldbeträgen. Koka 4 (1847) veröffentlichte

Matsuura Takeshirō 松浦武四郎, ein Ainuforscher, das Werk mit dem Titel *Himeokubeshi* 秘めおくべし (Das muss geheim bleiben), in dem er von der Schreckensherrschaft von Matsumae und der elenden Situation der Ainus berichtete. Die intellektuelle Schicht von Edo war äußerst betroffen, fühlte großes Mitleid mit den Ainus und verdamnte die Politik von Matsumae. Auch für Kuniyoshi war dieser Bericht unerträglich und so malte er voller Zorn diese treffende Karikatur über Matsumae Yorisada, der vor 80 Jahren, als Japan unter einer entsetzlichen Hungersnot litt, die durch Sklavenarbeit unrechtmäßig erworbenen Geldsummen so sinnlos verschleudert hatte.

Das Bild trägt zwar das Siegel des Herausgabedatums vom 12. Monat des Jahres Ansei 5 (1859), Kuniyoshi malte es meiner Meinung nach aber schon Kōka 4 (1847), als der Bericht von Matsuura Takeshiro über das Schicksal der Ainus bekannt wurde. In der Periode um Kōka 4 (1847) schuf Kuniyoshi zahlreiche weitere Bilder mit ähnlicher Komposition, die sich durch große Menschengruppen in lebhaften Bewegungsabläufen und realistische Detailtreue auszeichnen. Als Beispiel dafür ist das Triptychon *Nemukezamashi* ねむげざまし (Um den Schlaf zu vertreiben!) aus dem Jahr 1847 zu nennen (WDB:30022). Da Kuniyoshi bereits Ansei 2 (1855) einen Hirnschlag erlitten hatte, war er danach auf keinen Fall mehr imstande Werke von solch hoher, künstlerischer Qualität herzustellen.

4.2.17. *Kyōga'e tehon* 狂画絵手本一・二 (Lehrbuch der verrückten Bilder 1 und 2)

Die Komposition und Darstellungsweise von *Kyōga'e tehon 1* und 2 (Bild b und c) wurden von Kuniyoshi im 5. Monat des Jahres Ansei 6 (1859) übernommen von der berühmten Politikarikatur *Dōke kyōga* (Bild a) von Yoshikazu, einem seiner Schüler. Diese war bereits ein Jahr zuvor hergestellt worden. Kuniyoshi setzte in seinen Bildern auch die zeitliche Kontinuität der politischen Ereignisse fort. Daher werde ich, bevor ich auf die beiden Bilder von *Kyōga'e tehon* eingehe, mich zuerst mit *Dōke kyōga* beschäftigen, versuchen das Werk zu interpretieren und herauszufinden, welche politischen Ereignisse sich in der Karikatur verstecken.

a. *Dōke kyōga* 道外狂画 (Verrückte Bilder) (Abb.81.a)

WDB: 10074

Format: *ōban*, Hochformat

Signatur: Ichijusai Yoshikazu *kyōga* 一寿齋芳員狂画

Siegel: Yoshikiri-*in*

Verleger: Kakumotoya Kinjirō 角本屋金次郎

Zensursiegel: *uma shi* (4) 午・四

Datum: 4. Monat des Jahres Ansei 5 (1858)

Travestie, Zoomorphisierung, Verdinglichung

Interpretation:

Entgegen der falschen Interpretation²¹⁹ aus der Edo-Zeit können in den sieben Szenen dieser Karikatur selbstverständlich nur Geschehnisse dargestellt sein, welche sich vor der Herstellung des Bildes im 4. Monat des Jahres Ansei 5 (1858) ereignet haben.

Die beiden ersten Szenen stellen den Nachfolgestreit um den 13. Shōgun dar. Der Octopus in der ersten Szene, der auf einem Herd gekocht wird, ist Tokugawa Nariaki 徳川斉昭, der ehemalige Fürst von Mito, der Kopf der Hitotsubashi-Partei (siehe Tabelle S.115). Voll Vehemenz hatte er sich im Streit um die Nachfolge des Shōguns für seinen eigenen Sohn Hitotsubashi Yoshinobu 一橋慶喜 eingesetzt. Die vier Holzscheiter, die zum Einheizen verwendet werden, stellen wohl die vier bedeutendsten Politiker der Hitotsubashi-Partei zum damaligen Zeitpunkt dar: Abe Masahiro 阿部正弘, den Kanzler der Shōgunatsregierung, Matsudaira Yoshinaga 松平慶永 aus Echizen 越前, Shimazu Nariakira 島津斉彬 aus Satsuma 薩摩 sowie Yamanouchi Toyoshige 山之内豊重 aus Tosa 土佐. Die durch den Octopus erschreckte Frau ist Honjuin 本寿院, die Mutter des 13. Shōguns Iesada, die sich vor Tokugawa Nariaki fürchtete und ihn hasste.

Der junge Urashima Tarō 浦島太郎 in der zweiten Szene, der mit zwei Schildkröten im Drachenpalast ein Trinkgelage abhält, steht für Tokugawa Yoshitomi 徳川慶福 von der Nanki-Partei. Der Drachenpalast *ryūgū* 竜宮 verweist auf das Edo-Schloss, das auch unter dem Namen *ryūei* 柳營 bekannt ist. Weil Abe Masahiro, der Führer der Hitotsubashi-Partei, am 17. Tag des 6. Monats des Jahres Ansei 4 (1857) plötzlich starb, feierte die Nanki-Partei voller Vorfriede die sichere Einsetzung von Yoshitomi als Shōgun.

In der dritten Szene sind auf einem bereits abgeernteten Reisfeld Vogelscheuchen zu sehen, eine davon zielt mit Pfeil und Bogen auf zwei Männer. Es ist eine Winterlandschaft, in der bereits Raureif霜 (*shimo*) auf den Feldern 田 (*ta*) liegt, ein

²¹⁹ Siehe 3.6.

Hinweis auf die Ortschaft Shimoda 下田, in der der amerikanische Generalkonsul Harris stationiert war. Die Vogelscheuche ist Harris, der für Japan ohne Nutzen ist, wie eine Vogelscheuche nach der Ernte. Damit soll angedeutet werden, dass Harris in Japan mit seinen japanisch-amerikanischen Handelsverträgen unerwünscht war. Der Umstand, dass er mit einem Pfeil droht, deutet hin auf das japanische Sprichwort ya no yō na saisoku 矢のような催促 (Eine dringliche Forderung), und bezieht sich darauf, dass Harris unbedingt eine Audienz im Edo-Schloss erlangen wollte. Der Statthalter (*bugyō* 奉行) von Shimoda, Inoue Kiyonao 井上清直 und der oberste Polizeiinspektor (*metsuke* 目付) Iwase Tadanari 岩瀬忠成 eilen unter der Bedrohung von Harris zum Edo-Schloss um seine Anliegen vorzutragen. Am 14. Tag des 8. Monats des Jahres Ansei 4 (1857) bekam Harris tatsächlich die Erlaubnis zur Audienz.

Im vierten Bild, in dem Harris als Teufel bzw. als Donnergott Kaminari 雷 dargestellt wird, findet endlich die Audienz am 21. Tag des 10. Monats im Edo-Schloss statt. Die japanische Bevölkerung fürchtete die Amerikaner wegen ihres Asehens und bezeichnete sie als Barbaren und Teufel²²⁰. Bereits Kaei 6 (1853) wurde Kommodore Perry, der mit seinen „Schwarzen Schiffen“ vor Uraga ankerte, einem Teufel ähnlich dargestellt. Zum Donnergott Kaminari gehört neben Donner auch Regen (*raiu* 雷雨). Diesen Begriff kann man auch lesen als ame, ein Wortspiel mit Amerika. Der Donnergott packt eine Frau, die gerade ein kühles Bad genommen hat und flüchten will, am Bein. Das Sprichwort *nige-ashi o torareru* (Der Flüchtende kann nicht entkommen, weil er am Bein geschnappt wird) gibt diese Situation wieder, das heißt Japan, für das die Frau steht, wird von Harris bzw. Amerika in eine Zwangslage gebracht, die sehr „kostspielig“ ist. (Ein Wortspiel: *ashi* = Bein, *oashi* = edozeitlicher Begriff für Geld). Im 12. Monat gab Shogun Iesada 家定 offiziell an alle Fürstentümer bekannt, dass die Handelsbeziehungen mit Amerika nicht mehr vermeidbar seien.

In der fünften Szene ist eine große Ratte dargestellt, die die 88 Adligen des Kaiserhofes in Kyōto symbolisiert. Gemeinhin ist eine Ratte gleichgesetzt mit einem Räuber. Im 1. Monat des Jahres Ansei 5 (1858) ersuchte der Kanzler Hotta Bitchū no kami Masayoshi 堀田備中守正睦 um die kaiserliche Erlaubnis für den Abschluss des Vertrages für die Handelsbeziehungen mit Amerika. Zuerst sagten die Adligen ihre Unterstützung zu, aber am 12. Tag des 3. Monats stimmten alle dagegen, da Kōmei tennō

²²⁰ Der japanische Begriff *kichiku Bei-Ei* 鬼畜米英 bedeutet, dass Amerikaner und Engländer Teufel und Bestien sind. Er wurde auch im Zweiten Weltkrieg zu Propagandazwecken verwendet.

孝明天皇 den kaiserlichen Befehl zur Ablehnung des Vertrages gegeben hatte. Die große Ratte hatte das Öl aus der umgefallenen Lampe aufgeleckt, es symbolisiert die angenommenen Bestechungsgeschenke des Shōgunats an die Adeligen. Sie erbricht jedoch das Öl wieder, was auf die ablehnende Reaktion der Adeligen verweist. Die beiden Männer, Hotta und sein Begleiter, der Finanzminister (*Kanjō bugyō* 勘定奉行) Kawaji Yoshiakira 川路聖謨 kämpfen verzweifelt gegen die Ratte.

In der sechsten Szene verlässt der erschöpfte Hotta ohne kaiserliche Erlaubnis am 5. Tag des 4. Monats des Jahres Ansei 5 (1858) in einer Sänfte Kyōto in Richtung Edo, das er am 20. Tag des 4. Monats erreichte.

Diese Situation drückte das Sprichwort *Noseyō to omotta no ga noserareta*²²¹ aus, ähnlich dem „Wer anderen eine Grube gräbt, fällt selbst hinein“. Die zwei Sänfenträger sind Ii Naosuke 井伊直弼 und sein Theoretiker Nagano Shuzen 長野主膳, der unter dem Befehl von Naosuke am Kaiserhof gegen den Kanzler Hotta arbeitete. Unter den Spottversen und *iroha*-Kartenspielen der damaligen Zeit befinden sich auch einige über Hotta (ERR: 342): „Obwohl Hotta mit ganzer Kraft einen leeren (= keinen richtigen) Brunnen gegraben hat, sind die Adeligen nicht hineingefallen“ (*Shinku shite hotta karaido ni kumo no shōnin hamarikomaneba*²²²) oder frei übersetzt (ERR: 382): „Außer Spesen nichts gewesen - Hotta Bitchū“ (*Honeorizon no kutabiremōke - Hotta Bitchū*²²³).

In der siebten Szene wendet sich ein Mann mit einem großen Korb auf dem Kopf einem anderen zu, er streckt ihm einen *nō*-Fächer entgegen. Dieser Mann ist Ii Naosuke, erkennbar durch die Anspielung mit dem großen Korb (*dairō*) auf sein Amt als Groß-Kanzler (*tairō*), der die absolute Macht inne hat. Am 23. Tag des 4. Monats des Jahres Ansei 5 (1858) wurde er überraschend auf Befehl des Shōguns Iesada mit Hilfe von Intrigen der Nanki-Partei zum Groß-Kanzler ernannt. Bis zum Antritt seines Amtes hatte er sich lange Zeit mit Zen und den schönen Künsten wie dem *nō*-Theater oder der Teezeremonie beschäftigt. Das zweite Erkennungsmerkmal für Ii Naosuke in dieser Szene ist somit der *nō*-Fächer. Der erschrockene Mann ist Kanzler Hotta Masayoshi, der kurz nach seiner langen Reise nach Kyōto an den Kaiserhof völlig überrascht ist, plötzlich über sich einen Groß-Kanzler eingesetzt bekommen zu haben.

Somit komme ich zu dem Schluss, dass Yoshikazu in diesen sieben humoristischen Szenen tatsächliche Ereignisse der Shōgunatsregierung beginnend von der zweiten Hälfte

²²¹ 乗せようと思ったのが乗せられた

²²² 辛苦して堀田唐井戸に雲の上人はまりこまねば

²²³ 骨折り損のくたびれもうけ

des Jahres Ansei 4 (1857) bis zum 4. Monat des Jahres Ansei 5 (1858), chronologisch geordnet sehr objektiv karikierte.

b. *Kyōga'e tehon 1* 狂画絵手本一 (Abb. 81.b)

WDB: 11019-1

Format: *ōban*, Hochformat

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*

Siegel: *Yoshikiri-in*

Verleger: Daikokuya Kinnosuke, Kinjirō 大黒屋金之助、金次郎

Zensursiegel: *mi go (5) aratame* 巳・五・改

Datum: 5. Monat des Jahres Ansei 6 (1859)

Travestie, Zoomorphisierung, Verdinglichung

Interpretation:

Der halbnackte Mann in der ersten Szene ist der kranke 13. Shōgun Iesada. Die umgefallene Kopfstütze bedeutet „Tod“. Die Suppenschildkröte (*suppon* 鼈), die in seinen Finger beißt, ist der am 23. Tag des 4 Monats auf Befehl von Shōgun Iesada zum Groß-Kanzler (*tairō* 大老) ernannte Ii Naosuke 井伊直弼. *Suppon* war eine Spezialität aus dem Biwa-see, der teilweise in dem Fürstentum Hikone 彦根 liegt, die von Ii regiert wurde. Der große Korb (*dairō* 大籠) ist wahrscheinlich ein Wortspiel mit der Benennung seines Ministeramts (*tairō*). In der letzten Szene von *Dōke kyōga* von Yoshikazu erscheint Ii Naosuke ebenfalls mit einem großen Korb auf dem Kopf.

Zu Beginn seiner Amtszeit war er bei den Bürgern von Edo als Retter des Shōgunates und Japans sehr beliebt. Damals wurden zahlreiche Scherzgedichte und Spottverse veröffentlicht, die die Sympathie ihm gegenüber ausdrückten. Zum Beispiel (ERR: 384): „Männer gibt es so viele wie die unzählbaren Sterne, aber nur du allein bist als Mond zu betrachten - Hikone (Fürstentum von Ii Naosuke)“. (*Hoshi no kazu hodo otoko wa aredo tsuki to miru no wa nushi hitori - Hikone*²²⁴). Wegen der unmenschlichen, terroristischen Aktionen von Naosuke bei der Ansei-Säuberung (Ansei no taigoku 安政の大獄) ab dem 9. Monat des Jahres Ansei 5 (1858) änderten jedoch die Bürger von Edo ein Jahr danach, als dieses Bild hergestellt wurde, ihre Meinung. Der witzige Ausspruch *Tsuki to suppon* 月と鼈 (Der Mond und die Suppenschildkröte= der Beste und der Schlechteste) passt

²²⁴ 星の数ほど男ハあれど月と見るのハ主一人ー彦根

genau zu seinem Ruf, als er sich vom Besten zum Schlechtesten änderte. Die Eigenschaften von *suppon*, Rachsüchtigkeit und Hartnäckigkeit, passen auch genau auf Ii Naosuke.

Die zweite Szene handelt von dem großen Zwischenfall am 17. Tag des 6. Monats Ansei 5 (1858). Der amerikanische Generalkonsul Harris, der im Tempel Gyokuzen-ji 玉泉寺 in Shimoda 下田 stationiert war, fuhr unerwartet mit dem Kriegsschiff Powhatan vor die Bucht von Koshiba 小柴 bei Yokohama und erzwang die Unterzeichnung des Handelsvertrages zwischen Amerika und Japan. Der Statthalter (*bugyō* 奉行) von Shimoda Inoue Kiyonao 井上清直 und der Oberinspektor (*metsuke* 目付) Iwase Tadanari 岩瀬震成 eilten überstürzt zum Edo-Schloss, um die Nachricht weiterzugeben. Wahrscheinlich soll der Ort Hashiba bei Edo, in dem die berühmte Statue der Gottheit Jizō steht, als Wortspiel, Assoziationen zum Ort des damaligen Geschehens, Koshiba, wecken.

Die Seeräuber, die in der dritten Szene dargestellt sind, repräsentieren die vier Länder Holland, Russland, England und Frankreich, die nach dem Handelsvertrag zwischen Japan und Amerika vom 19. Tag des 6. Monats Ansei 5 (1858) die Reihenfolge, in der die gleichen Verträge mit ihren Ländern abgeschlossen werden sollten, mit Hilfe des *Ken*-Spiels auslösen. Die mit Schilf bewachsene Insel im Hintergrund stellt Japan dar, von alters her mit *Ashiwara no kuni* 葦原の国 (Land des Schilfes) bezeichnet.

Die vierte Szene stellt die offizielle Bekanntgabe der Nachfolge des Shōguns dar. Ii Naosuke wurde durch familiäre Intrigen der Nanki-Partei und der Mutter des Shōguns zum Groß-Kanzler (*tairō*) ernannt. Er bestimmte Yoshitomi 慶福 von der Nanki-Partei zum Nachfolger des Shōguns, Yoshinobu 慶喜 von der Hitotsubashi-Partei hingegen wurde abgelehnt. Die Nanki-Partei nannte sich selbst Taichū 大忠 -Partei (Großer Gehorsam). Mit dem Laut „*chū*“ assoziiert man das Fiepen einer Maus, davon leitet sich der Name „Große Maus“ ab. Diese „Große Maus“ drückt mit einem Stück *mochi* 餅 (Reiskuchen) ein Wiesel nieder. Mochi bezieht sich hier auf Yoshitomi, der als Shōgun den Namen Iemochi 家茂 erhielt. Das Wiesel (*itachi* イタチ) wird in der Mitte vom *mochi* niedergedrückt, wodurch vom Wort itachi die Silbe ta wegfällt und nur *ichi* (eins) übrig bleibt. Somit repräsentiert das Wiesel Hitotsubashi Yoshinobu 一橋, denn hitotsu 一 wird mit den chinesischen Schriftzeichen für „eins“ geschrieben. Der halbnackte Mann mit dem geöffneten Fächer entscheidet über Sieg oder Niederlage im Nachfolgestreit und

ist, wie in der ersten Szene, der 13. Shōgun Iesada 家定, der zu diesem Zeitpunkt noch am Leben ist.

Der *mochi* - essende Mann in der fünften Szene ist Ii Naosuke, erkennbar am *igeta* 井桁 - Muster seines Kimonos, das die Form des ersten Schriftzeichens seines Familiennamens hat, und an seinem mächtigen Bauch. Die fünf Teller, von denen er die *mochi* bereits weggegessen hatte, weisen vielleicht auf die Verträge der Handelsbeziehungen mit den fünf Ländern zur Ansei-Zeit hin, die alle ohne die kaiserliche Zustimmung zustande gekommen waren. Der Mann, der mit dem Finger auf ihn zeigt und ihn deswegen zur Rede stellt, könnte Hitotsubashi (Tokugawa) Yoshinobu sein.

Der Riesenoctopus in der sechsten Szene ist vielleicht eine symbolische Darstellung für die im 7. bis 8. Monat in Edo um sich greifende Choleraepidemie, vielleicht auch für die von Ii Naosuke durchgeführte Ansei-Massenverhaftung (*Ansei no Taigoku* 安政の大獄), oder für das Ereignis der Vergiftung des 13. Shōgun Iesada. Am 8. Tag des 8. Monats wurde der natürliche Tod von Iesada öffentlich bekannt gegeben, er war jedoch bereits einen Monat zuvor, am 6. Tag des 7. Monats eines unerwarteten, mysteriösen Todes gestorben. Im Edo der damaligen Zeit stand das Gerücht über die Vergiftung durch den Anführer der Hitotsubashi-Partei, Mito Nariaki 水戸斉昭, im Zentrum des Interesses. In Kuniyoshis Karikaturen und humoristischen Bildern wird Mito Nariaki wiederholt als Octopus dargestellt. Dennoch ist es unwahrscheinlich, dass der gut informierte Kuniyoshi ein Jahr lang, bis er dieses Bild malte, den falschen Gerüchten über die Vergiftung Glauben geschenkt hat. Falls diese Szene tatsächlich von der Vergiftung des Shōguns Iesada handelt, sollte der Mann, der vom Riesenoctopus umklammert wird, ohne Kleidung dargestellt sein, wie in der 1. und 4. Szene.

Daher komme ich zu dem Schluß, dass diese Szene die allererste Verhaftung der Ansei-Säuberung darstellt, nämlich die von Umeda Unpin 梅田雲浜 am 8. Tag des 9. Monats wegen seiner Treue zum Tennō. Unpin war Samurai aus der Provinz Obama 小浜, ist aber abgebildet als Fischer aus Obama (=kleiner Strand) mit einem Ruder in der Hand. Der Riesenoctopus soll wohl eine symbolische Darstellung der Shōgunatsregierung unter dem diktatorischen Regime von Ii Naosuke sein.

c. *Kyōga'e tehon 2* 狂画絵手本二 (Abb. 81.c)

WDB: 11019-2

Format: *ōban*, Hochformat

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*

Siegel: Yoshikiri-*in*

Verleger: Daikokuya Kinnosuke, Kinjirō

Zensursiegel: *mi go (5) aratame* 巴・五・改

Datum: 5. Monat des Jahres Ansei 6 (1859)

Travestie, Zoomorphisierung, Verdinglichung

Interpretation:

Die auf der Karikatur *Kyōga'e tehon 2* dargestellten fünf Szenen handeln von der Bestrafung von Vertretern der Hitotsubashi-Partei wegen ihres Erscheinens im Edo-Schloss außerhalb der vorgeschriebenen Zeiten. Sie wurde auf Befehl des Groß-Kanzlers (*tairō*) Ii Naosuke am 5. Tag des 7. Monats des Jahres Ansei 5 (1858) ausgeführt, um seine Macht zu untermauern.

Für die erste Darstellung wurde als Travestie die berühmte Kabuki-Szene *Ōiso e kakeru Soga Gorō* 大磯へ駆ける曾我五郎 (*Sogo Gorō, der nach Ōiso gallopiert*) gewählt. Der vom Pferd, das von zwei Männern zurückgehalten wird, stürzende Gorō ist in Wirklichkeit der seines Amtes enthobene Tokugawa Yoshikumi 徳川慶恕, der Fürst von Owari 尾張. Auch der weiße Rettich (*daikon* 大根), das Symbol von Owari, fällt zu Boden.

Der zweiten Szene liegt der 5. Akt des Theaterstückes *Chūshingura* 忠臣蔵 zugrunde. Es ist die berühmte Szene, in der Hayano Kanpei 早野勘平 auf der verregneten Landstrasse von Yamazaki 山崎街道 den Räuber Ono Sadakurō 斧定九郎 mit einem Wildschwein verwechselt und auf ihn schießt. Hitotsubashi Yoshinobu, der Palastverbot und Hausarrest bekommen hatte, wird als Kanpei dargestellt. Yoshinobu wollte das große Wildschwein, das für den Groß-Kanzler Ii Naosuke steht, erschießen, verfehlte aber sein Ziel und flüchtete. Zwei Anspielungen weisen auf Ii Naosuke hin: Sein Amtstitel Groß-Kanzler (*tairō*) steht in Bezug zu dem besonders großen Wildschwein, und der erste und letzte Laut des Wortes Wildschwein (*inoshishi* 猪), die gleichlautend mit seinem Namen Ii 井伊 sind. Der vom Rüssel des Wildschweins Gestossene ist Tokugawa Nariaki, der ehemalige Fürst von Mito und Vater von Hitotsubashi Yoshinobu. Er wurde unter Hausarrest gestellt. Der sich am Rücken und am Schwanz Anklammernde ist Tokugawa Yoshiatsu 徳川慶篤, der Bruder von Yoshinobu und Fürst von Mito. Ihm wurde Palastverbot auferlegt.

Der Mann, der in der dritten Szene von einer Frau gejagt und hinten am Kragen ergriffen wird, kann als der einflussreiche Fürst von Tosa 土佐, Yamanouchi Toyoshige 山内豊信 von der Hitotsubashi-Partei ausgemacht werden. Erkennbar ist dies anhand des Familienwappens *Shirokuroichimonji* 白黒一文字 (die Schriftzeichen eins *ichi* in Weiß und Schwarz), das auf der zu Boden gefallenen Laterne zu sehen ist.

In der vierten Szene wird ein flüchtender Mann von einem Kobold (*kappa* 河童) am Lendentuch gezerrt. Es ist Matsudaira Yoshinaga 松平慶永, Fürst von Echizen 越前, zum damaligen Zeitpunkt Führer der Hitotsubashi-Partei. Er wurde seines Amtes enthoben und unter Hausarrest gestellt. Das Lendentuch Etchū-fundoshi 越中褌 soll auf seinem Fürstentum Echizen hinweisen, die als Herkunftsregion für dieses Produkt bekannt war.

Der in der fünften Szene aus der Sänfte Fallende ist Shimazu Nariakira 島津斉彬, Fürst der Provinz Satsuma 薩摩 und Begründer der Hitotsubashi-Partei, der bald nach seiner Bestrafung am 15. Tag des 7. Monats des Jahres Ansei 5 (1858) verstarb. Zu erkennen ist Shimazu Nariakira an seinem Familienwappen *maru ni ju no ji* 丸に十の字 auf dem Kimono, dem Zeichen für Zehn 十 in einem Kreis, sowie an der Anspielung des Wortes *kago* (Sänfte) auf die zweite Bezeichnung seines Fürstentums, Kagoshima 鹿児島.

Durch die Untersuchungen von *Kyōgae tehon 1* und *2* wird die klare politische Aussage von Kuniyoshi deutlich. Es gibt mehrere Karikaturen, die mit dem tatsächlichen Verlauf der Geschichte nicht übereinstimmen, da sie für kommerzielle Zwecke, basierend auf einem Gerücht, hergestellt wurden. Kuniyoshi behandelte in diesen Politikarikaturen nicht einmal ansatzweise das in ganz Edo kursierende Gerücht über „Die Vergiftung des 13. Shōguns Iesada“, sondern er berichtete objektiv über die politische Realität der Shōgunatsregierung unter der Leitung von Ii Naosuke, vom Anfang seiner Amtszeit am 23. Tag des 4. Monats des Jahres Ansei 5 (1858) bis zum Beginn der Ansei-Säuberungsaktion im 8. Monat desselben Jahres.

In diesen Karikaturen von Kuniyoshi und *Dōke kyōga* von Yoshikazu sind der gleiche politische Standpunkt und die Ansichten beider Maler erkennbar. Als Karikaturisten mit neutralem Durchblick vermittelten sie voll Humor der Bevölkerung die aktuellen, fortlaufenden Geschehnisse innerhalb des Regimes, was jedoch strengstens verboten war.

4.2.18. *Tosa emakimono no utsushi* 土佐絵巻物之写 (Kopie einer Tosa-Bilderrolle)

(Abb. 82)

WDB: 30017

Format: Triptychon

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi (rechtes und mittleres Blatt), Ichiyūsai Kuniyoshi *ga* (linkes Blatt)

Siegel: Yoshikiri-*in*

Verleger: Echigoya Kajū 越後屋嘉十

Zensursiegel: *saru, aratame, jū* (10) 申・改

Datum: 10. Monat des Jahres Man'ei 1 (1860)

Tuscheschlacht als Travestie der Ansei-Säuberung

Interpretation:

In der rechten, oberen Bildhälfte sind einige halbbekleidete Männer mit der Herstellung von Tusche beschäftigt, während fast alle anderen Personen einander mit riesigen Tuschepinseln bekämpfen.

Als Kuniyoshi im Jahr Tenpō 14 (1843) die *nishiki'e*-Karikatur *Bokusen no zu* (Tusche-Schlacht) (siehe 4.2.3.) malte, die dem vorliegenden Bild in Komposition und Ausdruck sehr ähnlich ist, entstand in Ōsaka das Gerücht, dass es sich dabei um ein Bilderrätsel (*hanjimonō*) handle (Minami 1997: 108-109).

Wenn man die beiden Blätter vergleicht, sind bei der *Bokusen no zu*-Version nur zwei gegeneinander streitende Gruppen von Angehörigen des Hofes, wie Adelige, Frauen und Mönche, dargestellt. Hingegen ist auf diesem Bild ein Kampf zu sehen, an dem nicht nur Adelige, sondern auch Samurai und Ausländer beteiligt sind. Das „Drei Komma-Wappen (*mitsudomoe* 三巴)“ auf der Fahne rechts unten weist nicht nur auf das Vorhandensein von drei Gruppen, sondern auch auf die weitere Bedeutung des Wortes „Kampf“ von drei Gruppen (*Kokugo dai-jiten*) hin, ein Verweis auf die chaotische, politische Situation.

Unter dem intrigenhaften Einfluss der Nanki-Partei und der Mutter des Shōguns ernannte der 13. Shōgun Iesada am 23. Tag des 4. Monats des Jahres Ansei 5 (1858) überraschend Ii Naosuke zum Groß-Kanzler (*tairō*), wodurch dieser zum mächtigsten Mann Japans wurde. Gegen den Willen des Tennō schloss Ii Naosuke am 19. Tag des 6. Monats mit den Amerikanern ein freundschaftliches Handelsabkommen ab. Am 25. Tag des 6. Monats setzte er dem langen Streit um die Nachfolge des Shōguns zwischen der

Hitotsubashi-Partei und der Nanki-Partei ein Ende, indem er den jungen Yoshitomi 慶福 von der Nanki-Partei, Fürst von Kishū 紀州, als nächsten Shōgun bestimmte. Im Rahmen des ungeheuerlichsten terroristischen Aktes der Geschichte der Tokugawa-Shogunatsregierung, der Ansei-Säuberung (*Ansei no taigoku* 安政の大獄) ab dem 8. Monat des Jahres 1858, ließ Ii Naosuke seine Gegenspieler gefangennehmen und vernichten. Unter ihnen waren die Anhänger des Fürsten von Mito, der Hitotsubashi-Partei und die Verfechter der *sonnō jōi*-Bewegung 尊王攘夷運動 (Verehrt den Tennō und vertreibt die Ausländer-Bewegung).

Ein halbes Jahr vor der Herstellung des Bildes war am 3. Tag des 3. Monats des Jahres Man'en 1 (1860) vor dem Sakurada-Tor 桜田門 des Edo-Schlosses Ii Naosuke von herrenlosen Samurai aus Mito ermordet worden. In dieser Darstellung nahm Kuniyoshi Bezug auf die Ansei-Säuberung, die die Ursache dieses Rachemordes war.

Der Tanzende rechts oben trägt als Kopfbedeckung eine Daruma-Puppe. Daruma war der legendäre Begründer des Zen-Buddhismus. Er verkörpert Ii Naosuke, der selbst praktizierender Zen-Buddhist war. Unmittelbar nach seiner Ermordung wurden zahlreiche Spottverse über ihn veröffentlicht. Darin wurden die Fehlentscheidungen des Zen-Buddhisten häufig kritisiert.

Beispiel 1 (ERR: 415): Als Schüler Darumas passt sein Regierungsstil nicht zum Stil von Tokugawa Ieyasu, dem Begründer der Dynastie, der nach seinem Tod als Shintō-Gottheit verehrt wurde. Ii Naosuke entzündete Feuer zur Anrufung Buddhas, praktizierte Zen-Meditation, aber er konnte unsere Erzfeinde nicht vertreiben, sondern ließ es sogar zu, dass sie aus allen fünf Ländern bei uns eindringen (*Shinso no okite nya sukoshi mo awanai, Daruma no o-deshi ja mottomo shigoku ja. Goma o taitari, zazen o itashite, onteki taisan dokoro ka gokakoku kitazo e*²²⁵).

Beispiel 2 (ERR: 411): Seit seiner Kindheit missachtet er die Lehre des Shintō und meditiert als buddhistischer Mönch sein ganzes Leben lang. Sogar Daruma hat sich nicht länger als 9 Jahre damit beschäftigt. Der Weg, den er beschreitet, ist eine große Schande für seine Eltern und Ahnen (*Yōshō no ori kara oshie ni somuite shukke o suru no mo, Daruma mo kunen de misuteta zazen o issō suru no mo, oya ya senzo ni fukō ja nai kae*²²⁶).

²²⁵ 神祖の掟にや少しも合ない、達磨の御弟子じや尤至極じや。護摩を焚たり、座禪を致して、怨敵退散どころか五カ国来たぞへ。

²²⁶ 幼少の折から教に背いて出家をするのも、達磨も九年で見捨た座禪を一生するのも、親や先祖へ不幸じやないかへ。

Die Darstellung zeigt auch die besonders verhaßten, schwarzen Amerikaner, die abfällig tuscheschwarze Andersartige (*bokui* 墨異) genannt wurden. Mit der rot gekleideten Figur am unteren Bildrand ist vermutlich Nagano Shuzen 長野主善 gemeint, der bedeutsame Theoretiker Naosukes, der vom Hintergrund aus die Ansei-Säuberungsaktion leitete. Die Alte links oben dürfte seine Frau Murayama Kazue 村山かずえ sein. Sie kämpft gegen den Mönch Gesshō 月照 und gegen den hinter ihm stehenden Saigō Takamori 西郷隆盛, die beide Opfer der Säuberungsaktion geworden waren.

Die Männer, die mit der Tuscheherstellung beschäftigt sind, sind Adelige des Kaiserhofes, die ohne Wissen des Tennō in seinem Namen schriftliche Befehle verfassten und an beide gegnerischen Parteien sandten und sich damit viele persönliche Vorteile verschafften.

Kuniyoshi schienen diese grausamen Machtkämpfe wie ein sinnloses Spiel bei dem die Realität der Situation Japans nicht wahrgenommen wurde, was zu keinem politischen Ziel führen konnte. Mit dieser Karikatur übte Kuniyoshi heftige Kritik am gesamten Regime, das nicht für die armen Bürger eintrat, die damals in einer extremen Notsituation leben mussten²²⁷, sondern seine eigenen Bestrebungen mit allen Mitteln durchsetzen wollte.

4.3. Szenen aus den Vergnügungsvierteln

4.3.1. *Sato suzume negura no kariyado* 里すずめねぐらの仮宿 (Die kurzzeitige Unterkunft der Dorfspatzen) (Abb. 83)

WDB: 30010

Format: Triptychon

Signatur: Ichyūsai Kuniyoshi *giga*

Verleger: Kitaya Magobei 喜多屋孫兵衛

²²⁷ In einem Spottvers, der nach der Ermordung von Ii Naosuke veröffentlicht wurde, ist folgende Aussage enthalten (ERR:414): Ein Jahr nach dem Beginn des Handels mit den Ausländern stiegen die Preise aller Güter bis in den Himmel und die Bürger litten unter Armut. Wenn man nicht seine Kinder tötet und nicht seine Ehefrau frißt, kann man nicht überleben. Habt ihr von dem Aufstand in Kiryū gehört? Wegen der Erhöhung des Garnpreises zerstörten die Armen die Häuser der Reichen und stahlen Reis, um zu überleben. Bald wird es überall in ganz Japan so sein. (*Kōeki ichinen tsuzuita koto nara shoshiki ga dandan ten made agatte shikai konkyū mita yō da yo. Kodomo koroshite nyōbo o kuwaneba sono hi sono hi no shinogi ga dekinai. Nanto Kiryū no sōdō kiita ka, ito ga ichidan agatta bakari de achira kochira no kanoi o kowashite, kome o ubatte yōyō shinogu zo. Ima ni tenka wa izure mo sō da yo* 交易一年続いた事なら諸色が段々天まで上がって、四海困窮見たやうだよ。子供殺して女房を喰ねば、其日其日のしのぎが出来ない。なんと桐生の騒動聞たか。糸が一段上がった計りで、あちらこちらの家居をこはして、米を奪つて漸漸しのぐぞ。今に天下ハ何れもそうだよ。)

Zensur: Watanabe Shōemon 渡辺庄右衛門

Datum: 5. Monat Kōka 3 (1846)

Anthropomorphisierung

Interpretation:

In der vorderen Bildhälfte, auf der Strasse, tummeln sich zahlreiche als Spatzen dargestellte Menschen. Viele blicken durch eine hohe Gitterwand in das Hausinnere, in einen Empfangsraum, in dem sich prächtig gekleidete Damen, ebenfalls anthropomorphisierte Spatzen, präsentieren.

Gegen Ende des Jahres Kōka 2 (1845) gab es im Vergnügungsviertel Shinyoshiwara 新吉原 einen Brand, woraufhin die Lokale in ein Übergangsquartier umziehen mussten. Obwohl das Freudenviertel in Shinyoshiwara als einziges in Edo seinen Betrieb fortführen durfte, war es nicht erlaubt, dieses zu bewerben, da im Zuge der Tenpō-Reform ab dem 6. Monat des Jahres Tenpō 13 (1842) die Darstellung von Kurtisanen verboten war.

Kuniyoshi umging das Verbot und malte dieses Parodie, indem er die Freudenmädchen und deren Kundschaft in anthropomorphisierte Spatzen umwandelte. Auf diesem Triptychon befindet sich auf jedem Blatt ein Zensursiegel von Watanabe. Der Zensurbeamte Watanabe Shōemon konnte wegen einer Erkrankung zu diesem Zeitpunkt sein Amt nicht ausüben und übergab deshalb die Zensurarbeit seinem Sohn, welcher jedoch die Aufgabe nicht mit der nötigen Genauigkeit durchführte. Nach dem Wunsch des Verlegers drückte er das Siegel an die Stelle der Kimonos dreier Spatzen, wo sich in der Regel die Familienwappen befinden. Da er dadurch die Behörde lächerlich machte, wurde sein Vater im Schaltmonat nach dem 5. Monat des Jahres Kōka 3 (1846) seines Amtes enthoben (Suzuki 1991: Abb. 411).

Dieses Ereignis war der Grund dafür, dass ab dem 12. Monat desselben Jahres nun ein weiteres Kontrollsiegel durch einen zweiten Zensurbeamten angebracht werden musste.

4.4. Schauspielerporträts (*yakusha'e*) und Totengedenk-Bilder (*shini'e*)

Bevor ich auf die einzelnen Werk eingehe, möchte ich noch einmal auf die Verbote der Darstellung von Schauspielerporträts aufmerksam machen.

Das Edikt vom 4. Tag des 6. Monats des Jahres Tenpō 13 (1842) ist schon bekannt. Es gab aber noch ein früheres, ein mündliches Verbot, das noch nicht erwähnt wurde. Im

Fujiokaya nikki befindet sich folgender Bericht vom 5. Monat des Jahres Tenpō 13 (1842) über zwei Holzschnitte, die von der Behörde näher untersucht worden waren (FN Bd.2: 271): "Die Titel der beiden Holzschnitte lauteten *Hida no takumi muneage no zu* 飛驒匠棟上図 und *Sugawara ayatsuri-ningyō no zu* 菅原操人形図. Die Untersuchung erfolgte wegen des mündlichen Verbotes der Darstellung von Schauspielern, das im Zusammenhang mit der Verlegung der Kabuki-Theater bereits im 11. Monat des Jahres Tenpō 12 (1841) erlassen worden war²²⁸. Von dem Triptychon *Hida no takumi muneage no zu* von Kuniyoshi, herausgegeben vom Verleger Igaya Kanemon 伊賀屋勘右衛門, wurden viele Exemplare verkauft, da er Schauspieler als Zuschauer beim Aufbau des Theaters dargestellt hatte. Auch das Schauspielerbild *Sugawara ayatsuri-ningyō no zu* von Toyokuni, herausgegeben vom Verleger Kogaya Katsugorō 古賀屋勝五郎, hatte sehr großen Erfolg. Im 5. Monat wurden auf Grund von verbotenen Darstellungen von Schauspielern sieben Personen, die beiden Künstler, beide Verleger und drei Verkäufer, zu Geldstrafen in der Höhe von 3 *kanmon* verurteilt. Im 6. Monat erfolgte das offizielle schriftliche Verbot der *nishiki'e*-Produktion von Schauspielerporträts, Kurtisanen und Geishas“ (*Tenpō jūsannen toradoshi gogatsu. Hida no takumi muneage no zu, Sugawara ayatsuri ningyō no zu yakusha nigao nite oteire no koto. Saru 11gatsu-chū, shibai shichū hikiharai ōsetsukekōmuru ni, sono setsu yakusha nigao nado kibishiku osashitome no tokoro, kotoshi gogatsu, Kamiyama Nabemachi Igaya Kanemon hanmoto nite, Kuniyoshi no e Hida no takumi muneage no zu sanmaitsuzuki nite, fushin tatemaie no tokoro, kenbutsu shōnin sono hoka o yakusha no nigao ni itashi uridashisōrō tokoro, nigao mezurashiki yue ni ureru nari, mata, Hongō nichōme Yaneya nite ezōshiya itashisōrō Kogaya Katsugorō, Sugawara tenjin ki ayatsuri ningyō dezukai no tokoro, yakusha nigao ni itashi, Toyokuni no e nite kore mo uru nari. Migi ryōhō no e oteire nite, hanmoto futari, ekaki futari, Reiganjima eya Takeuchi, Nihonbashi seri Marui, itazuri Kyūtarō, shimete nananin sankanmon ate karyō. Tatemaie no ato wa Kogaya ga yane o fuki. Eshi Toyokuni koto Shōzō, Kuniyoshi koto Magosaburō nari. Rokugatsu-chū yakusha nigao, yūjō, geisha-rui no e betsu ni kibishiku gohatto no yoshi ōseidasaru²²⁹).*

²²⁸ Als im 10. Monat des Jahres Tenpō 12 (1841) eine Feuersbrunst das Ichimura- und das Nakamura-Theater zerstörte, verweigerte Kanzler Mizuno Tadakuni zunächst den Wiederaufbau an derselben Stelle. Im Zuge der Tenpō-Reformen nützte er die Gelegenheit, um mit der Verlegung dreier großer Kabuki-Theater und eines Marionetten-Theaters in den neu angelegten Theaterbezirk Saruwaka-chō außerhalb der Stadt nordöstlich der Asakusa-Tempelanlage die Schauspieler und die ganze Theaterwelt isolieren und noch strenger kontrollieren zu können.

²²⁹天保十三年寅年五月

飛驒内匠棟上ゲ之図、菅原操人形之図役者似がほにて御手入之事

4.4.1. *Hida no takumi hashiradate no zu* 飛驒匠柱立之図 (Ansicht vom Aufstellen der Pfosten durch die Handwerker aus Hida) (Abb. 84)

WDB: 30018

Format: Triptychon

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*

Verleger: Igaya Kann'emon 伊賀屋勘右衛門

Datum: 5. Monat des Jahres Tenpō 13 (1842)

Interpretation:

In der oberen Bildhälfte sind zahlreiche Zimmermänner bei der Arbeit auf dem Baugerüst eines Holzgebäudes dargestellt. In der unteren Bildhälfte, durch ein wolkenartiges Muster abgegrenzt, befinden sich mehrere Gruppen von insgesamt 26 Männern.

Basierend auf dem vorher erwähnten Bericht im *Fujiokaya nikki* vertritt Minami Kazuo die Meinung, dass Kuniyoshi bereits im 5. Monat des Jahres Tenpō 13 (1842) wegen diesem Schauspielerbild, noch vor dem schriftlichen Verbot im 6. Monat, eine Geldstrafe erhielt, da es schon im 11. Monat des Jahres Tenpō 12 (1841) eine entsprechende mündliche Anordnung gegeben hatte (Minami 1974: 18-34).

Der allgemeinen Meinung nach handelt es sich im Bericht von Fujiokaya um das Bild *Hida no takumi hashiradate no zu*, wobei die Wörter *hashiradate* 柱立 (Aufstellung der Pfosten) und *muneage* 棟上 (Vollendung des Gerüstes) aber durch einen Fehler seinerseits vertauscht worden sein könnten, da sonst alle anderen Beschreibungen und auch der Name des Verlegers mit dem Bild übereinstimmen.

Iwakiri Yuriko 岩切友里子 dagegen meinte, dass Kuniyoshi tatsächlich das Richtfest (*muneage*) gemalt hatte, welches anlässlich der Vollendung des Gerüstes des Nakamura-Theaters erst am 23. Tag des 8. Monats des Jahres Tenpō 13 (1842) stattgefunden haben soll. Iwakiri vermutete weiter, dass die Datumsangabe der Bestrafung

去十一月中、芝居市中引払被仰付、其節役者似顔等嚴敷御差留之所、今月五月、神田鍋町伊賀屋勘右衛門板元にて、国芳之絵、飛驒内匠棟上ゲ之図三枚続にて、普請建前之處。見物商人其外を役者の似顔ニ致し売出し候処、似顔珍しき故ニ売ル也、又、本郷二丁目家根屋にて絵双紙屋致し候古賀屋勝五郎、菅原天神記操人形出遣之處、役者似顔ニ致し、豊国の画にて是も売る也。右両方の画御手入にて、板元二人、画書二人、霊岸島絵屋竹内、日本橋せり丸伊、板摺久太郎、*べ*七人三貫文宛過料。建まへの跡は古賀屋が家根をふき画師豊国事、庄蔵、国芳事、孫三郎なり。六月中役者似顔・遊女・芸者類之絵、別而嚴敷後法度之由被仰出。

Kuniyoshis im 5. Monat im *Fujiokaya nikki* falsch sei, da die Herstellung des Bildes frühestens nach dem 8. Monat statt gefunden haben konnte, also nach dem schriftlichen Verbot vom 4. Tag des 6. Monats (Iwakiri 2004: 6-7).

Durch genaue Untersuchungen des Bildes komme ich aber zu dem Schluss, dass doch die von Minami vertretene Meinung richtig ist. Bei dem abgebildeten Gebäude sind zwar weit mehr als die ersten Pfosten (*hashiradate*) aufgestellt, das Gerüst scheint beinahe fertig zu sein. Aber wenn tatsächlich das Richtfest (*muneage*) am 23. Tag des 8. Monats, noch im Sommer, dargestellt sein sollte, ist es unerklärlich, warum die versammelten Schauspieler in dicke, winterliche Gewänder gehüllt sind. Vermutlich ist, entsprechend dem Bildtitel *hashiradate*, doch die Zeremonie anlässlich der Aufstellung der ersten Pfosten des Nakamura 中村-Theaters gemeint, denn laut den Notizen im *Temaemiso* 手前味噌 fand diese am 8. Tag des 2. Monats des Jahres Tenpō 13 (1842) statt (Ihara 1961 Bd. 6: 448-449), ein Zeitpunkt, der auch die Winterbekleidung der Schauspieler erklärt.

Unter einem noch kühlen Himmel, aber schon voll Frühlingsahnen, stellt Kuniyoshi, der selbst große Kabuki-fan war und auch Feste sehr liebte, eine feierliche Versammlung von Schauspielern dar, die voll Freude an dieser Zeremonie teilnehmen. Ihren Wunschvorstellungen entsprechend malte Kuniyoshi das bereits fast fertiggestellte Dachgerüst des Theaters, an dem eine Unzahl von Handwerkern emsig arbeitet. Die Igumi-Zimmerleute, die tatsächlich das Theater erbauten, werden mit den talentiertesten Handwerkern ihres Faches, den Zimmerleuten von Hida, die im Bildtitel genannt werden, gleichgesetzt. Ein weiterer Hinweis auf den Titel des Bildes ist ein bekannter Kabuki-Tanz mit dem Titel *Fūryū Isome no hashiradate* 風流柱立, den der Meister der Zimmerleute von Hida (*Hida no takumi* 飛騨匠) mit Prinzessin Tamayo darbietet, wobei der erste Pfosten des Schreines aufstellt wird.

Mit dieser Darstellung verstieß Kuniyoshi gegen zwei verbotene Themen, Schauspielerporträts und ein aktuelles Geschehen, wie das Fest zum Baubeginn des Theaters. Vermutlich wurde das Bild im 2. Monat hergestellt, die Behörden wurde aber erst im 5. Monat des Jahres Tenpō 13 (1842) durch die sich ständig steigende Nachfrage darauf aufmerksam, was wegen das mündlichen Verbotes die Bestrafung Kuniyoshis zur Folge hatte.

4.4.2. *Neko no hyakumensō* 猫の百面相

(Hundert Gesichtszüge von Katzen) (Abb. 85)

WDB: 01001-1

Von dieser Serie sind 4 Bilder bekannt (siehe DB. 01001-2, -3, -4, -5).

Format: *uchiwa'e* (Fächerbild)

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*

Verleger: nicht vorhanden

Datum: Frühjahr Tenpō 13 (1842)

Zoomorphisierung

Interpretation:

Auf dieser Fächerbilderserie stellt Kuniyoshi sieben bekannte Schauspieler in den Rollen aus dem 7. Akt des beliebten Kabuki-Stückes *Kanadehon Chūshingura* 仮名手本忠臣蔵 zoomorphisiert als Katzen dar. Nicht nur die Gesichtszüge, sondern auch die Muster und Wappen auf den Kimonos und die Verzierungen der Spiegel weisen auf die Identität der Schauspieler hin. Die Gestaltung der Titeltartusche mit dem schwarz-weißen Zickzackmuster entspricht den Ärmeln der Kostüme der 47 *rōnin* 浪人 (herrenlose Samurai) im letzten Akt von *Chūshingura*, in dem sie für ihren ums Leben gekommenen Herren tödliche Rache nehmen.

Suzuki Juzō 鈴木重三 verweist auf das Buch *Hana momiji nishiki no date-gasa* 花紅葉錦達傘 (Der prächtige Schirm aus Goldbrokat mit Blumen und bunten Ahornblättern), das im Frühjahr Tenpō 13 (1842) von Mizugaki Shōgan 美図垣笑顔 herausgegeben wurde. Im Vorwort wird die Popularität von drei Personen erwähnt: „Der Ballspieler Kunimaru, Kuniyoshi, bekannt für seine humoristische Darstellung von hundert Gesichtern (*hyakumensō*) sowie der Kabukischauspieler Otokonosuke haben großen Erfolg“ (*Ima yo no naka no ryūkō wa, Kunimaru ga mari, Kuniyoshi ga neko ni mitateshi hyakumensū, Otokonosuke no ōtari*²³⁰). Suzuki nimmt daher an, dass Kuniyoshi diese Serie von Schauspielerporträts bereits im Frühjahr Tenpō 13 (1842), noch vor dem schriftlichen Verbot vom 4. Tag des 6. Monats, malte. Somit können diese Bilder seiner Meinung nach als Beweis dienen, dass Kuniyoshi schon vor dem Verbot die Technik der Zoomorphisierung für Schauspielerporträts angewendet hat (Suzuki 1992: Nr.372).

Es ist bekannt, dass Kuniyoshi Katzen besonders liebte und er schon immer zahlreiche Karikaturen mit Katzenmotiven malte. Man kann daher annehmen, dass es für

²³⁰ 今世の中の流行は、国丸が鞠、国芳が猫に見立てし百面相、男の助の本当

Kuniyoshi nicht außergewöhnlich war, unabhängig von Verboten, Schauspieler als Katzen darzustellen.

Ich aber meine, dass Kuniyoshi doch wegen des vorher erwähnten Verbotes, das im 11. Monat des Jahres Tenpō 12 (1841) anlässlich der Verlegung der Kabuki-Theater mündlich erlassen worden war, bereits begann, die strenge Kontrolle der Behörde zu umgehen durch Verwendung der Karikatur-Techniken wie Verdinglichung und Zoomorphisierung zu umgehen. Beweis dafür ist, dass er nicht nur diese Serie von Katzenschauspielern, sondern im Frühjahr Tenpō 13 (1842) auch viele andere Schauspielerporträts als Masken (siehe 4.4.3) oder als Puppen (siehe 4.4.4) herstellte. Da Kuniyoshi und Kunisada zur selben Zeit, im Frühjahr Tenpō 13 (1842), wegen der Darstellung von Schauspielerporträts schon Geldstrafen erhalten hatten, kann dies als deutlicher Hinweis auf die damalige kritische Situation der *nishiki'e*-Welt dienen (siehe 4.4.1.).

Wahrscheinlich hatte nicht nur Kuniyoshi die Idee, das Verbot auf diese Weise zu umgehen, sondern auch sein Umfeld, sein Verleger und Freunde dürften daran mitgewirkt haben, da dieses Verbot für alle an der Herstellung von *nishiki'e* Beteiligten ein großes Existenzproblem war.

Dargestellt sind folgende Rollen und Schauspieler:

1. Oishi お石: Onoe Eizaburō III (später Kikugorō IV) 三代目尾上栄三郎

2. Amanoya Rihei 天野屋利平: Nakamura Utaemon IV 四代目中村歌右衛門

3. Ōboshi Rikiya 大星力弥:

Ichikawa Danjūrō VIII 八代目市川団十郎

4. Ōboshi Yuranosuke 大星由良之介:

Sawamura Sōjūrō V 五代目沢村宗十郎

5. Ono Kudayū 斧九太夫: Seki Sanjūrō III 三代目関三十郎

6. Sagizaka Bannai 鷺坂伴内: Nakamura Shibajūrō 中村芝十郎

7. Okaru おかる: Iwai Shijaku 岩井紫若 (Sein Attribut: Lilien-Muster des Kimonos)



4.4.3. *Ryūkō men zukushi* 流行面づくし (Masken - Allerlei) (Abb. 86)

WDB: 01003-1

Von dieser Serie sind 2 Bilder bekannt (siehe WDB 01003-2)

Format: *uchiwa-e* (Fächerbild)

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi giga

Verleger: Iseya Sōemon 伊勢屋惣右衛門

Zensursiegel: *tora shinpan* 寅新板

Datum: Frühjahr Tenpō 13 (1842)

Verdinglichung

Interpretation:

Auf dieser Fächerbildserie stellte Kuniyoshi berühmte Schauspieler als *nō*- bzw. *kagura*-Masken dar. Die beiden, heute bekannten Bilder dieser Serie weisen die Zensursiegel aus dem Jahr des Tigers *tora shinpan* 寅新板 und *tora aratame* 寅改 auf. Da die Produktion von Fächern immer im Frühjahr erfolgte, da sie im Sommer Verwendung fanden, dienen diese Bilder als weiterer Beweis dafür, dass Kuniyoshi bereits im Frühjahr Tenpō 13 (1842), noch vor dem schriftlichen Verbot, die Karikatur-Technik *Verdinglichung* für Schauspielerporträts anzuwenden begann.

Folgende Masken und Schauspieler sind dargestellt:

1. *kijo* 鬼女 (Dämonin): nicht identifizierbar
2. Kintarō 金太郎: Ichikawa Kuzō II 二代目市川九藏
3. *gedō* 外道 (Idiot): Nakamura Bungorō II 二代目中村文五郎
4. *okina* 翁 (alter Mann): Osagawa Tsuneyo IV 四代目小佐川常世
5. *onna* (Frau): Iwai Shijaku 岩井紫若 (Hanshirō 七代目半四郎)
6. Ryūjin 竜神 (Drachengott): Ichikawa Ebizō V (Danjūrō VII) 五代目市川海老藏
7. Otafuku (Name einer glückbringenden Frau): Onoe Tamizō II 二代目尾上多見藏



Besonders hervorzuheben ist Ichikawa Ebizō V (Danjūrō VII) in der Maske des Drachengottes (6), furchterregend und hasserfüllt, da dieser Schauspieler, der beste und berühmteste seiner Zeit, wegen seines ausschweifenden Luxuslebens im 4. Monat des Jahres Tenpō 13 (1842) festgenommen wurde. Dieses Ereignis machte Kuniyoshi äußerst betroffen und durch den Ausdruck der Maske tat er seinen Protest gegen die Behörde kund.

4.4.4. *Sono omokage teasobi zukushi* 其俤手あそびづくし (Allerlei von Spielzeugen mit bestimmten Gesichtszügen) (Abb. 87)

WDB: 01004-3

Von dieser Serie sind 3 Bilder bekannt (siehe WDB 01004-1, 01004-2)

Format: *uchiwa* 'e (Fächerbild)

Signatur: Chōōrō Kuniyoshi *giga* 朝桜楼

Siegel: Toshidama-Siegel

Verleger: Ibaya Kyūbei 伊場屋久兵衛

Zensursiegel: *tora shinpan*

Datum: Tenpō 13 (1842)

Verdinglichung

Interpretation:

Auf diesem Fächerbild verdinglichte Kuniyoshi fünf berühmte Schauspieler als Papiermachépuppen. Alle Bilder dieser Serie tragen das Zensursiegel *tora shinpan*, welches im Jahr des Tigers Tenpō 13 (1842) für Fächerbilder verwendet wurde. Da, wie schon erwähnt, die Produktion von Fächern immer im Frühjahr erfolgte, da sie im Sommer Verwendung fanden, dienen diese Bilder als zusätzlicher Beweis dafür, dass Kuniyoshi sich bereits im Frühjahr 1842, vor dem schriftlichen Verbot, mit den Karikatur-Techniken Verdinglichung und Zoomorphisierung beschäftigte (siehe 4.2.2. und 4.2.3.)

Die im Bildtitel enthaltenen Wörter *sono omokage* (diese Phantombilder) weisen auf die versteckten Schauspielerporträts hin.

Folgende Puppen mit Schauspielergesichtern sind dargestellt:

1. Daruma: Ichikawa Ebizō V (Danjūrō VII)

五代目市川海老蔵

2. Frau: Azuma Tōzō V 五代目吾妻藤蔵

3. Eule: Ichikawa Kuzō II 二代目市川九蔵

4. Löwe: Nakayama Bungorō II 二代目中村文五郎

5. Papierblas-Spieler (*fukigami*) : Nakamura Utaemon IV 四代目中村歌右衛門



Ichikawa Ebizō V (Danjūrō VII) wurde als Daruma-Puppe mit Kulleraugen dargestellt, denn über ihn heißt es in einem Gedicht, dass er von allen Schauspielern die

größten Augen habe (*Ebizō wa yakusha no uchi de ōki na me* ²³¹) (Ihara 1961 Bd. 6: 457). Der gefeierte Bühnenstar wurde wegen seines Lebenswandels voll Ausschweifungen und übertriebener Geldverschwendung im 4. Monat des Jahres Tenpō 13 (1842) festgenommen und am 22. Tag des 6. Monats aus Edo verbannt. Er durfte sich der Stadt nur in einem Umkreis von 40 km (10 *ri* 里) nähern. Das Wort *ōki na me* 大きな目, das in dem Gedicht vorkommt, bedeutet „große Augen“, da man es aber auch *ōmedama* 大目玉 aussprechen kann, bedeutet es gleichzeitig „große Augen“ und „harte Strafe“ und ist somit eine Anspielung auf seinen Verweis aus Edo. Ein weiterer Hinweis auf Ebizō ist das Glückwunschzeichen *kotobuki* 寿 in Form einer Garnele (*ebi*) auf der Schulter Darumas.

Bei der mit entblößten Schultern dargestellten Puppe handelt es sich vermutlich um den Schauspieler Azuma Tōzō V, der auf Frauenrollen spezialisiert war. Die Muster auf dem Kimono ähneln den Blüentrauben der Glyzinie (*fuji* 藤), wobei *fuji* 藤 das erste Schriftzeichen des Namens Tōzō 藤蔵 ist. Laut *Kabuki nenpyō* 歌舞伎年表 wurde Tōzō gemeinsam mit seinen Schauspielerkollegen Bandō Shuka 坂東しゅうか und Onoe Kikujirō 尾上菊次郎, ebenso Spezialisten für Frauenrollen, verkleidet als Frauen beim Besuch eines Frauenbades festgenommen und bestraft. Vermutlich wollte Kuniyoshi mit dem dargestellten nackten Frauenoberkörper auf diese pikante Episode hinweisen (Ihara 1961 Bd 6: 454).

Ichikawa Kuzō II wurde als freundliche Eule mit sehr großen Augen, seinem besonderen Kennzeichen, dargestellt. Nakayama Bungorō II ist dargestellt als Löwenmaske, da sein breites Gesicht einem Löwen gleicht. Nakamura Utaemon IV beschäftigt sich mit dem Papierblas-Spiel, da seine wulstige, mächtige Unterlippe dafür besonders gut geeignet ist. Auffallend ist, dass Kuniyoshi auf diesem Bild die Schauspieler Ebizō, Bungorō und Kuzō, alle drei bekannt wegen ihrer besonders großen Augen, vereint.

4.4.5. *Uo no kokoro* 魚の心 (Die Gefühle der Fische) (Abb. 88.a und 88.b)

WDB: 11001-1, 11001-2

Von der *Uo no kokoro*-Serie sind nur zwei Bilder bekannt.

Format: *ōban*, Hochformat

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *giga*

²³¹ 海老蔵は役者の中の大きな目

Verleger: Kawaguchiya Uhei 川口屋卯平

Datum: Zweite Hälfte des Jahres Tenpō 13 (1842)

Zoomorphisierung

Interpretation:

Dargestellt sind verschiedene Fische und Meerestiere mit Gesichtern berühmter Schauspieler.

Der Titel bezieht sich auf das Sprichwort *Uo gokoro areba mizu gokoro ari*²³² (Weil der Fisch ein Herz hat, hat das Wasser, in dem er lebt, auch ein Herz). Es steht für die enge Beziehung zwischen dem Fisch und seinem Lebensraum, dem Wasser, und bedeutet: „Wenn du mich gern hast, habe ich dich auch gern“, ähnlich dem deutschen Sprichwort „Eine Hand wäscht die andere“

Im Zuge der Tenpō- Reform wurden am 4. Tag des 6. Monats des Jahres Tenpō 13 (1842) Schauspielerporträts und Darstellungen von Kurtisanen verboten. Kuniyoshi verwendet daher dieses Sprichwort als versteckten Protest gegen den Anführer der Reform: Wenn das Herz des Kanzlers Mizuno Tadakuni (*mizu*= Wasser) voll Kälte ist, frieren auch die Herzen der Kabuki-Schauspieler (= Fische).

Da zu dieser Zeit die Kontrollen der Behörden besonders streng waren, malte Kuniyoshi voller Absicht den Meerestieren unbestimmte, aber grimmige Gesichtszüge und keine Merkmale, die als Hinweise auf die Schauspieler dienen könnten, ganz im Gegensatz zu anderen, ähnlichen Bildern. Auch die Art der von Kuniyoshi verwendeten Signatur ist ein weiterer Hinweis auf das Erscheinungsdatum gegen Ende der Tenpō-Zeit. Beide Blätter tragen keine Zensursiegel, da der Verleger möglicherweise von vorneherein die strenge Kontrolle der Zensur vermeiden wollte.

Iwakiri vertritt aber die Meinung, dass diese Karikaturen im Zeitraum vom 4. bis zum 12. Monat des Jahres Tenpō 13 (1843) herausgegeben wurden und doch die Zensur passiert haben. Da das neu eingeführte staatliche Zensursystem aber nicht funktionsfähig und lückenhaft war, erhielten sie keine Zensursiegel. Denn vorher, im 12. Monat des Jahres Tenpō 12 (1841), waren die Verlegergilden aufgelöst und ein neues staatliches Zensursystem eingeführt worden, bis zum 3. Monat des Jahres Tenpō 13 (1842) aber wurde der Zensurstempel der Gilden weiterverwendet. Erst ab dem 1. Monat des Jahres

²³² 魚心あれば水心あり

Tenpō 14 (1843) wurde das staatliche Zensursystem tatsächlich strikt angewendet (vgl. Iwakiri 2002).

Folgende Fische und Schauspieler sind dargestellt:

(*Uo no kokoro* 1)

1. Rossmakrele (*aji* 鰯) - nicht identifizierbar
2. Meerbrasse (*tai* 鯛) - Nakamura Utaemon IV
3. Rossmakrele (*aji*) - Arashi Kichisaburō III
4. Plattfisch (*karei* 鰈) - Iwai Shijaku (Hanshirō IIV)
5. Kugelfisch (*fugu* 河豚) - Onoe Tamizō II
6. Octopus (*tako* 蛸) - Nakayama Bungorō II
7. Krabbe (kani 蟹) – nicht identifizierbar



(*Uo no kokoro* 2)

1. Stachelrochen (*akaei*) - Onoe Eizaburō (Kikugorō IV)
2. Flachkopf (*kochi*) - nicht identifizierbar
3. Felsenfisch (*mebaru*) - Ichikawa Kuzō II
4. Schwarzer Petersfisch (*kagamidai*) - Sawamura Sōjūrō V
5. Sepia (*ika*) - Onoe Kikujirō II
6. Knurrhahn (*hōbō*) - Seki Sanjūrō III
7. Octopus (*iidako*) - Ōtani Hiroemon V



4.4.6. *Nita ka kingyo* 似たか金魚 (Sind die Goldfische nicht jemandem ähnlich?)

(Abb. 89)

WDB: 01004-1

Von dieser Serie sind 2 Bilder bekannt (siehe WDB: 01004-2)

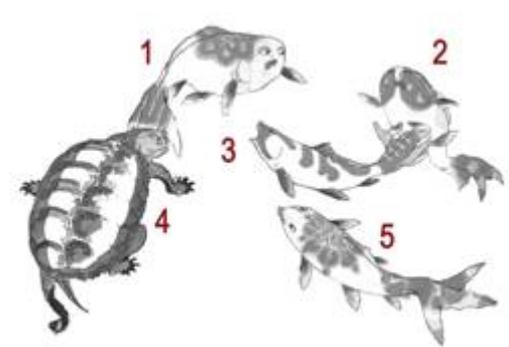
Format: *uchiwa-e* (Fächerbild)

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi ga

Verleger: Ibay Senzaburo

Datum: Frühjahr Tenpō 14 (1843)

Zoomorphisierung



Interpretation:

Kuniyoshi zoomorphisiert berühmte Schauspieler und der Verleger als Goldfische sowie Schildkröte und umging somit das Verbot der Darstellung von Schauspielern vom 4. Tag des 6. Monats 1842. Der Titel *Nita ka kingyo* ähnelt dem Kauf von Strassenfischhändlern „*Medakā kingyō!* めだかきんぎょ (Kleine Fische, Goldfische!)“.

Folgende Schauspieler sind dargestellt:

1. Ichikawa Kuzō II 二代目市川九藏

Der Fisch mit den großen Augen ist als Kuzō zu erkennen. Er trägt auf der Schwanzflosse das Zeichen *ku* für 9, wie es nur im Genji-kō²³³ (ein Spiel zum Erraten von Düften) vorkommt, es verweist auf seinen Namen *Kuzō*. Auf dem Rücken befindet sich ein pāonienartiges Muster, ein Hinweis auf sein Hauswappen.

2. Ōtani Hiroemon V 五代目大谷広右衛門

Hinweise sind der Augenausdruck und das Familienwappen, ein Kreuz in einem Kreis, auf den Wangen.

3. Iwaya Senzaburō (Verleger) 伊場屋仙三郎

Der Fisch trägt auf seiner Schwanzflosse einen Kreis mit drei waagrechten Strichen, das Markenzeichen des Verlegers. Auf seinem Rücken ist die Hälfte (*han*) des Schriftzeichens *moto* 元, was als *hanmoto* 板元 (=Verleger) zu lesen ist.

4. Nakamura Utaemon IV 四代目中村歌右衛門

Die vier (*shi*) Kreise (*kanawa*) auf dem Panzer verweisen auf Shikan 芝翫, ein weiterer Name für Utaemon.

5. Iwai Shijaku (Hanshirō VII 七代目半四郎) 岩井紫若

Sein Attribut ist das Schwertlilienmuster.

In diesem Bild sind zwei Wortspiele versteckt, womit Kuniyoshi die Behörde lächerlich machte: 1. Der Laut *kin* bedeutet einerseits Gold 金 (*Goldfisch-kingyo*), andererseits das Verbot 禁, ein Hinweis auf das Verbot von Schauspielerdarstellungen. 2. Das Schriftzeichen *kame* 亀 für Schildkröte kann auch *ki* 危 (gefährlich) ausgesprochen werden, eine weitere sarkastische Aussage, dass das Bild wegen des Verbotes gefährlich sei (Linhart 2004).

Diese Fächerbilderserie trägt keinen Zensursiegel, aber aus der Art der Signatur Kuniyoshis kann man auf die Herstellungszeit gegen Ende der Tenpō -Periode,

²³³ Siehe Glossar

wahrscheinlich Frühjahr Tenpō 14 (1843), nach dem Verbot der Darstellung von Schauspielern, schließen.

4.4.7. *Dōke ken awase* 道化拳合

(Das zusammengestellte verrückte *Ken*-Spiel) (Abb. 90)

WDB: 10010

Format: *ōban*, Hochformat

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *giga*

Siegel: Yoshikiri-*in*

Verleger: Ibaya Sensaburō

Zensursiegel: Mera, Murata

Datum: 2. Monat des Jahres Kōka 4 (1847)

Zoomorphisierung

Bildtext²³⁴:

<i>Sake wa kenzake iroshina wa</i>	Sake muss <i>ken-zake</i> sein, aber es gibt verschiedene Arten:
<i>kairu hitohyoko mihyokohyoko</i>	Der Frosch springt einmal, springt dreimal.
<i>hebi nuranura</i>	Die Schlange schlängelt sich daher.
<i>namekude mairimasho</i>	Nehmen wir die Nacktschnecke!
<i>sore janjaka janjaka janken na</i>	Ding-Dong, Ding-Dong, Ding-Dong – Steine- <i>ken</i> !
<i>basama ni Watōnai ga shikarareta</i>	Von seiner alten Mutter wurde Watōnai gescholten.
<i>tora ga hau hau totetsuruten</i>	Der Tiger kriecht heran zum Klang des <i>shamisen</i> .
<i>kitsune de sā kinase</i>	Komm doch mit dem Fuchs!

Interpretation:

Ein Fuchs, ein Tiger und ein Frosch, gekleidet in Kimonos, spielen *Kitsune-ken*, wobei jeweils bestimmte Handhaltungen des *Kitsune-ken* eingenommen werden: Der Frosch spielt den Fuchs, der Fuchs den Jäger und der Tiger den Dorfvorsteher. Das Bild bezieht sich auf das Zwischenspiel *Warau kado niwaka no shichifuku* 笑門俄七福 (Siebenfaches Glück durch den Tanz am Tor des Lachens), das im Jahr Kōka 4 (1847) im

²³⁴ 酒ハ拳酒いろしなハかいるひとひよこみひよこひよこへびぬらぬらなめくでまいりましょ
それじやんじやかじやんじやかじやんけんなばさまに和藤内がしかられたとらがほうほうと
てつるてんきつねでさあきなせ

Rahmen der Neujahrsaufführung im Kawarasaki 河原崎-Kabukitheater getanzt wurde und in Edo große Begeisterung für *Totetsuru-ken* auslöste. Dieser Begriff leitet sich ab vom Lied *Sake wa kenzake* 酒ハ拳酒, das die verschiedenen *Ken*-Spiele begleitet. Es enthält die lautmalerische Zeile *totetsuruten* トテツルテン, welche den Klang des Instrumentes *shamisen* nachahmt. Statt seines ursprünglichen Titels *Warau kado niwaka no shichifuku* erhielt das Tanzstück daher nun den einfachen Namen *Totetsuru-ken*.

Fujiokaya nikki berichtet folgendes: Zeitgleich mit der zunehmenden Beliebtheit des *Ken*-Spiels malte Kuniyoshi das Bild mit dem Titel *Dōke ken awase*, auf dem er die Tanzposen der *Ken*-Spieler darstellt (FN Bd. 3: 129).

Im diesem Bild sind jene drei Schauspieler als Tiere porträtiert, welche das *Totetsuru-ken* auf der Bühne vorführten. Das Zoomorphisierung von Schauspielern war eine beliebte Karikatur-Technik Kuniyoshis, um die seit den Tenpō-Reformen verbotenen Bildthemen zu verbergen. Jedes der drei seltsamen Tiere stellt einen durch seine eindeutigen Gesichtszüge leicht zu erkennenden, populären Schauspieler dar. Nakamura Utaemon IV vertritt als Frosch mit Wulstlippen das *Mushi-ken* (Frosch, Schlange, Schnecke), Matsumoto Kōshirō VI 六代目松本幸四郎 als spitznasiger Fuchs das *Kitsune-ken* (Fuchs, Jäger, Dorfvorsteher) und Ichikawa Kuzō II als Tiger mit großen Augen das *Tora-ken* (Tiger, der Held Watōnai 和藤内, Großmutter) (siehe 2.3.1.).

4.4.8. *Ni takara gura kabe no mudagaki* 荷宝蔵壁のむだ書き

(Kritzeleien auf einer Lagerhauswand) (Abb. 91a – 91e)

WDB: 31001-1-1, -2, -3 und 31001-2-1, -2

Die Serie besteht aus fünf Blättern: 3 Blätter mit gelbem Haussockel (G-1,-2,-3), 2 Blätter mit schwarzem Haussockel (S-1,-2).

Format: *ōban*, Hochformat

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*

Siegel: Yoshikiri-*in*

Verleger: Ibaya Senzaburō

Zensursiegel: Hama 濱, Kinugasa 衣笠

Datum: Kaei 1 (1848)

Kritzelei

Interpretation:

Mit dem Edikt (*machibure*) vom 4. Tag des 6. Monats des Jahres Tenpō 13 (1842) war die Produktion von Schauspielerporträts offiziell verboten und ein strenges Kontrollsystem wurde eingeführt. Als aber die beiden Hauptverantwortlichen für die Tenpō-Reformen, Kanzler Mizuno Tadakuni und Statthalter Torii Yōzō, zurücktreten mussten, wurden die Kontrollen zunehmend durchlässiger.

Kuniyoshi gelang es mit diesen Karikaturen von Schauspielern ohne Anwendung der Zoomorphisierung oder Verdinglichung durch die Zensur zu kommen. Auf den ersten Blick wirken die Bilder wie mit einem Nagel (*kugi* 釘) geritzte Mauerkritzeleien. Mit dieser Technik gab Kuniyoshi die Schauspieler nicht porträtgetreu, sondern besonders karikaturistisch verzerrt wieder.

Der Anfangswort des Bildtitels *nitakara* (Für den Transport verpackte Kostbarkeiten) ist ein Wortspiel auf *nita kana* (Sind sie nicht jemandem ähnlich?). Die Zeichnungen und die Wortkritzeleien zwischen den Schauspielerbildnissen deuten bestimmte Schauspieler und deren Rollen an. Mit Hilfe der Auflistung der Stücke im Kabuki-Spielplan kann man auch das Erscheinungsdatum bestimmen.

Suzuki betonte, dass diese fünf Blätter (zwei mit schwarzem Haussockel und drei mit gelbem Haussockel) nicht nur die bekanntesten *nishiki'e*-Karikaturen sind, sondern auch als ein wichtiger Schritt in der Entwicklungsgeschichte der japanischen Comics, der *manga* 漫画, gelten (Suzuki 1992: Abb.404).

In der unteren Bildhälfte (gelbe und schwarze Haussockel) sind die Künstlersignatur Kuniyoshis sowie die Verlegermarke von Ibay Senzaburō hingekritzelt.

Dargestellte Schauspieler, Wörter und Zeichnungen sind:

G-1 (Abb. 91.a)

1. Seki Sanjūrō III 三代目関三十郎

2. Onoe Baikō IV (Kikugorō IV) 四代目尾上梅幸

Neben diesem Brustbild befinden sich eine Pflaumenblüte (*bai, ume* 梅) und das Schriftzeichen Hanazono 花園, die auf Baikō schließen lassen, der im 7. Monat Kōka 4 (1847) im Kawarasaki Theater im Stück *Saitō Tarōzaemon* 斎藤太郎左衛門 die Rolle der Hanazono spielte.

3. Sawamura Sōjūrō V 五代目沢村宗十郎



Der unter dem Liebesschirmchen (*aiagasa* 相合傘) gekritzelte Name Seishichi 清七 bezieht sich auf die Rolle des Gesellen eines Möbelhändlers in dem Stück *Onoe Baiju ichidai banashi* 尾上梅寿一代話. Es wurde vom 7. bis zum 10. Monat Kōka 4 (1847) im Ichimura -Theater aufgeführt, die Rolle des Seishichi wurde von Sōjūrō V verkörpert.

4. Osagawa Tsuneyo IV 四代目小佐川常世

5. Nakayama Genjūrō 中山現十郎

6. Ōtani Hiroemon V 五代目大谷広右衛門

Die Wörter:

Kore wa ōdeki ōdeki これハ大でき大でき (Das ist großartig! Fantastisch!)

Naruhodo atari atari atari なるほどあたりあたりあたり (Ja, gut, gut, gut!)

G-2 (Abb. 91.b)

1. Ichimura Uzaemon XII 十二代目市村羽左衛門

Der Name Tsukimoto Inabanosuke (月本稲葉介) verweist auf die Rolle, die von Uzaemon XII im Stück *Onoe Baiju ichidai banashi* 尾上梅寿一代話 verkörpert wurde, das anlässlich des Rückzuges von Onoe Kikugoro III ab dem 7. Monat des Jahres Kōka 4 (1847) im Ichimura-Theater gespielt wurde.

2. Matsumoto Kōshirō VI 六代目松本幸四郎

Erkennbar an seiner markanten Nase.

3. Nakamura Utaemon IV 四代目中村歌右衛門

Erkennbar an seiner wulstigen Unterlippe.

Die Wörter (*senbon sakura* 千本桜) und die Zeichnungen von einer Kirschblüte (*sakura* 桜) und einer Trommel (*tsuzumi* 鼓) sind ein Hinweis auf das Stück *Yoshitsune senbon sakura* 義経千本桜 mit den Schauspielern Kōshirō VI als Yokogawa Kakuhan 横川覚範 und Utaemon IV als Satō Tadanobu 佐藤忠信, dass im 9. Monat des Jahres Kōka 4 (1847) im Kawarasaki-Theater aufgeführt wurde.

4. Ichikawa Shinsha 市川新車

Der Name Aoyagi あおやぎ ist der Familienname von Aoyagi Kisaburō 青柳喜三郎, der Restaurantbesitzer und Stiefvater des Schauspielers Shinsha war.

5. Sawamura Ujūrō 沢村卯十郎



Das Wort *jagatara* じやがたら verweist auf Ujūrō, der im Stück *Sawa murasaki Hakata no hanabishi* 諏訪紫博多花菱 im 11. Monat des Jahres Kōka 4 (1847) im Kawarasaki-Theater die Rolle des Jagatara verkörperte.

6. Bandō Shūka 坂東しうか

Mit der Rolle Ohatsu im oben erwähnten Stück ist Shūka gemeint.

Die Wörter: *Ōdeki ōdeki* おおできおおでき (Großartig!).

In der Bildmitte befindet sich eine auf zwei Beinen tanzende, dreifarbige Katze. Sie trägt die Namen Nekomata (Katze mit dem zweigeteilten Schwanz) und Nekojara (Verspielte Katze) und hat übernatürliche, gefährliche Kräfte. Kuniyoshi verwendete dieses Motiv in seinen Karikaturen recht häufig.

G-3 (Abb. 91.c)

1. Sakata Sajūrō II 二代目坂田佐十郎

Erkennbar an seinem langgezogenen Gesicht

2. Ichikawa Dannosuke V 五代目市川団之介

Die Zeichnung von *dango* (Klößchen auf einen Spieß) und die Silbe *no* verweisen auf seinen Namen.

3. Nakamura Tsuruzō 中村鶴藏

Erkennbar an seinen mürrischen Gesichtszügen.

4. Nakamura Kantarō 中村翫太郎

Erkennbar an seinem rechteckigen Gesicht

5. Sawamura Ujūrō 沢村卯十郎

Erkennbar an seinem dreieckigen Gesicht mit langer Nase.

6. Nakamura Kann'emon 中村翫右衛門

Die Silbe *kan* かん und die Zeichnung einer bestimmten Sorte der *kaki*-Frucht (*emongaki* 衣紋柿) weisen auf Kan'emon hin.

7. Ichikawa Hakoemon 市川箱右衛門

Die Wörter *sake ga nomite* (Ich möchte Sake trinken) beziehen sich auf Hakoemon, der ein bekannter Saketrinker war.

8. Ichikawa Hirogorō 市川広五郎

Erkennbar an seinen besonders schmalen Augen und herunterhängenden Mundwinkeln

9. Kataoka Toragorō 片岡虎五郎



Das Wort *tora* (Tiger) und die Zeichnungen von dem Helden Soga Gorō weisen Toragorō hin.

S-1 (Abb. 91.d)

1. Ichikawa Danjūrō VIII 八代目市川団十郎

Das Wort *sayaate* verweist auf Danjūrō VIII, der im 3. Monat des Jahres Kaei 1 (1848) im Ichimura -Theater in dem Stück *Mukashi katari inazumachō* 昔語稲妻帖 (bzw. *Sayaate* 鞘当) die Rolle des Fuwa Banzaemon 不破伴左衛門 spielte.

2. Ichikawa Kuzō II 二代目市川九藏

Der Name Yoshitsune weist auf Kuzō hin, der im 9. Monat des Jahres Kaei 1 (1848) als Yoshitsune im Stück *Yoshitsune senbon zakura* 義経千本桜 auftrat.

3. Iwai Kumesaburō III 三代目岩井籾三郎

Der Rollenname Osome お染, der sich unter der Kritzelei eines Liebesschirmchens (*aiagasa*) befindet, weist hin auf den Frauendarsteller (*onnagata* od. *oyama* 女形)

Kumesaburō III. Er spielte im 1. Monat des Jahres Kōka 4 (1847) im Stück *Ukina no hatsudori* 浮名之初鳥.

4. Nakayama Bungorō II 二代目中村文五郎

Erkennbar an seinen breiten Gesicht und runden Augen.

5. Onoe Kikujirō II 二代目尾上菊次郎

Erkennbar an seinem schmalen Gesicht mit nach oben schräggestellten Augen.

6. Onoe Tamizō II 二代目尾上多見藏

Der Name Iwanaga verweist auf Tamizō, der im 8. Monat Kōka 4 (1847) als Iwanaga Saemon 岩永主永門 im Stück *Dannoura kabuto gunki* 壇ノ浦兜軍記 ebenfalls im Ichimura-Theater auftrat.

Die Wörter: *Atari atari* あたりあたり (Großartig!).



S-2 (Abb. 91.e)

1. Bandō Hikosaburō IV 四代目坂東彦三郎

Das *kujibishi* 九菱 (Diamantform mit neun Feldern) ist das Familien-Wappen von Hikosaburō

2. Fujikawa Kayū III (vermutlich) 三代目藤川花友



Erkennbar an seinem kleinen Mund und runden Augen.

3. Bandō Mitsugorō IV 四代目坂東三津五郎

Die Schriftzeichen für die Rolle Shunkan 俊寛 und den Spielort Suma 須磨, sowie die Zeichnungen von Pfeil (*ya*) und Zielscheibe (*mato*) weisen auf das Schauspielerhaus Yamatoya 大和屋 hin, an dessen Spitze Mitsugorō stand.

4. Onoe Matsusuke III 三代目尾上松助

Die Zeichnung von Kiefernnadeln (*matsuba*) weisen auf Onoe Matsusuke hin.

5. Ōtani Tomoemon IV 三代目大谷友衛門

Erkennbar an seinen groben männlichen Gesichtszügen.

6. Nakamura Gennosuke II 二代目中村源之助

Kamiya Hiroshi und Iwata Hideyuki erkennen Gennosuke II wegen der Zeichnungen einer Pflaumenblüte *bai* 梅 und des Instrumentes *shamisen*, da er früher den Namen Baisha 梅舎 hatte. (Nihon Keizai Shinbun-sha 1996:Abb.271). Suzuki hingegen meint in den Gesichtszügen Arashi Kichisaburō III 三代目嵐吉三郎 zu erkennen (Suzuki 1992: Abb.405).

7. Azuma Tōzō V 五代目吾妻藤藏

Die Zeichnungen eines Turmes (*tō*) und eines Elefanten (*zō*) weisen auf seinen Namen Tōzō hin.

Wörter: *Shimeta shimeta* しめたしめた (Gut getroffen, gut getroffen!)

4.4.9. *Meiyo migi ni teki nashi Hidari Jingorō* 名誉右に無敵左り甚五郎

(Der unübertroffene Bildhauer Hidari Jingorō, an dessen rechter Seite niemand anderer Platz nehmen darf) (Abb. 92)

WDB: 30001

Format: *ōban*, Triptychon

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*

Siegel: *Yoshikiri-in*

Verleger: Ebisuya Shōshichi 恵比寿屋庄七

Zensursiegel: Murata 村田, Mera 米良

Datum: Kōka 4 - Kaei 3 (1847-1850) Möglicherweise im 11. Monat Kōka 4 (1847)

Verdinglichung

Interpretation:

In diesem Triptychon verdinglichte Kuniyoshi berühmte Schauspieler wegen des Darstellungsverbotes als Skulpturen von Gottheiten und Gestalten der Legendenwelt.

Der im Titel genannte Hidari Jingorō 左甚五郎 (tätig von 1596 -1644) war der anerkannteste Bildhauer der Edo-Zeit. Eines seiner berühmtesten Werke ist die Schnitzerei einer schlafenden Katze (*nemuri neko* ねむり猫) am Yōmei-Tor 陽明門 des Tōshōgū 東照宮 in Nikkō 日光²³⁵.

In seiner Werkstatt, zwischen seinen vielen Skulpturen, arbeitet der Bildhauer, bekleidet mit einem Kimono mit Motiven wie dem Höllenkönig, auf einem Kissen sitzend, dem Betrachter den Rücken zugewendet. Kuniyoshi stellt sich in dieser Figur selbst dar, erkenntlich am Gewand, an dem *Yoshikiri-in* auf dem Tuch (*tenugui*), dem Paulownia-Muster (*kiri* 桐) auf dem Kissen und an der Katze, da er bekannt war als Katzenliebhaber. Der Bildhauer wendet sich während seiner Arbeit der Skulptur des Gottes der Weisheit Fukurokuju 福祿寿 zu, der die Gesichtszüge von Onoe Kikugorō III 三代目尾上菊五郎 (Nr.13) trägt. Ein Hinweis auf ihn sind die gleichen Schlußsilben von *Baiju*, einem weiteren Namen von Kikugorō und von Fukurokuju. Der gefeierte Schauspieler hatte vom 7. Monat bis zum 20. Tag des 10. Monats des Jahres Kōka 4 (1847) seine letzten Auftritte am Ichimura -Theater 市村座 in seinem Abschiedsstück *Onoe Baiju ichidai banashi* 尾上梅寿一代話 (Die Lebensgeschichte von Onoe Baiju). Die Hinwendung des Bildhauers (Kuniyoshi) zu Fukurokuju ist ein Ausdruck besonderer Verehrung. Ein weiterer Hinweis ist die Ausrichtung der Blicke der übrigen Statuen (Schauspieler) auf Fukurokuju. Sie hatten familiäre Bindungen zu Kikugorō und erweisen ihm so ihre Ehrerbietung. Sein Schwieger- und Adoptivsohn Onoe Kikugorō IV 四代目尾上菊五郎 (Nr.15) ist dargestellt als Kannon-bosatsu 観音菩薩 (Bodhisatva des Mitleids), der sich schützend über ihn beugt. Neben ihm steht sein Neffe Bandō Mitsugorō IV 四代目坂東三津五郎 (Nr.16) als Buddha. Die Skulptur, an der der Bildhauer arbeitet, ist sein zweiter Schwiegersohn Ichimura Uzaemon XII 十二代目市村羽左衛門 (Nr.11) dargestellt als Monju-bosatsu 文殊菩薩 (Bodhisatva des Wissens).

Ein Teil des Bildtitels *migi ni teki nashi* (Niemand ist würdig an seiner rechten Seite zu sitzen) ist ein Sprichwort mit der Bedeutung, dass ein Künstler unübertrefflich ist. Kuniyoshi, der sich in diesem Bild selbst als der Bildhauer Hidari Jingorō dargestellt hat, verleiht dadurch dem Stolz auf sein eigenes Schaffen selbstbewusst Ausdruck. Weiters ist

²³⁵ Grabstätte des I. Shōgun Tokugawa Ieyasu.

ein Wortspiel im Titel verborgen: *migi* bedeutet rechts, *hidari* bedeutet links, aber ist gleichzeitig auch sein Familienname. Außerdem sind Teile der Namen des Bildhauers Jingorō und des gefeiertsten Schauspielers Onoe Kikugorō gleichlautend und in ihrer Bedeutung (der fünfte Mann) ident.

Die Zensursiegel von Murata und Mera verweisen auf das 11. Monat des Jahres Kōka 4 (1847). Vermutlich wurde das Triptychon aber erst zum Jahresanfang Kaei 1 (1848) in Umlauf gebracht, da es glücksbringende Motive aufweist, die Bezug haben zum Neujahrsfest.

Folgende Schauspieler sind als Skulpturen dargestellt: Da Kuniyoshi ihre einzelnen physiognomischen Merkmale stark betonte, sind sie unschwer zu identifizieren.

1. Sakata Sajūrō II 二代目坂田佐十郎 als Datsueba 奪衣婆 (Die alte Frau am Fluß Sanzu)
2. Ichikawa Kodanji IV 四代目市川小団次 als Nebengottheit Seitaka
3. Ōtani Tomoemon IV 三代目大谷友衛門 als Löwe
4. Osagawa Tsuneyo IV 四代目小佐川常世 als weißer Elefant
5. Sawamura Sōjūrō V 五代目沢村宗十郎 als chinesischer Held Kan'u 関羽
6. Ichikawa Danjūrō VIII 八代目市川団十郎 als Gottheit Fudō Myōō 不動明王
7. Iwai Kumesaburō III 三代目岩井桑三郎 als Nebengottheit Kongara
8. Bandō Shūka 坂東しゅうか als Kisshōten 吉祥天 (Göttin der Musik und Liebe)
9. Nakayama Ichizō 中山市蔵 als buddhistischer Heiliger Rakan 羅漢
10. Ichikawa Hakoemon 市川箱右衛門 als Mönch Daruma
11. Ichimura Uzaemon XII als Monju 文殊 (Bodhisatva des Wissens)
12. Onoe Kikujirō II 二代目尾上菊次郎 als *tennyo* 天女 (fliegende Himmelsbotin)
13. Onoe Kikugorō III 三代目尾上菊五郎 als Fukurokuju 福祿寿 (Gott der Weisheit)



14. KUNIYOSHI als Hidari Jingorō
15. Onoe Kikugorō IV 四代目尾上菊五郎 als Kannon 観音 (Bodhisatva des Mitleides)
16. Bandō Mitsugorō IV 坂東三津五郎 als Buddha
17. Ichikawa Kuzō II 二代目市川九藏 als rote *tengu*-Maske (Kobold)
18. Seki Sanjūrō III 三代目関三十郎 als *karasu tengu*-Maske (Kobold mit Rabengesicht)
19. Nakayama Bungorō II 二代目中村文五郎 als Raijin 雷神 (Donnergott)
20. Onoe Tamizō II 二代目尾上多見蔵 als Enma 閻魔 (Höllenkönig)
21. Nakamura Utaemon IV 四代目中村歌右衛門 als Niō 仁王 (Tempelwächter)

4.4.10. *Ataru hōnō negai o gaku men* 當ル奉納願お賀久面 (Gerahmtes Motivbild mit Masken, die um Erfolg bitten) (Abb. 93)

WDB. 30004

Format: *ōban*, Triptychon

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *giga* (rechtes und mittleres Blatt), Ichiyūsai Kuniyoshi *ga* (linkes Blatt)

Siegel: Yoshikiri-*in*

Verleger: Ebisuya Shōshichi 恵比寿屋庄七

Zensursiegel: Hama, Kinugasa

Datum: Frühjahr Kaei 1 (1848)

Verdinglichung

Interpretation:

Wegen des noch immer aufrechten Darstellungsverbot, das sechs Jahre vorher, Tenpō 13 (1842), erlassen worden war, malte Kuniyoshi mit Hilfe der Technik der Verdinglichung 30 berühmte Schauspieler als unterschiedliche Masken, ein Werk, das ihm höchst meisterlich gelang. Es ist gerahmt im Form eines Motivbildes, wobei der prächtige Rahmen geschmückt ist mit den Symbolen der Sieben-Kostbarkeiten (*shippō* 七宝²³⁶).

²³⁶ Die Sieben Kostbarkeiten im Buddhismus: Gold (金), Silber (銀), Achat (瑠璃), Bergkristall (水晶), *shako*-Schnecken (磔磔), Korallen (珊瑚), Bernstein (瑪瑙)

Schon mit dem Erlass des Verbotes hatte Kuniyoshi mit der Fächerbildserie *Ryūkō men-zukushi* (siehe 4.4.3) begonnen, Schauspieler als Masken darzustellen.

Der Bildtitel *negai o gaku men* sagt aus, dass die Schauspieler, also die eingerahmten Maskenbilder, um beruflichen Erfolg bitten.

Auf Grund folgender Punkte datiert Iwata das Bild mit Frühjahr Kaei 1 (1848) (Iwata 1996:22-29):

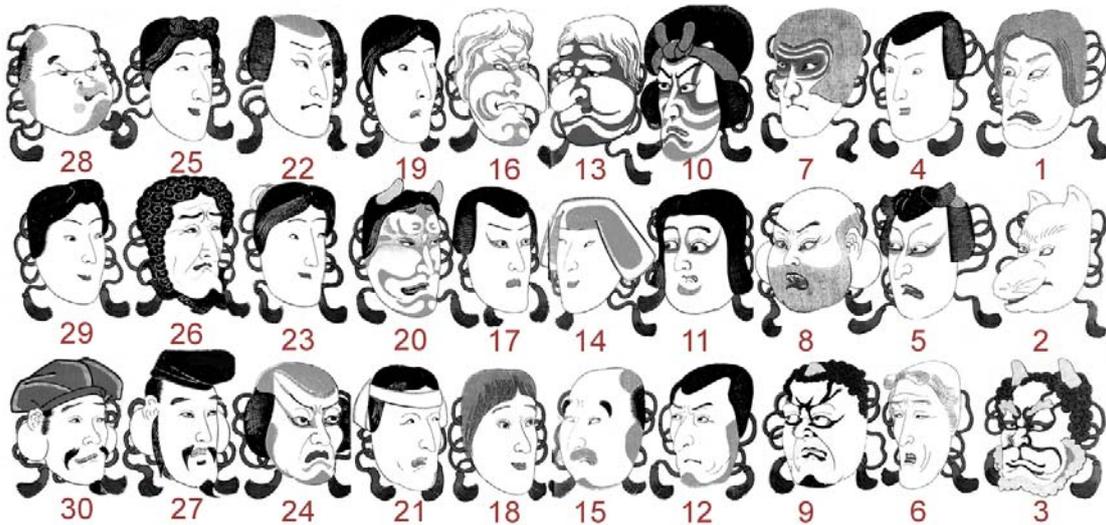
1. Die Ankunft von Ichikawa Kodanji IV 四代目市川小団次 in Edo erfolgte im 11. Monat des Jahres Kōka 4 (1847)
2. Onoe Tamizō II und Onoe Matsusuke III traten ab dem 4. Monat des Jahres Kaei 1 (1848) im Rahmen der Rückkehr von Onoe Kikugorō III an die Bühne in Nagoya auf.
3. Im Jahr Kaei 2 (1849) waren Ichimura Uzaemon XII, Onoe Tamizō II, Ichikawa Hakoemon, Onoe Matsusuke III, Osagawa Tsuneyo IV und Ōtani Hiroemon V nicht als Schauspieler in Edo tätig.
4. Im Frühjahr Kaei 2 (1849) ging Ichikawa Danjūrō VIII für einige Gastspiele nach Ōsaka.
5. Matsumoto Kōshirō VI verstarb im 11. Monat des Jahres Kaei 2 (1849).

Durch die Porträttreue und die Klarheit der Physiognomien machte es Kuniyoshi möglich, die einzelnen Schauspieler eindeutig zu erkennen.

Folgende Schauspieler sind als Masken dargestellt:

1. Nakamura Utaemon IV als Shōjō 猩々 (Betrunkenener)
2. Matsumoto Kōshirō VI als Fuchs
3. Ōtani Tomoemon III als Teufel
4. Ichimura Uzaemon XII als Samurai
5. Ichikawa Kodanji IV als Kamakura Gengorō aus dem Stück *Shibaraku*
6. Sakata Sajūrō II als alte Frau
7. Bandō Hikosaburō IV als Affe
8. Onoe Tamizō II als Mönch
9. Nakayama Bungorō II als Teufel
10. Ichikawa Danjūrō VIII als Yanone Gorō aus dem Stück *Yanone*
11. Ichikawa Kuzō II als Adelige
12. Bandō Mitsugorō IV als Samurai
13. Ōtani Hiroemon V als *tengu* (Kobold)

14. Onoe Kikjirō II als Nonne
15. Ichikawa Hirogorō als Samuraidiener
16. Seki Sanjūrō III als *karasu-tengu* (Kobold mit Rabengesicht)
17. Onoe Matsusuke III als junger Samurai
18. Nakayama Ichizō als junge Frau



19. Onoe Baikō IV als Frau aus einer Samuraifamilie
20. Nakamura Gennosuke II als *hannya* (Teufelin)
21. Osagawa Tsuneyo IV als alte Frau
22. Sawamura Sōjūrō V als Handwerker
23. Iwai Kumesaburō III als junge Bürgerin
24. Nakamura Tsuruzō als Samuraidiener
25. Bandō Shūka als Arbeiterin
26. Kataoka Toragorō als Mann mit Locken
27. Seki Utasuke 関歌助 als Ebisu (Gottheit für Fischerei und Handel)
28. Ichikawa Hakoemon als Samuraidiener
29. Ichikawa Shinsha als junge Frau
30. Nakamura Kantarō als Daikoku (Gottheit für Reichtum)

4.4.11. *Asakura Tōgo bōrei* 朝倉東吾亡霊 (*Asakura Tōgo* als Rachegeist) (Abb. 94)

Format: *ōban*

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*

Siegel: Yoshikiri-*in*

Verleger: Sumiyoshiya Masagorō 住吉屋政五郎

Zensursiegel: Mera, Watanabe

Datum: 8. Monat des Jahres Kaei 4 (1851)

Art des Verkaufes: *shिताuri* (Nicht hängend zur Schau gestellt, Verkauf nur auf dem Tisch)

Pseudo Namensgebung

Interpretation:

Dargestellt ist Ichikawa Kodanji IV 四代目市川小団次, der die Rolle von Asakura Tōgo 朝倉当吾 als Rachegeist im Kabuki-Stück *Higashi-yama sakura sōshi* 東山桜壮子 (Der tapfere Mann aus Sakura beim Östlichen Berg) verkörperte. Es wurde im 8. Monat des Jahres 1851 (Kaei 4) im Nakamura-Theater aufgeführt. Das Stück wurde von Segawa Josai III 三代目瀬川如斎 verfaßt und basiert auf dem Schicksal des Bauern Sakura Sōgorō 佐倉惣五郎 aus dem Fürstentum Sakura (heute Präfektur Chiba).

Sōgorō war zu Beginn der Edo-Zeit Dorfvorsteher von Kōzu-mura 公津村 und wurde wegen eines Verstoßes gegen ein Gesetz zusammen mit seiner ganzen Familie, seiner Frau und drei Kindern, hingerichtet. Es herrschte damals in dem Fürstentum Sakura wegen langjähriger Missernten eine sehr große Hungersnot, wobei viele Bauern umkamen. Der Provinzstatthalter hatte kein Mitleid mit seinen Untertanen, ja er verlangte sogar noch höhere Steuern. Nach mehreren erfolglosen Versuchen um Hilfe durch die Behörden zu erhalten, blieb Sōgorō als einzige Möglichkeit, den 4. Shōgun in Edo persönlich um Hilfe zu bitten. Der Shōgun kam seinem Flehen nach und so wurden die Bewohner des Dorfes gerettet. Darüber geriet der Statthalter aber so sehr in Zorn, dass er Sōgorō und seine Familie festnehmen und kreuzigen ließ.

Als das Stück im Nakamura-Theater in Edo aufgeführt wurde, hatte es, wie Saitō Gesshin 齋藤月岑 berichtet (BN:126), unerwartet großen Erfolg: „Im Herbst fand im Nakamura Kanzaburō-Theater im 1. Bezirk in Saruwaka-chō die Aufführung über das Schicksal von Sakura Sōgorō statt, wobei der Schauspieler Ichikawa Kodanji die Rolle von Sōgorō übernahm. (Dieses Stück wurde zusammen mit Teilen des Romans *Inaka Genji* 田舎源氏 von Ryūtei Tanehiko 柳亭種彦) arrangiert. Eine unglaublich große Zuschauermenge, zusammengesetzt aus allen Schichten der Bevölkerung, sogar aus dem Dorf Sakura, strömte in das Theater“ (Die Theaterleute von Edo pilgerten nach Sakura um an dem für Sōgorō errichteten Schrein Segen zu erleben (*Aki yori, Saruwaka-chō 1-chōme Nakamura Kanzaburō ga shibai nite, chūko Shimofusa no kuni Sakura nite koto arishi Sakura Sōgorō ga jiseki o kyōgen ni torikumi kōgyō, haiyū Ichikawa Kodanji kono*

*yaku o tsutomeru. (Ryūtei okina ga saku no Inaka Genji to iu hoshi o tsuzuriawasetari). Kenbutsu no kisen yama to nashi Sakura no sonmin mo kono uwasa o kiki, kisōte Edo ni kitari kono shibai o kenbutsu seri. (Edo yori mo shibai kakari no mono, kaku hōsai to shite kano chi no reisha e keishite kōka o sasageshi to zo))*²³⁷.

Dieses Stück wurde wegen der Behörde in die Muromachi-Zeit, um ungefähr 500 Jahre zurückversetzt, die Namen der Rollen wurden von Sakura Sōgorō auf Asakura Tōgo und von Hotta Kōzukenosuke Masanobu 堀田上野之介政信, dem Provinzvorsteher, auf Orikoshi Masatomo 織越政知 geändert. Zehn Jahre später, 1861, wurde die Handlung des Stückes von Kawatake Mokuami 河竹黙阿弥 umgeschrieben, die Teile aus *Inaka Genji* wurden weggelassen und auch der Titel wurde auf *Hanagumori sakura no akebono* 花曇佐倉曙 (Die Kirschblüten von Sakura in der Morgendämmerung) geändert. In der Meiji-Zeit wurde der Titel noch einmal in *Sakura gimin-den* 佐倉義民伝 (Die Erzählung von einem tapferen Bürger aus Sakura) umbenannt. Unter diesem Titel wird das Stück bis heute immer wieder aufgeführt.

Sakura Sōgorō war der erste bäuerliche Held in der Geschichte des Feudalsystems, und obwohl das Thema so heikel war, wurde er schon damals als Nebengottheit im Sōgo-Schrein des Tempels Tōshōji 東勝寺 in Narita verehrt. Fast 200 Jahre später, nach der Meiji-Restauration 1868, wurde Sōgorō Symbolfigur der Bürgerrechtsbewegung (Jiyūminken-undō 自由民権運動), da er als erster Bauer einen Aufstand angeführt hatte.

Kuniyoshi malte den Schauspieler Kodanji IV als Sōgorōs Rachegeist äußerst ausdrucksvoll. Markant und realistisch sind der anklagende, verzweifelte Gesichtsausdruck, der geschundene, abgemagerte Körper und die Haltung. Der starke Kontrast der Farben, kräftiges Rot für Blut am Hals und Blau-Weiß für den Leichnam, kommt effektiv und dramatisch zur Geltung.

Sōgorō war für Kuniyoshi durch seine Menschlichkeit und Tapferkeit den Machthabern gegenüber ein bedeutendes Vorbild. Kuniyoshi hinterließ zahlreiche weitere Darstellungen von Sōgorō und dessen berührendem Schicksal.

²³⁷ 秋より、猿若町一丁目中村勘三郎が芝居にて、中古下総国佐倉にて事ありし佐倉惣五郎が事跡を狂言に取組興行、俳優市川小団次この役をつとめる。(柳亭翁が作の「田舎源氏」といふ稗史をつづり合せたり)。見物の貴賤山をなし、佐倉の村民も此の噂をきき、競うて江戸に來り此の芝居を見物せり。(江戸よりも芝居掛りの者、各報賽として彼の地の靈社へ詣して香火をささげしとぞ)。

4.4.12. *Mitate jūroku rakan* 美達住楼久楽翫 (Die schönen Männer, die bis in alle Ewigkeit im Vergnügungshaus verweilen) (Abb. 95)

WDB: 30007

Format: *ōban*, Triptychon

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*

Siegel: Yoshikiri-*in*

Verleger: Sumiyoshiya Masagorō 住吉屋政五郎

Zensursiegel: Fuku, Muramatsu

Schnitzer: Ōta Takichi 太田多吉

Datum: Kaei 3 (1850)

Jūroku rakan (Die 16 Arahats oder die 16 buddhistischen Heiligen) als Travestie von Schauspielern

Interpretation:

Der Bildtitel *Mitate jūroku rakan* ist ein Wortspiel mit zwei Bedeutungen: Durch die Aussprache hat es die Bedeutung von Die 16 buddhistischen Heiligen (*jūroku rakan* 十六羅漢) dargestellt als Travestie (*mitate* 見立). Die verwendeten Schriftzeichen jedoch sind zu lesen als die schönen Männer (*mitate* 美達 Kabukischauspieler), die bis in alle Ewigkeit im Vergnügungshaus (=Theater) (*jūroku* 住楼久) verweilen (*rakan* 楽翫).

Auf diesem Triptychon stellte Kuniyoshi insgesamt 29 Figuren dar, darunter die 16 buddhistischen Heiligen im Priestergewand (fünfzehn davon mit Nimbus), mehrere Mönche, sowie einen Drachen, einen Löwenhund, einen Tiger, einen Dämon und ein Kind. Die populärsten Schauspieler sind mit einem Heiligenschein als die 16 buddhistischen Heiligen abgebildet, eine Figur allerdings ohne Heiligenschein. Meiner Meinung nach wurde beim Herstellungsprozess der Heiligenschein des berühmten Schauspielers Ichikawa Kuzō II (Nr. 6) entweder vergessen, oder es handelt sich um einen Scherz von Kuniyoshi. Da der Klang des Wortes „Rakan“ nicht nur „buddhistische Heilige“, sondern auch der „verlorene Heiligenschein“ bedeutet, malte Kuniyoshi vielleicht absichtlich diese eine Figur ohne Heiligenschein.

Auf diesem Schauspielerbild ist Kuniyoshis starke Beeinflussung durch die europäische Malerei besonders deutlich zu erkennen: an der Wahl von sehr kräftigen Farben, der kontrastvollen Hell-Dunkel-Malerei, der Vielzahl der Gestalten in

verschiedenen Körperhaltungen und an den raumgreifenden, üppigen Faltenwürfen der Gewänder.

Mit diesem Werk gelang es ihm, den europäischen Stil der Malerei bei den *nishiki'e* umzusetzen.

Folgende Schauspieler, erkenntlich an ihren Gesichtszügen, sind dargestellt:

1. Ichikawa Ebijūrō IV

2. Ichimura Uzaemon XIII

Uzaemon XII gab im 1. Monat des Jahres Kaei 4 (1851) die Leitung (*zamoto* 座元) des Ichimura-Theaters und den Namen Uzaemon an seinen damals erst sieben Jahre alten Sohn Kurōemon 九郎右衛門 weiter. Er verstarb im 8. Monat desselben Jahres im Alter von 40 Jahren.

3. Bandō Mitsugorō IV (Morita Kanya XI 守田勘弥)

4. Sawamura Sōjūrō V

5. Sakata Sajūrō II

6. Ichikawa Kuzō II

7. Onoe Baikō

8. Bandō Takesaburō

9. Nakayama Ichizō



10. Ichikawa Ebizō V

Als herrschender Drachengott mit einer Kugel in der Linken ist Ebizō V im Zentrum des Triptychons positioniert. Er kehrte nach seiner Begnadigung gegen Ende des 2. Monats des Jahres Kaei 3 (1850) aus seinem Exil von Ōsaka nach Edo zurück.

11. Arashi Kichisaburō III 三代目嵐吉三郎

Nachdem Nakamura Utaemon IV nach Ōsaka zurückgekehrt war, nahm mit dem 1. Monat des Jahres Kaei 3 (1850) Kichisaburō III aus Ōsaka seine Stelle im Ichimura-Theater an. In Edo, wo er bis zum Jahr Ansei 2 (1855) blieb, gewann er zunehmend an Beliebtheit.

12. nicht identifizierbar
13. Seki Sanjūrō III
14. Ichikawa Hirogorō
15. Nakamura Tsuruzō
16. nicht identifizierbar
17. Bandō Shūka
18. Bandō Hikosaburō IV
19. Onoe Shinshichi III 三代目尾上新七
20. Ichikawa Kodanji IV
21. Nakamura Kantarō
22. Arashi Otohachi 嵐音八
23. Iwai Kumesaburō III
24. Nakayama Bungorō II
25. Ichikawa Danjūrō VIII
26. Ōtani Tomoemon III
27. Onoe Kikujirō II
28. Arashi Rikan III 三代目嵐理寛
29. Ichimura Uzaemon XIII (Onoe Kikugorō V) 十三代目市村羽左衛門

4.4.13. *Yondai-me Nakamura Utaemon shini'e* 四代目中村歌右衛門死絵

(Das Totengedenkbild für Nakamura Utaemon IV) (Abb. 96)

Format: *ōban*, Hochformat

Datum: Kaei 3 (1850)

Bildtext: *Nakamura Utaemon* 中村歌右衛門 *gyōnen 55sai* 行年 55 才 *hōmyō Kasei-in Shijaku Nikkō shinshi* 歌成院芝雀日光信士 *2 gatsu 17 nichi* 2 月 17 日

(Nakamura Utaemon, gestorben im Alter von 55 Jahren, Name für das nächste Leben: Kasei-in Shijaku Nikkō shinshi, am 17. Tag des 2. Monats)

Hi no kieshi yō ni nashikeri wazaoki no Hira shōkoku o nagori ni wa shite Umenoya

火のきえしやうになしけり わざおきの平相国をなごりにはして 梅屋

(Er war gleich einer Feuersbrunst im Theater, in seinem unvergeßlichen letzten Spiel, in seiner besten Rolle als Taira no Kiyomori verlöschte seine Flamme. Umenoya)

Interpretation:

Gegen Ende des Jahres Kaei 3 (1850) beendete Utaemon seinen langjährigen Aufenthalt in Edo und kehrte nach Ōsaka zurück. Ein Jahr später, im Jahr Kaei 5 (1852), während der Neujahrsaufführung des Stückes *Yotsu no umi Taira no Kiyomori* 四海平清盛 (Die vier Meere von Taira no Kiyomori) im Nakanoza-Theater begann sich eine große, bösartige Geschwulst, an der er schon länger litt, massiv zu verschlechtern, 2 Monate danach starb er daran. Auffallend waren Utaemons ausgeprägter Charakter und sein äußerst kräftiger Körperbau, neben seinen hervorragenden schauspielerischen Qualitäten fand auch seine exzellente Tanzkunst begeisterte Anerkennung. Während Utaemons Tätigkeit in Edo war Kuniyoshi einer seiner größten Anhänger und er malte zahlreiche Bilder von ihm. Als er vom Tode Utaemons in Ōsaka erfuhr, verfiel er in tiefen Schmerz und stellte in Erinnerung an den Verehrten mehrere Totengedenkbilder²³⁸ her.

In diesem *shini'e* dominiert, wie in einer Nahaufnahme, das große, Wut ausdrückende Gesicht von Utaemon in der Rolle von Taira no Kiyomori im Kabuki-Stück *Yotsu no umi Taira no Kiyomori*. Dies war seine beste, aber auch seine letzte Rolle. Oberhalb des Porträts sind der neue Namen des Verstorbenen für das nächste Leben (*kaimyō* 戒名), die Sterbedaten, das Alter (*gyōnen* 行年) und das Abschiedsgedicht (*jisei no ku* 時世の句) von Umenoya vermerkt.

Nach der Tenpō-Reform Tenpō 13 (1842) wurden auf *shini'e* weder Künstlersignatur noch Zensursiegel oder Verlagsmarke angebracht, da Schauspielerporträts und Informationen über ein aktuelles Ereignis verboten waren. Auch hier befindet sich keine Signatur, doch es ist sofort erkennbar, dass dies ein Bild von Kuniyoshi ist, da die Gesichtszüge von Utaemon mit denen seines früheren Bildes *Ni Daruma no ichijiku* 似達磨之一軸 ident sind, auf dem er als Daruma dargestellt ist. Ein weiterer Hinweis ist der Verfasser des Gedichtes Umenoya 梅屋, der engste Freund Kuniyoshis.

²³⁸ Die Bedeutung des Begriffes *shini'e* 死絵, seinen Ursprung und seine Besonderheiten habe ich bereits erwähnt (sich 2.3.3.).

4.4.14. *Hachidai-me Ichikawa Danjūrō shinie* 八代目市川団十郎死絵

(Totengedenkbild für Ichikawa Danjūrō VIII) (Abb. 97)

WDB: 20005

Format: Diptychon, *ōban* (Hochformat)

Datum: 6. Tag des 8. Monats des Jahres Ansei 1 (1854)

Parodie

Bildtext²³⁹:

"Am 6. Tag des 8. Monats im Jahr des Tigers, Name für das nächste Leben: Jōen-shinshi, Ichikawa Danjūrō VIII, gestorben im Alter von 32 Jahren. Ein unerwarteter Wind hat die schönste Blüte des Theaters hinweggeblasen. Der gemeinsame Auftritt von Vater und Sohn wäre unübertrefflich gewesen, doch statt der Ankündigungsklapper herrscht nur Schweigen, denn der Bote aus dem Totenreich war schon da und zog ihn mit sich – welch ein Entsetzen! Unter den Weiden beim Sanzu-Fluß erwartete Datsueba voller Gier die Fledermaus (Symbol von Danjūrō VIII), doch als sie ihn erblickte, verliebte sie sich in ihn. Sofort wechselte sie die Seite und mischte sich unter eine Schar seiner Anhängerinnen aus dem Diesseits um ihn zurück ins Leben zu holen. Die Frauen klammerten sich an seine Hüften und an die Ärmel um ihn zurückzuhalten, aber ihre Kräfte reichten nicht aus und sein Lebensfaden wurde abgeschnitten, wie traurig!"

(Tora hachigatsu muika / hōmyō Jōen-shinshi / hachidaime Ichikawa Danjūrō / gyōnen sanjūni sai Shibai no fūkigusa o / tsunenaki kaze ni chirashi / oyako no shukkin wa oni ni / kanabō to omoishi mo ni/chōme yori wa sata naku / meifu no mukai niwaka ni/ kitarite hikitate ikaruru zo / kuyashikeru sareba / yanagi no shita ni katazu o nomite / kōmori o machishi / Sanzugawa no Datsueba mo / hitome miru yori airen / shi shaba no mure ni yoriaite misuji ni karamu / hiiki no tsuna koshi ni toritsuki / sode ni sugarite hikitodo/mure domo joryoku no kai / nakute / kiruru inochi zo / kanashikere)

Gedicht:

わかれとも しらで浪花へのぼり鯉 なみだ瀧なす ひいき連中 梅屋

²³⁹ 寅八月六日 法名淨菴信士 八代目市川団十郎 行年三十二歳

劇場の富貴艸を 無常風散し 親子出勤ハ 鬼に金棒と 思いしも 二丁目よりハ 沙汰なくして 冥府の迎え 俄に來りて 引立行るるぞ 悔しける されば柳の下に 片唾を吞ミて 蝙蝠を待し 三途川の奪衣婆も ひと眼見るより 愛憐し 娑婆の群により合ふた 三筋にからむ ひいきの綱 腰に取付 袖にすがつて 引きとどむれとも 女力の甲斐なくて 切るるいのちぞ かなしけれ

Wakare tomo / shirade / Naniwa e / noborigoi / namida / taki nasu / hiiki renchū / Umenoya (Ohne dir deines endgültigen Abschieds bewusst zu sein, gingst du nach Ōsaka, wie ein gegen den Strom schwimmender Karpfen, und nun vergießen deine treuen Anhänger Tränen, einem Wasserfall gleich. Umenoya) (übersetzt von Nora Gesellman)

Interpretation:

Ein roter, mit einer gewissen Komik dargestellter Teufel mit grimmigem Blick, in der Linken eine massive Eisenstange, ergreift einen Mann, der bekleidet ist mit einem blauen *kamishimo*. Eine Gruppe von Frauen klammert sich an den Mann und versucht den Teufel abzuwehren, auch eine Katze und ein Hund beteiligen sich daran.

Am 6. Tag des 8. Monats des Jahres Ansei 1 (1854) beging der gefeierte Schauspieler Ichikawa Danjūrō VIII in Ōsaka Selbstmord. Der 32 Jahre alte, unverheiratete Schauspieler war äußerst attraktiv und beim weiblichen Publikum überaus beliebt. Da der Grund für seinen Selbstmord unerklärlich war, steigerte sich das Interesse daran gewaltig und es wurden wegen der vielen Gerüchte, um den Verkauf anzuheben, innerhalb kürzester Zeit mehr als 100 verschiedene Motive von Totengedenkbildern (*shini'e*) produziert (siehe 2.3.3.).

Seit dem Darstellungsverbot von Schauspielern wurden Totengedenkbilder im allgemeinen nicht vom Künstler signiert. Auch hier ist keine Signatur vorhanden, doch es ist sofort ersichtlich, dass dieses Bild von Kuniyoshi stammt, erkennbar am Porträt von Danjūrō, an den Frauengestalten und an dem muskulösen Teufel. Der Frauengruppe an die Spitze stellte Kuniyoshi, humorvoll wie immer, die alte Teufelin Datsueba vom Fluss Sanzu und ein knieendes, weibliches Gespenst (*yūrei* 幽霊). Am Ende der Gruppe sind, besonders witzig dargestellt, ein Hund und eine Katze. Außerdem wurde das Gedicht auf dem Bild von Umenoya Kakuju, seinem engsten Freund, verfasst.

Kuniyoshi hatte schon auf früheren Werken dem ernsten Thema der Totengedenkbilder Elemente unaufdringlichen Humors hinzugefügt, vermutlich war er der erste, der damit begonnen hatte.

4.5. Darstellungen weiblicher Schönheiten

Im Zuge der Tenpō-Reform wurde am 4. Tag des 6. Monats des Jahres Tenpō 13 (1842) die Darstellung von Kurtisanen und Geishas, sowie von Schauspielern offiziell verboten.

4.5.1. Myōdensu 妙でんす (Eleganz), Jūroku rikan 8 十六利勘八 (Sechzehn merkwürdige Überlegungen über Gewinn, 8) Taben sonja 多弁損者 (Ein Person, die durch Geschwätzigkeit zu Schaden kam) (Abb. 98)

WDB: 11008-8

Diese Serie besteht aus 16 Blättern (siehe WDB: 1008-1 bis -16).

Format: *ōban*, Hochformat

Signatur: Ichyūsai Kuniyoshi *giga*

Siegel: Yoshikiri-*in*

Verleger: Enshūya Matabei 遠州屋又平

Zensur: Mura (Murata)

Datum: 10. Monat Kōka 3 (1846)

Parodie / Wortspiele

Bildtext:

Der Mund ist das Tor, durch welches Unglück und Krankheit (in den Körper) eintritt, die Nase das Fenster, welches das Unheil einlädt. Geschwätzigkeit ist besonders bei Frauen häufig. Ach so, ach ja, das Fräulein Tochter des Herrn Nachbarn, die muss ja jetzt schon gut und gerne ihre 27, 28 Jahre alt sein, aber davon, dass sie bald heiraten würde, hört man bislang nichts. Nun ja, wahrscheinlich ist sie so ein Monster wie die Rokurokubi, die ihren Hals beliebig lang machen können. Bla, bla, bla... Ja ja, wirklich, so muss es wohl sein. Und wie die sich immer herrichtet! Wir ihr gesehen habt, wie eine richtige Hure! Und dann noch auf so ein alltägliches Gesicht so viel Schminke, ja ist denn das nicht wirklich einfach abscheulich?! Und gestern Abend im Bad, da schaue ich und was sehe ich, da hat die sich zum Baden gleich neun Säckchen Reiskleie mitgebracht. Nein, wie ich das hasse, wenn jemand so ein Getue um sich macht. Bla, bla, bla..., und so reden sie und reden und reden. Ein einziges Wort kann zum Samen von viel Unheil werden und großen Schaden anrichten. Geschwätzige Leute erzählen viele Lügen und drum geruht er, eine Zange in Händen [wie die, die sie in der Hölle benutzen, um den Lügner die Zunge aus dem Mund zu reißen], zu warnen. Dass Geschwätzigkeit oft Schaden anrichtet, das ist die Lehre. Jedoch, dass man es missversteht und meint, nicht essen, sei schädlich und deshalb gefräßig alles Mögliche in sich hineinstopft, das sei schlecht, so geruht er zu sprechen (übersetzt von Susanne Formanek)

(Kuchi wa kore wazawai no kado hana wa kore wazawai no hikimado nari taben wa tokaku onna ni ōki mono nite ai sa sō sa nee otonari no musumekko mo mō jūshichihachi
228

darō ga ima ni yome no kuchi mo nee no wa ōkata rokurokubi darō nee bechakucha bechakucha bechakucha hon ni sō sa nee ano mā ohikizuri na koto o goran jorō no kusatta no o mita yō ni soshite roku de mo nee kao o shite ano oshiroi wa sa iya jā nee ka nee kinō mo ne yuya de mite ireba nukabukuro o kokonotsu bakari motte kite sa ano mā nekoze no kuse ni iya da nee bechakucha bechakucha bechakucha bechakucha nado to shaberitagaru mono nari ichigon no koto ga wazawai no tane to nari ōkina son no yuku koto ari taben naru hito wa uso o tsuku mono yue ni kuginuki o motte imashimetamau nari tokaku taben wa sonja to no oshie nari shikashi umai mono o taben wa sonja to omoichigaete gebizō o shite wa warushi to notamau²⁴⁰).

Interpretation:

Eine Frau mit einem Kind am Schoß blickt nach oben, während sie ihre Näharbeiten unterbrochen hat. Auf dem Hängebild ist ein buddhistischer Heiliger dargestellt, der eine Zange hält.

Nach dem Verbot der Darstellungen weiblicher Schönheiten malte Kuniyoshi diese leicht erotisch anmutende Abbildung einer Frau mit einem Kind und entging mit Hilfe des humoristischen Heiligen und des lustigen Textes dem Kontrollsystem der Behörden.

Kuniyoshi stellte in dieser Serie 16 schlechte Charaktertypen ironisch und voll Zynismus dar. Der Bildtitel ***Jūroku rikan*** (16 Überlegungen über Gewinn) leitet sich ab vom Begriff ***Jūroku rakan*** 十六羅漢 (16 buddhistische Heilige) und ist ein Wortspiel. Ein weiteres Wortspiel ist die zweifache Bedeutung von Wort ***sonja***: Buddhistische Heilige 尊者 oder Geschädigte Person 損者.

Auf diesem Bild wird vom Heiligen vor der Untugend der Geschwätzigkeit der Frauen gewarnt. Er meint, dass der Tratsch und die Verleumdungen, die von vielen Frauen betrieben werden, leicht ein Unglück verursachen können und man damit aufhören soll, bevor großer Schaden entsteht. Weil durch geschwätzige Leute oft Lügen verbreitet werden, trägt der Heilige, wie Enma, der Herrscher der Unterwelt, eine Zange, um den

²⁴⁰ くちハこれわざはいのかどはなはこれわざはいの / ひきまど也たべんハとかく女におほきものにて / あいさそうさねへおとなりのむすめつこも / もう廿七八だろうがいまによめの口もねへのハ / 大かたろくろくびだろねへべちやくちやべちやくちやべちやくちやべちやくちや / ほんにそうさねへあのみアおひきずりな / ことをごらん女郎のくさつたのをみたよふに / そしてろくでもねへかほをしてあのおしろいハサ / いあやじやアねへかねへきのふもう子ゆやで見ていれバ / ぬかぶくろを九ツばかりもってきてさ / あのみあねこぜのくせにいやだねへ / べちやくちやべちやくちやべちやくちやべちやくちや / などゝとしやべりたがる / ものなり
「いちごんの事がわざはいのたねとなり / 大きなそのゆく事ありたべんなる人ハうそを / つくものゆへにくぎぬきをもっていましめたまふなり / とかくたべんはそんじやとのおしへなり / 「しかしうまいものをたべんハそんじやと / おもひちがへてげびぞうをしてハわるしとのまたふ

Lügnern damit die Zunge aus dem Mund zu reißen. Ironisch macht der Heilige aufmerksam, dass man das Wort taben sonja in der Bedeutung von „Geschwätzigkeit ist schädlich“ verstehen muß, und nicht in seiner zweiten Bedeutung von „Fasten ist schädlich“. Wenn man es nämlich in seiner zweiten Bedeutung auslegt und alles Mögliche voll Gier in sich hineinstopft, dann erleidet man tatsächlich Schaden, nämlich durch Durchfall.

In dieser Serie befinden sich zwei verschiedene Zensursiegel, darunter zehn Bilder mit „Murata 村田“, sechs mit „Mura 村“, beide vom Zensor Murata Sahē 村田佐平. Iwakiri meinte, dass der Zensor Murata während der Auflage dieser Serie im 10. Monat des Jahres 1846 sein Siegel von „Mura“ auf „Murata“ geändert hat (Iwakiri 2002. 24-25).

4.5.2. *Usō to makoto. Kokoro no ura omote* 嘘と実・心の裏表

(Die Wahrheit hinter der Lüge: Die zwei Seiten des Herzens) (Abb. 99)

WDB: 11002-1

Diese Serie besteht aus mindestens 6 Blättern (siehe WDB: 11002-1 bis -6).

Format: *ōban*, Hochformat

Signatur: Ichyūsai Kuniyoshi *ga*

Siegel: Yoshikiri-*in*

Verleger: Minatoya Kohei 湊屋古平

Zensur: Muramatsu, Yoshimura

Datum: 12. Monat Kōka 3- Kaei 1 (1847-1848)

Parodie / Wortspiele

Bildtext:

Lüge: Oh, wie wunderbar gepflegt Ihr Hund doch ist! Ich liebe Tiere über alles, schauen Sie, er hat sich gleich mit mir angefreundet, Tiere merken sofort, wenn man sie gerne hat! Also wirklich, spring nicht so hoch, warum machst du denn so etwas? Da wird mir übel, er schleckt doch gar mein Gesicht ab, na ja bei so einem lieben Tier muss man das einfach hinnehmen)(übersetzt von Nora Gesellman)

(uso: Oya mā konna ni kirei ni nasutte / ōki asobasu nē watakushi wa / makoto ni ikimono ga suki de gozai/mashite ne are gorōjiro / mō watakushi ni najimimashite sa / kawaigaru / mono wa yoku shitte / orimasu sō de. /Kore sa kore sa sonna ni agatte wa / ikenai ne kore sa kore sa dōshita no da. / Oya kimi no warui watakushi no kao o / konna ni namemashita yo / kawaii mono de muri dai nē)

Wahrheit: Mutter, hör mir zu! Ich komme von Frau Ofuku, ihr Pekinese hat meinen Mund abgeschleckt, pfui, wie schmutzig, wie schmutzig, ich hasse diesen furchtbaren Pekinesen! Ich frage mich, wie Frau Ofuku nur etwas so Schreckliches besitzen kann. Otake, bring mir den Waschbottich! Wie schmutzig, wie dreckig! Was für ein ekelhafter Geruch! Mein Mund riecht immer noch. Niemals wieder werde ich ins Haus der Frau Ofuku gehen, solange es dort diesen schrecklichen Pekinesen gibt. Es reicht mir, wie schmutzig, wie schmutzig, dieses schreckliche Gesicht des Pekinesens, es ist so mager und seine Augen waren voller Eiter, pfui, wie grauenvoll!) (übersetzt von Nora Gesellman)

(makoto: Okka-san okikina/sai yo O-Fuku-san no / tokoro de ne chin ga / mā watakushi no / kuchi o namete sa / kitanakutte kitanakutte mō mō wachiki wa. / Chin ya neko wa kitsui / kirai da no ni. O-Fuku-san wa / anna mono o kawaigatte / dō suru ki darō. O-Take ya / mimidarai to yōji o dashite kunna / kitanakutte kitanakutte ā mune ga warui / imada ni kuchi ga namagusai yō da. Mō mō chin no iru uchi wa Ofukusan no tokoro e wa ikanē / korigorishitā kitanē kitanē soshite nandarō nikurashi kao no chin da yo / yasekkokete / meyani darake de sa. / ā iya da iya da²⁴¹)

Interpretation:

Kuniyoshi behandelte in dieser Serie das verbotene Thema der Darstellung weiblicher Schönheiten und versteckte es mit Hilfe eines lustigen Textes. Dargestellt sind verschiedene Szenen aus dem Alltagsleben von Frauen, die sich durch ihr Verhalten anders geben, als sie in Wahrheit sind.

Diese Hauptszene stellt die „Lüge“ dar: Die junge Frau, die in Wirklichkeit Hunde hasst, gibt sich vor den Augen ihrer Nachbarin als Hundeliebhaberin aus.

In dem kleinen Bild aber karikierte Kuniyoshi die wahren Gefühle der Frau: Nachdem der Hund ihr Gesicht und ihren Mund abgeleckt hat, kehrt sie eilig nach Hause

²⁴¹嘘「おやまァこんなにきれいなすつて / おおきあすばすねへわたくしハ / まことにいきものがすぎ (き) でござい / ましてね / あれころふじろ / もうわたくしになじみましてサ / かあいがるものハよくしつて / おりますそふで。 / これさこれさそんなにあかつてハ / いけないよこれさこれさどうしたのだ。 / おやきミのわるいわたくしのかほを / こんなになめましたヨ / かあいいものでムリ体ねエ

實「おつかァさんおききな / さいよおふくさんの / 所でね。ちんが / マアわたくしの / 口をなめてサ / きたなくつてきたなくつて / もうもうわちきハ。 / ちんやねこハきつい / きらへだのに。おふくさんハ / あんなものをかわいがつて / どうするきだろ。お竹や / みみだらいとやうじをだしてくん / きたなくつてきたなくつてアアむねがわるい / いまだに口がなまぐさいやうだ。もふもふ / ちんのいるうちハ。 / おふくさんのとこへハいかねへ。 / こりこりしたァきたねへきたねへしてなんだろう / にくらしいかほのちんだヨ / やせつこけて / めやにだらけでサ。アアいやだいやだ

zurück und macht den Oberkörper frei, um sich gründlich das Gesicht zu waschen und die Zähne zu putzen.

4.6. Helden-Bilder (*musha'e* 武者絵)

Bunka 1 (1804) wurde die Darstellung von Helden aus der Zeit nach Tenshō 1 (1573) strikt verboten (siehe 2.1.), daher waren bei den Titeln und auf den Namensschildern bei den Figuren falsche Namen oder Namen von Helden der Zeit vor 1573 vermerkt. Einige Tokugawa-Shōgune wurden mit dem Namen Minamoto Yoritomos 源頼朝 bezeichnet, dem ersten Shōgun aus der Samuraischicht aus dem 12. Jahrhundert.

4.6.1. *Watōnai tora-gari no zu* 和藤内虎狩之図 (Der Held Watōnai auf der Tigerjagd) (Abb. 100)

Format: *ōban*, Triptychon

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*

Siegel: Yoshikiri-*in*

Verleger: Yamashiroya Jinbei 山城屋甚兵衛

Zensursiegel: Murata

Datum: Kōka-Zeit (1844-47)

Pseudo Namensgebung / Watōnai als Travestie des Katō Kiyomasa 加藤清正

Interpretation:

Im Zentrum des Triptychons kämpft ein Held mit einer Lanze gegen einen übergroßen, gewaltigen Tiger, der im Begriffe ist einen getöteten Samurai aufzufressen.

Der im Bildtitel genannte Watōnai ist der Held des Kabukistückes Kokusenya-gassen von Chikamatsu Monzaemon, in dessen Handlungsverlauf sich Watōnai auf Tigerjagd begibt. Er hat einen chinesischen Vater und eine japanische Mutter, was sich in seinen Rollennamen Watōnai ausdrückt und bedeutet, dass er weder Japaner noch Chinese ist. Als Vorlage für ihn dient der Held Teiseikō 鄭成功 (=Kokusenya) aus der Ming-Zeit, dessen Eltern auch eine Japanerin und ein Chinese waren.

Auf diesem Bild malte Kuniyoshi aber nicht Watōnai, sondern den großen Helden Katō Kiyomasa (1572-1611), der durch die legendäre Tigerjagd beim Korea-Feldzug Berühmtheit erlangte. Kiyomasa war der treueste Diener von Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀

吉(1537-1598). Man sagt, dass Kiyomasa von Tokugawa Ieyasu 徳川家康 vergiftet worden sei, da er ihm bei seinen Eroberungsfeldzügen im Wege war.

Der langgestreckte Hut (*nagaebōshi* 長烏帽子), die *janome* 蛇の目-Wappen auf der Jacke und die Standarte (Pferdesymbol 馬印) mit neun Bananenblättern sind eindeutige Attribute Kiyomasas. Wegen des Verbots der Darstellung von Helden nach der Zeit von 1573 versteckte Kuniyoshi seinen Lieblingshelden Kiyomasa hinter Watōnai 和藤内. Der irreführende Titel und die geheimen Zeichen auf der Fahne auf seinem Rücken, ein Ring (*wa*), Glyzinienblüten (*tō*) und das Schriftzeichen *nai* ergeben das Wort watōnai. In dieser Darstellung drückt Kuniyoshi seine Sympathie für die Toyotomi-Familie aus.

4.6.2. *Miyamoto Musashi michi ni ijin ni aite mi no yukusue o kiku*

宮本無三四道に異人に逢て見の行くすへをきく (Miyamoto Musashi trifft einen Weisen und fragt nach seiner Zukunft) (Abb. 101)

Format: *ōban*, Triptychon

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*

Siegel: Yoshikiri-*in*

Verleger: Fujiokaya Keijirō 藤岡屋慶次郎

Zensursiegel: Hama 濱, Magome 馬込

Datum: Kaei 2-4 (1849-1851)

Pseudo Namensgebung / Miyamoto Musashi 宮本無三四 als Travestie des Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉

Interpretation:

Dargestellt ist eine Flußlandschaft mit hohen Bergen im Hintergrund, neben einer mächtigen Brücke befindet sich unter einer Kiefer ein Teehaus mit vielen, sich ausruhenden Reisenden. Knapp vor der Brücke stehen zwei Samurai, wobei der ältere durch eine große Lupe das Gesicht des jüngeren betrachtet.

Auf den Schildern sind der Namen Miyamoto Musashi für den jüngeren und *Sōmi no ijin* 相見の異人 (Wahrsager) für den älteren vermerkt. Auch der Titel sagt aus, dass der stärkste Schwertkämpfer, der legendäre Miyamoto Musashi, sich von einem Wahrsager seine Zukunft deuten lässt.

Kuniyoshi malte aber die Szene *Shugyōsha Tōkichirō o kōsōsu* 修行者藤吉郎を考相す im *Ehon Taikō-ki* 絵本太閤記, der erfolgreichen Lebensgeschichte von Toyotomi

Hideyoshi (1537-1598). Sie wurde von Okada Gyokuzan 岡田玉山 zwischen Kansei 9 - Kyōwa 2 (1797-1802) in 7 Teilen, bestehend aus 84 Büchern mit ungefähr 1000 Illustrationen, herausgegeben. Dies wurde aber Bunka 1 (1804) wegen des Verbotes der Darstellung von Helden aus der Zeit nach 1573 eingestellt.

Obwohl die Kontrolle der Behörde im Zuge der Tenpō-Reform noch verschärft wurde, malte Kuniyoshi fortlaufend Szenen aus dem *Ehon Taikō-ki*. Der Bericht im *Fujiokaya nikki* im Frühjahr Kaei 2 (1849) verweist, dass viele weitere *nishiki'e* mit den Motiven aus dem *Taikō-ki* hergestellt wurden (FN Bd. 3: 457):

„*Nishiki'e*, die in diesem Frühling herausgegeben wurden und Erfolg hatten, sind:

1. *Ise dai-jingū go-sengū no zu* (Die Erneuerung des Ise-Schreins), Triptychon, Verleger Fujiokaya Keijirō.

1. *Kinoshita Kiyosu-jō fushin no zu* (Die Renovierung des Schlosses Kiyosu von Kinoshita), Triptychon, Yamamoto Heikichi (Verleger).

1. *Hashiba Chūgoku hikikaeshi Amagasaki no zu* (Hashibas Rückzug aus China in der Station Amagasaki), Hashiba (Hideyoshi) als Ashikaga Takauji dargestellt, Yamamoto Heikichi (Verleger).

1. *Anegawa-gassen Mazuka Jūrōzaemon tōshi* (Der Tod von Mazuka Jūrōzaemon in der Anegawa-Schlacht), dargestellt als Imai Shirō in der Awazu-Schlacht.

Im diesem Frühjahr (1849) wurden mehrere *nishiki'e* aus dem *Taikō-ki* produziert. Grund dafür war das erste Bild *Fujigawa-gassen* aus dem *Taikō-ki*, dessen Thema der Kampf von Hideyoshi gegen die Hōjō- und Imagawa-Familie ist und das bereits im 8 Monat des vorangegangenen Jahres vom Verleger Tsutaya Kichizō mit Erlaubnis des Zensors Murata Sahei hergestellt wurde. Da die Szene der Untersuchung des abgetrennten Hauptes (*kubijikken* 首実検) von Itō Hyūga no kami, im Bild bezeichnet als Nakamura Sarunosuke, sehr realistisch dargestellt ist, hatte das Bild keinen großen Erfolg. Dieses Jahr aber wurden viele Bilder hergestellt.“

(*Tōshun nishiki'e no shuppan, atari wa,*

1. *Ise dai-jingū go-sengū no zu, sanmai-tsuzuki, FujiKei-ban.*

1. *Kinoshita Kiyosu-jō fushin no zu, sanmaitsumuzuki, Yamamoto Heikichi.*

1. *Hashiba Chūgoku hikikaeshi Amagasaki no zu, Ashikaga Takauji ni kaku, dōnin.*

1. *Anegawa-gassen Mazuka Jūrōzaemon tōshi, kore o Awazu-gassen Imai Shirō ni kaku*

Tōshun Taikōki no e ōku de sōrō wa, kyonen 8 gatsu Tsuta Kichi hanmoto nite Imagawa, Hōjō to no fujigawa-gassen, Itō Hūganokami kubi-jikken no zu, Nakaura Sarunosuke to

*kaki, Murata sahei no aratame nite detari, kono e wa kubi ga kitte aru yue ni fukitsu nari tote, amari atarazu sōrō e domo, kore ga Taikōki no e no saisō nite, tōnen wa iroiro dashinari*²⁴²).

Kuniyoshi war von Toyotomi Hideyoshi sehr beeindruckt, da er trotz seiner Abstammung von armen Bauern es nur mit Hilfe von Klugheit, Mut und Durchsetzungskraft als Krieger bis zum Obersten Herrscher geschafft hatte. Da Hideyoshi nicht aus der Minamoto-Familie stammte, konnte er sich nicht Shōgen nennen, sondern Kanpaku Dajōdaijin 関白太政大臣. Später, nach dem Rücktritt von seinem Amt, wurde er als *Taikō* 太閤 bezeichnet und nach seinem Tod als Gottheit Hōkoku-daimyōjin 豊国大明神 verehrt.

Kuniyoshis Zuneigung zu Hideyoshi drückt sich auch in seinem Siegel aus, dem sogenannten *Yoshikiri-in*, das er vom Toyotomi-Familienwappen Gosannokiri übernommen hat. Eindeutig ist, dass Kuniyoshi für die Tokugawa-Dynastie, die Feinde von Toyotomi, große Abneigung empfand.

4.6.3. *Minamoto Yoritomo-kō Fuji no mine makigari no zu* 源頼朝公富士嶺牧狩之図 (Der Shōgun Minamoto Yoritomo auf der Jagd am Fuß des Fuji) (Abb. 102)

Format: *ōban*, Triptychon

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*

Siegel: *Yoshikiri-in*

Verleger: Tsutaya Kichizō 蔦屋吉蔵

Zensursiegel: Murata, Kinugasa und ne 子 4

Datum: 4. Monat des Jahres Kaei 5 (1852)

Pseudo Namensgebung / Minamoto Yoritomo als Travestie des 12. Shōgun Tokugawa Ieyoshi

Interpretation:

²⁴² 当春錦絵の出版、当りハ、

一、伊勢大神宮御遷宮之図、三枚ツヅき、藤慶板。

一、木下清洲城普請之図、三枚続、山本平吉。

一、羽柴中国引返し尼崎図、足利尊氏ニ書、同人。

一、姉川合戦真柄十郎左衛門討死、是を栗津合戦今井四郎ニ書。

当春太閤記の絵多く出候ハ、去年八月蔦吉板元ニて今川・北条との富士川合戦、伊藤日向守首実検の図、中浦猿之助と書、村田佐兵衛の改ニて出たり、此絵ハ首が切て有故ニ不吉なりとて、余り当らず候得共、是が太閤記の絵の最早ニて、当年ハ色々出しなり

Vor dem schneebedeckten Berg Fuji als dominierendem Hintergrund, befindet sich ein künstlich errichteter, hoher Hügel als Tribüne, von dem der Shōgun herabblickt auf eine weite offene Lichtung, auf der viele Samurais Jagd auf wilde Tiere machen.

Der Bildtitel besagt, dass es die Darstellung der Jagd von Minamoto Yoritomo am Fuß des Fuji im Jahr Kenkyū 建久 4 (1193) ist. In Wirklichkeit malte Kuniyoshi aber nicht Yoritomo, sondern den 12. Shōgun Tokugawa Ieyoshi, der im Jahr 1849 auf der Lichtung Koganegahara 小金が原 das berühmte Ereignis von Yoritomo nachgestellt hatte. Wegen des Darstellungsverbotes der Tokugawa-Familie und von Informationen über aktuelle Ereignisse verwendete Kuniyoshi die Technik der Travestie.

Der Shōgun und zahllose Samurai, die unter den vielen Fahnen und Standarten (Pferdesymbolen) unbeweglich wie Puppen stehen, beobachten ernst die Jagdszene, die sich vor ihnen auf der Wiese abspielt. Wie Kuniyoshi aber die einzelnen Jagdszenen dargestellt hat, ist unübertroffen, sie sind voll Ironie und übertriebenem Witz!: Ein Samurai wird von einem Affen am Kopf gekratzt und von einem Fuchs in seine Jacke gebissen. Der Hinterteil eines anderen wird von einem Affen mit einem Holzstück geprügelt. Mit seinen gigantischen Hoden schlägt ein *tanuki* (Marderhund) auf mehrere Samurai zugleich ein. Ein Fuchs attackiert einen Samurai mit seinen Darmgasen. Es finden sich noch viele weitere lustige und heitere Szenen. Kuniyoshi malte hier äußerst ironische Darstellungen von Samurai, die den Tieren gegenüber gänzlich chancenlos sind, ja sogar von ihnen lächerlich behandelt werden.

Diese Karikatur trägt zwar das genaue Datumssiegel vom 4. Monat des Jahres Kaei 5 (1852), aber vielleicht hatte Kuniyoshi sie schon um 1848/49, zeitgleich mit dem Geschehen, gemalt und möglicherweise wurde der Druck wegen der Behörde erst einige Jahre später hergestellt. Die Begründung dafür kann ein Bericht im *Fujiokaya nikki* über Sadahides 貞秀 *nishiki'e* Karikatur *U-daishō*²⁴³ *Yoritomo-kō Fuji no makigari no zu* 右大将頼朝公富士牧狩図 (Der *U-daishō* Minamoto Yoritomo auf der Jagd am Fuß des Fuji) sein, die auch dasselbe Ereignis zum Thema hatte, aber schon im 9. Monat des Jahres 1848, als die Vorbereitungen für das Jagdfest begonnen hatten, zum Verkauf gebracht wurde, ebenfalls unter einem falschen Titel. Nach zwei Monaten, als die Verkaufszahl schon 24.000 erreicht hatte, mußten auf einen Befehl des Zensors Murata Sahei 村田佐平 die Druckstöcke vernichtet werden, da das Interesse des Volkes zu groß war (FN: Bd 3: 245).

²⁴³ Eine Rangstufe am Kaiserhof – Oberster der Ritter

5. Zusammenfassung

Unter dem Feudalsystem des Tokugawashōgunats (1603-1868) nahmen die Wirtschaft und die Kultur in der Millionenstadt Edo ab Mitte des 18. Jh. einen bedeutenden Aufschwung. Nach der Erfindung der mehrfarbigen Drucktechnik durch Suzuki Harunobu um Meiwa 2 (1765) erreichten die Ukiyo'e-Holzschnitte als *nishiki'e* (Brokatbilder) durch steigende Beliebtheit ihre Blütezeit.

Kuniyoshi wurde am 15. Tage des 11. Monats des Jahres Kansei 9 (1. 1. 1798) als dritter Sohn eines Färbers in Edo geboren. Im Alter von 63 Jahren verstarb er am 5. Tag des 3. Monats des Jahres Bunkyo 1 (1861), sieben Jahre vor der Meiji-Restauration, als berühmter Ukiyo'e-Meister. Er lebte also mitten in der Zeit des Niederganges des Feudalsystems der Tokugawadynastie, in der die politische und gesellschaftliche Situation äußerst dramatisch und sehr verworren war.

Schon in seiner Kindheit bewies Kuniyoshi großes Talent für die Malerei. Er begann mit ungefähr 13 Jahren bei Toyokuni I, dem damals größten Ukiyo'e-Meister, eine Lehre. Üblicherweise hatte der dritte Sohn eines Handwerkers aus der untersten Schicht der Bürger kaum Zukunftsmöglichkeiten. Entweder mußte er als Lehrling in einen anderen Betrieb eintreten oder ohne Erbberechtigung im Geschäft seines Vaters arbeiten.

Der von Kuniyoshi gewählte Weg zum Ukiyo'e-Meister war äußerst schwierig und bis er sich endlich Bunsei 10 (1827) mit der Heldenbilder-Serie *Tsūzoku Suikoden gōketsu hyakuhachi-nin no hitori* (Einzeldarstellungen der 108 Rebellen vom Liangshang-Moor) einen Namen gemacht hatte, mußte er eine fünfzehnjährige, sowohl künstlerisch als auch wirtschaftlich harte Lehrzeit durchkämpfen.

In dieser nicht einfachen Jugendzeit erlernte er nicht nur die Malerei, sondern durch seine Gemeinschaft auch eigene Regeln und Verhaltensweisen für das Leben und Überleben und er schärfte seine Sinne für kritische Aspekte dem ausbeuterischen Regime gegenüber. Pflichterfüllung, Hilfsbereitschaft und Solidarität waren die Eckpunkte seiner Philosophie, mit der er später seine Schule bzw. seine Arbeitsgemeinschaft führte. Im Gegensatz zu anderen Meistern hatte Kuniyoshi gegen Ende seiner Karriere mehr als 70 Schüler, zu denen er auch väterliche Beziehungen pflegte. Um mit „einem Pinsel“ seine Schüler zu unterstützen, die, genau so wie er in seiner Lehrzeit, Hilfe brauchten, benötigte Kuniyoshi laufend Aufträge, durch die er mit ihnen Arbeit und Entlohnung teilen konnte. Er mußte deshalb immer wieder attraktive Themen finden, obwohl die Wahl der Themen oft mit Risiko verbunden war.

Eine Schicksalsfügung für Kuniyoshi war das Zusammentreffen mit Umenoya Kakuju (Kyōwa 2 - Keiō 2: 1802-1866), seinem lebenslangen, besten Freund, der für sein künstlerisches und auch für sein Alltagsleben von großer Bedeutung war.

In dem Zeitraum, in dem Kuniyoshi zum Meister der Heldenbilder aufstieg und als vielseitiger, bedeutender *nishiki'e*-Maler seine Karriere festigte, wurde die Drucktechnik so sehr zur Vollkommenheit gebracht, dass die *nishiki'e* Weltgeltung erlangten.

Der genaue Zeitpunkt, wann Kuniyoshi politische *nishiki'e*-Karikaturen zu malen begann, ist nicht bekannt. Sein ernstes Interesse an Politik wurde wahrscheinlich nach dem gewaltsamen Aufstand von Ōshio Heihachirō im Jahre Tenpō 8 (1837) geweckt, zu dem es auf Grund der extremen Hungersnot nach Missernten in einigen aufeinander folgenden Jahren gekommen war. Das zweite einschneidende Ereignis für ihn war das sogenannte *Bansha no goku* (Die Verhaftung der Bansha-Gruppe) im Jahre Tenpō 10 (1839). Unter den zahlreichen Verhafteten befand sich Watanabe Kazan, ein hochrangiger Samurai aus dem Tabara-Fürstentum, der gleichzeitig ein berühmter Maler in Edo war. Er wurde auf Grund der verbotenen Kritik an der Außenpolitik der Regierung verhaftet. Vielleicht wurde Kuniyoshis Interesse für die Außenpolitik des Shōgunats auf Grund dieses Ereignisses geweckt.

Ab dem 15. des 5. Monats Tenpō 12 (1841), wurde unter dem 12. Shōgun Ieyoshi (Amtszeit: Tenpō 8 – Kei 6: 1837-1853) von Kanzler Mizuno Tadakuni (Kansei 6 – Kaei 3: 1794-1851) die dritte und letzte Reform in der Edo-Zeit, die Tenpō-Reform, durchgeführt. Wegen der sich steigernden Krisensituation, die man mit dem Motto „Probleme im Inland und Bedrohung von außen“ charakterisieren kann, war diese Reform für die Regierung unvermeidbar. Sie stand unter dem Schlagwort „Verbot von Luxus“, genau wie die zwei bedeutenden, vorangegangenen Reformen, die Kyōho- (1721/22) und die Kansei-Reform (1787-1793), aber sie betraf nun das ganze Volk, im Gegensatz zu den beiden anderen, die sich hauptsächlich an die Samuraischicht gerichtet hatten. Sie wirkte sich tiefgreifend und unerbittlich streng auf den gesamten Alltag aus. Innerhalb der ersten zweieinhalb Jahre wurden 178 *machibure* (Gesetze für die Bürger) herausgegeben. Diese Tenpō-Reform war ein gewaltiger Rückschritt in der wirtschaftlichen und der gesellschaftlichen Entwicklung Japans und war für mehr als die Hälfte der unteren Schicht der Bürger von Edo (ca. 300.000) nahezu nicht zu ertragen, da sie bereits in tiefer Armut lebten. Während dieser Reform wurden zahlreiche Bürger bestraft, viele von ihnen begingen Selbstmord.

Am 4. Tag des 6. Monats des Jahres Tenpō 13 (1842) wurde im Zuge der Reform das Verbot der Herstellung von *nishiki'e* und von Bildbänden mit den bisherigen Hauptthemen, wie Kabukischauspieler, Kurtisanen und Geishas, erlassen und ein neues strenges, staatliches Zensursystem eingesetzt. Die Behörde forderte die Herstellung von hochwertigen Darstellungen mit konfuzianischem, moralischem Inhalt auf einfache und kostengünstige Art. Es durften nur noch bis zu acht verschiedene Farben verwendet werden und die Bildgröße durfte das Format eines Triptychons nicht übersteigen. Auch war der Preis eines Blattes auf maximal 16 *mon* limitiert. Damit wurde der Welt der *nishiki'e* ein schwerer Schlag versetzt. Verleger und Maler begannen eine fieberhafte Suche nach neuen attraktiven, unverfänglichen Themen für *nishiki'e*, um ihre Profite sicher zu stellen.

Die Tenpō-Reform war für Kuniyoshi schon ohne diese Verbote kaum erträglich, da er bereits vor dem Verbot wegen eines Schauspielerbildes bestraft worden war. Auch Kuninao, der Kuniyoshis wichtigster Lehrer war und ohne dessen großzügige Unterstützung der Erfolg Kuniyoshis nicht möglich gewesen wäre, wurde wegen seiner Illustrationen des Romans *Shunshoku umegoyomi* von Tamenaga Shunsui mit Geldstrafen belegt.

Ungeachtet der großen Gefahr gab Kuniyoshi mit dem Verleger Ibayama Senzaburō im 8. Monat des Jahres Tenpō 14 (1843) sein Schlüsselwerk heraus, die politische Karikatur *Minamoto Raikō-kō yakata tsuchigumo yōkai o nasu no zu*. Dieses Triptychon hatte einen gewaltigen Erfolg. Die unteren Schichten der Bevölkerung, die Opfer der Reform, fanden sich in den Gespenstern im Hintergrund des Bildes wieder. Obwohl ihnen unbekannt war, was Kuniyoshi tatsächlich mit dem Bild ausdrücken wollte, interpretierten sie das Bild als Beweis für den Widerstand des Volkes gegen die Staatsmacht.

Dieser große Erfolg war ein klarer Ausdruck dafür, dass durch diese Karikatur Kuniyoshis das Interesse der Bürger, die von allen politischen Belangen abgeschnitten waren, an der Politik der Regierung geweckt und verstärkt wurde. Von diesem Zeitpunkt an galt Kuniyoshi als Anführer dieses neuen Trends und Karikaturen aller Arten setzten sich als neue Richtung von *nishiki'e* durch und erreichten immer wieder hohe Verkaufszahlen.

Eine ***nishiki'e*-Karikatur** ist ein mehrfarbiges Holzschnittblatt mit kritischem Bildinhalt, mit oder ohne Text wie Nachrichten, Gedichte, Erzählungen, Dialoge, Spottverse, Lieder und weiteres. Es ist das Gemeinschaftskunstwerk eines Verlegers als Auftragsgeber, eines Malers, eines Autors, eines Holzschnitzers und eines Druckers und

ein rein bürgerliches, legal hergestelltes, preisgünstiges Massenmedium über aktuelle politische und gesellschaftliche Geschehnisse.

Das Verbot von politischen Aussagen und der bloßen Erwähnung oder bildlichen Darstellung der Tokugawa-Familie sowie der Darstellung historischer Ereignisse nach Tenshō 1 (1573) wurde von der Regierung strengstens durchgezogen. Darüber hinaus waren auch Informationen über aktuelle Vorgänge strikt untersagt. Personen, die versuchten, die Politiker oder die Politik des Shōgunats zu kritisieren, nahmen ein großes Risiko auf sich, das von einer Geldstrafe bis zur Todesstrafe reichen konnte. Deshalb entwickelte Kuniyoshi zahlreiche Geheimcodes und verwendete Techniken wie Wortspiel, Parodie, Travestie, oder Anthropomorphisierung. So konnte das Bild der Behörde als Karikatur mit harmlosem, humoristischem Inhalt präsentiert werden. Trotz mehrmaliger Bestrafung malte Kuniyoshi weiterhin zahlreiche politische Karikaturen. Seine Techniken wurden auch von seinen Schülern angewandt und weiterentwickelt und wurden so zum Standardrepertoire von *nishiki'e*-Karikaturen der damaligen Zeit.

Kuniyoshi war nicht nur Lehrer für seine Schüler, sondern auch für die Bürger von Edo, da er bei ihnen das Verständnis für und das Vergnügen an politischen Karikaturen weckte. Durch seine Arbeiten wurde ihr politisches Interesse und Bewußtsein beträchtlich gesteigert, sonst wäre es den Verlegern nicht möglich gewesen, eine so große, heute bekannte, Anzahl von *nishiki'e*-Karikaturen herzustellen und zu verkaufen.

Kuniyoshi malte, was die Bevölkerung wollte und was er damit sagen wollte, fanden die Bürger mit Vergnügen heraus. Nach dem steigenden Verlangen der Bürger nach Karikaturen mit aktuellen Informationen bildete Kuniyoshi mit seinen zahlreichen Schülern eine Arbeitsgemeinschaft, um zusammen mit den auftraggebenden Verlegern und vielen Informations- und Ideengebern die Produktion von *nishiki'e*-Karikaturen abzudecken.

So entstand die *nishiki'e*-Karikatur sowohl als eine Synthese von Kunstformen, als auch als begehrtes Massenmedium von Bürgern für die Bürger, das die politische und gesellschaftliche Situation um die Mitte des 19. Jhs in Edo widerspiegelte.

Ab Herbst Ansei 2 (1855) verlor die Pinselführung Kuniyoshis auf Grund eines Schlaganfalls spürbar an Qualität. Trotz dieser schwierigen Lage arbeitete Kuniyoshi bis zu seinem Tod an Karikaturen mit einfachen Kompositionen und Konturen und er widmete sich weiterhin intensiv der Unterweisung seiner Schüler. Nach seinem Tod lebte Kuniyoshi gleichsam in seinen Schülern weiter und mit den Boshin-Kriegsbildern

(*Boshin sensō'e*) wurde durch die ungeheure Verkaufszahl von mehr als einer Million der Gipfel des *nishiki'e*-Karikaturenbooms erreicht.

Die Fülle von *nishiki'e*-Karikaturen kann als Beweis für das starke Interesse der Bürger von Edo an der Politik gelten. Es ist nicht übertrieben zu behaupten, dass die *nishiki'e*-Karikaturen bei der Meinungsbildung der Bürger über das Regime des zu Ende gehenden Feudalsystems eine entscheidende Rolle spielten.

Das Ziel meiner Arbeit - **Kuniyoshis politisches Bewußtsein herauszuarbeiten und auf seine bisher wenig bekannte Seite als Karikaturist aufmerksam zu machen** - hoffe ich, somit erreicht zu haben. In der Zukunft beabsichtige ich, weitere, noch nicht bekannte politische Karikaturen Kuniyoshis aufzuspüren, um durch deren Analyse meine Thesen zu festigen und zu vertiefen.

Summary

The purpose of this research is to get a clear picture of Kuniyoshi as an active caricaturist by analysing his political *nishiki'e*-caricatures which were extremely risky at that time. Most of them are unknown in literature until today. Furthermore, I would like to determine Kuniyoshi's important role as a caricaturist by which he succeeded in waking up and supporting the great interest of the citizens in Edo in the feudal-politics of the shogunate's government.

Kuniyoshi, one of the most important *nishiki'e* artists at the end of Edo period, was born at 15th 11. Kansei 9 (1. 1. 1798) in Edo Nihonbashi. Since the age of 13, he has been a member of the ukiyo'e-school of Toyokuni I. In 1827 he gained fame after publishing the series *Tsūzoku Suikoden gōketsu hyakuhachinin no hitori* (One hundred and eight heroes of the popular Suikoden) and therefore he was called the great master of hero-picture.

From the 6th month of 1842 the production of *yakusha'e* (actors' pictures) and *bijinga* (courtesans' pictures) was prohibited as one of the measures of the Tenpō reforms. This led to the greatest damage in the *nishiki'e*-world, because these were the most popular motifs of *nishiki'e*. However also during that time Kuniyoshi continued to be very successful. He produced quite a big amount of interesting caricatures of high level and through them protested against the reform-politics.

In autumn 1855 he began suffering from cerebral apoplexy. Although he lost his high technical capacity of painting during his disease, he did not stop to work. He carried on painting caricatures but only in primitive outlines and simple compositions. He also continued teaching and supporting a great number of his students until his last day, the 5th 3. 1861. It is evident that Kuniyoshi was the key-person of the catfish picture (*namazu'e*) boom in 1855 and that he, even after his death, was responsible for the great success of the caricatures during the Boshin-war (Boshinsensō'e) in 1868/69.

In the first chapter I examine the bibliographical data of Kuniyoshi and the results of research about *nishiki'e* caricatures. I try to find out why there are so very few references to his caricatures, although this is one of the very important categories of his achievements. Furthermore I explain my method of analysing caricatures.

In the second chapter I try to define what is a "*nishiki'e* caricature". At first I examine the illustrated storybook with yellow covers (*kibyoshi*) as one of the important image sources and I compare the broadsheets (*kawaraban*), as they are the most similar

prints, and the *nishiki'e* caricatures. The strong limitation of the *nishiki'e* which were mass-produced commercial publications during the Tenpō reforms is researched precisely.

In the third chapter I focus on the artistic career of Kuniyoshi, especially as a caricaturist, which is divided into three periods. Also the relationship between Kuniyoshi, his many pupils and his best partner, the comic *tanka* poet Umenoya will be explained. His strong interest in European style painting must be emphasized.

In the fourth chapter I systematize Kuniyoshi's caricature techniques and 40 of his prohibited caricatures are analysed exactly in details.

Literaturliste

(BN) Saitō Gesshin

1964 *Zōtei bukō nenpyō*. Durchgesehen von Kaneko Mitsuharu. Tōkyō: Heibonsha
(Tōyō bunko 118)

齊藤月岑 (金子光春校訂)

1964 『武江年表』、東京：平凡社 (東洋文庫 118)

(BOS) Ishii Ryōsuke und Hattori Hiroshi

1994 *Bakumatsu ofiregaki shūsei*. Tōkyō: Iwanami shoten

石井良助・服部弘司

1994 『幕末御触書集成』、東京：岩波書店

(FN) Suzuki Tōzō und Koike Shōtarō

1988 *Kinsei shōmin seikatsu shiryō: Fujiokaya nikki*. 15 Bde. Tōkyō: Sanichi shobō

鈴木棠三・小池章太郎

1988 『近世庶民生活史料 藤岡屋日記』 15 卷、東京：三一書房

(GUJ) Genshoku ukiyo'e daihyakka jiten henshū iinkai (Hg.)

1980 *Genshoku ukiyo'e daihyakka jiten*. 11 Bde. Tōkyō: Taishūkan shoten

原色浮世絵大百科事典編集委員会編

1980 『原色浮世絵大百科事典』 11 卷、東京：大修館書店

(NH) Ryūtei Senka

1975 „Nai no hinami“. In: *Nihon zuihitsu taisei da-iniki 24*. Hg. v. Nihon zuihitsu taisei
henshūbu. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan, 385-411

笠亭仙果

1975 「なみの日並」、日本随筆大成編集部編『日本随筆大成』第二期 24、東
京：吉川弘文館、385-411

(STR) Tōkyō daigaku shiryō hensanjo

1999 *Shichū torishimari ruijū* In: *Dainihon kinsei shiryō*, Tōkyō daigaku shuppankai

東京大学史料編纂所

1999 「市中取締類集」、『大日本近世史料』、東京大学出版会

(UUR) Iijima Kyoshin,

1941 *Ukiyo'e-shi Utagawa retsuden* (1894), Tōkyō: Unebi shobō

飯島虚心

1941 『浮世絵師歌川列伝 (1894 脱稿)』、東京・畝傍書房

(WDB) Institut für Ostasienwissenschaften Universität Wien

2006 *Ukiyo'e-Karikaturen 1842-1905*. FWF Datenbank: www.univie.ac.at/karikaturen

ウィーン大学東アジア研究所

2006 『浮世絵の風刺画 1842-1905』 FWF データベース :
www.univie.ac.at/karikaturen

Abe Yasunari

2000/01 „Kuniyoshi to iu senjō 1-3” In: *Hikone ronsō* 327 (2000): 159-176, 328 (2000): 89-104, 330 (2001): 107-129

阿倍安成

2000/01 「国芳という戦場 1-3」 『彦根論叢』 327 (2000): 159-176、328 (2000): 89-104、330 (2001): 107-129

Amy Reigle Newland (Hg.)

2005 *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*. Leiden: Hotei Publishing

Asai Yūsuke

1935 *Kinsei nishiki'e sesō-shi* 8 Bde., Tōkyō: Heibonsha

浅井勇介

1935 『近世錦絵世相史』 8巻、東京：平凡社

Asano Akira und Katō Mitsuo

2004 *Genten de tanoshimu Edo no sekai*, Tōkyō: Ribun shuppan

浅野晃・加藤光男

2004 『原典で楽しむ江戸の世界』、東京：里文出版

Asano Shūgō

2002 *Nishiki'e o yomu*. Tōkyō: Yamakawa shuppansha (Nihonshi riburetto 51)

浅野秀剛

2002 『錦絵を読む』、東京：山川出版社（日本史リブレット 51）

Asano Shūgō und Timothy Clark (Hg.)

1995 *Kitagawa Utamaro ten*, Tōkyō: Asahi shinbunsha

浅野秀剛・ティモシー・クラーク

1995 『喜多川歌麿展』、東京：朝日新聞社

Asano Shūgō und Yoshida Nobuyuki

1997 *Ukiyo'e o yomu. 6: Kuniyoshi*. Tōkyō: Asahi shinbunsha

浅野秀剛・吉田伸之

1997 『浮世絵を読む 6: 国芳』、東京：朝日新聞社

Boháčková, Libuše

1989 *Warrior-Prints of Utagawa Kuniyoshi in Czechoslovak Collections*. Prag: Náprstek Museum (= Annals of the Náprstek Museum 16)

Brandl Noriko

2005 “Kuniyoshi no fūshi nishiki'e e no ichi kōsatsu“. In: *Fūshiga kenkyū* 49, 3-8

2006 “Kuniyoshi makki no fūshi nishiki'e“. In: *Fūshiga kenkyū* 51, 10-14

ブランドル紀子

2005 「国芳の諷刺錦絵への一考察」、『諷刺画研究』 49号、3-8

2006 「国芳末期の諷刺錦絵」、『諷刺画研究』 51号、10-14

Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung (Hg.)

1980 *Maria Theresia und ihre Zeit: zur 200. Wiederkehr des Todestages*. Salzburg-Wien: Residenz Verlag, 96-99

Cawthorne, Nigel

1998 *UKIYO-E Die Kunst des japanischen Farbholzschnitts*, Augsburg

Dailey, Merlin C.

1968 *The Raymond A. Bidwell Collections of Prints by Utagawa Kuniyoshi*. Springfield: Museum of Fine Arts

Dailey, Merlin C. and David Stansbury

1980 *Utagawa Kuniyoshi: An exhibition of the work of Utagawa Kuniyoshi based on the 246 Raymond A. Bidwell Collection of Japanese prints at the Springfield Museum of Fine Arts*. Springfield: Museum of Fine Arts

Diesinger, Gunter

1986 *Japanische Farbholzschnitte II. Kriegsbilder aus der Meiji-Zeit*, Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

Du Famirii bijutsukan (Hg.)

1992 *Kuniyoshi, Yoshitoshi ten*. Tōkyō: Du Famirii bijutsukan

ドウファミリィ美術館

1992 『国芳・芳年展』、東京：ドウファミリィ美術館

Edo shijuku jikkō iinkai (Hg.)

1994 *Edo shijuku: tokubetsu ten*. Tōkyō: Edo shijuku jikkō iinkai

江戸四宿実行委員会

1994 『江戸四宿特別展』、東京：江戸四宿実行委員会

Ebert Jorinde

1977a “Das Gemüse-Nehan von Itō Jakuchō“. In: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft III*, 2, 1584-1591

1977b „Profanisierung des Sublimen der Parinirvāna-Darstellung“. In: *Zur Kunstgeschichte Asiens: 50 Jahre Lehre und Forschung an der Universität Köln*, Hg. v. Rogger Goepper. Wiesbaden: Steiner Verlag, 98-99

1980 „Parinirvāna: das Problem seiner Darstellung in der Buddhistischen Kunst“. In: *Leben und Tod in den Religionen. Symbol und Wirklichkeit*. Hg. v. Gunther Stephenson. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 285-300

Fujisawa Akane

2000 *Utagawa-ha no ukiyo'e to Edo shuppankai*. Tōkyō. Bensei shuppan

藤沢茜

2000 『歌川派の浮世絵と江戸出版界』、東京：勉誠出版

Fujita Satoru

1989 *Tenpō no kaikaku*. Tōkyō: Nihon rekishi gakkai

藤田覚

1989 『天保の改革』、東京：日本歴史学会

Hara Michio

1998 “Kabuki no shini'e ni tsuite – Tsuizen no geinōka –“. In: *Sei to shi no zushōgaku*.

Hg. v. Meiji daigaku jinbunkagaku kenkyūsho. Tōkyō: Kazama shobō, 115-189

原道生

1998 「歌舞伎の死絵について－追善の芸能化－」、明治大学人文科学研究所編『生と死の図像学』、東京：風間書房、115 - 189

Harada Tomohiko und Asakura Haruhiko (Hg.)

1970 "Ukiyo no arisama". In: *Nihon shōmin seikatsu shiryō shūsei 11: Sesō 1*. Tōkyō: San'ichi shobō, 1-1070

原田智彦・朝倉晴彦編

1970 「浮世の有様」、『日本庶民生活資料集成 11：世相 1』、東京：三一書房、1-1070

Hata Naoko

1995 "Fūshiga no hanmoto". In: *Bakumatsu no fūshiga. Boshin-sensō o chūshin ni*. Hg. v. Machida-shiritsu hakubutsukan. Tōkyō: Machida-shiritsu hakubutsukan, 79-82

畑尚子

1995 「風刺画の版元」、町田市立博物館編『幕末の風刺画・戊辰戦争を中心に』、東京：町田市立博物館、79-82

Hotwagner Sonja

2008 "*Wir zieh'n den Chanchan die Hälse lang!*" *Kobayashi Kiyochikas Karikaturenserie Hyakusen hyakushō exemplarisch beleuchtet*. Diplomarbeit an der Universität Wien

Ihara Toshirō (Hg.)

1961-63 *Kabuki nenpyō*. 10 Bde. Tōkyō: Iwanami shoten

井原敏郎編

1961-63 『歌舞伎年表』10巻、東京：岩波書店

Iizawa Tadasu

1972 *Hankotsu no eshi Utagawa Kuniyoshi*. Tōkyō: Chikuma shobō

1977 *Buki to shitenō warai*. Tōkyō: Chikuma shobō

飯沢匡

1972 『反骨の絵師 歌川国芳』、東京：筑摩書房

1977 『武器としての笑い』、東京：筑摩書房

Imada Yōzō

1995 "Bakumatsu masu media jijō". In: *Namazu'e – Sensai to Nihon bunka*. Hg. v. Miyata Noboru und Takada Mamoru, Tōkyō: Ribun shuppan, 77-94

今田洋三

1995 「幕末マスメディア事情」、宮田登・高田衛編『鯰絵－震災と日本文化』、東京：里文出版、77-94

Inagaki Shin'ichi

1988 *Edo no asobi'e*. Tōkyō: Tōkyō shoseki

1998 "Kuniyoshi's caricatures and Edo society". In: *Heroes and ghosts: Japanese prints by Kuniyoshi*. Hg. v. R. Schaap. Leiden: Hotei Publishing, 241-242

1991 "Kuniyoshi no kyōga to sono jidai". In: *Kuniyoshi no kyōga*. Hg. v. Inagaki Shin'ichi and Isao Toshihiko. Tōkyō: Tōkyō shoseki, 195-203

2000 "Kuniyoshi no kyōga. Sono 'warai' no katachi". In: *Nihon no bi – warai*. Hg. v. Fukuoka-shi bijutsukan. Fukuoka: Nishinohon shinbunsha, 195-200

稲垣進一

1988 『江戸の遊び絵』、東京：東京書籍

1991 「国芳の狂画とその時代」、稲垣進一・恵俊彦編『国芳の狂画』、東京：東京書籍、195-203

2000 「国芳の狂画。その「笑い」のかたち」、福岡市美術館編『日本の美・笑い』、福岡：西日本新聞社、195-200

Inagaki Shin'ichi und Isao Toshihiko

1991 *Kuniyoshi no kyōga*. Tōkyō: Tōkyō shoseki.

稲垣進一・恵俊彦

1991 『国芳の狂画』、東京：東京書籍

Inoue Taka'aki

1981 *Kinsei shorin hanmoto sōran*. Tōkyō: Seishōdō shoten

1983 *Edo shohan yōran*. Tōkyō: Tōyō shoin

井上隆明

1981 『近世書林板元総覧』、東京：青裳堂書店

1983 『江戸諸藩要覧』、東京：東洋書院

Isao Toshihiko

1967 “Kuniyoshi giga no miryoku”. In: *Utagawa Kuniyoshi giga ten*, Hg. v. Ōta kinen bijutsukan. Tōkyō: Ōta kinen bijutsukan, N.P. (1-4)

1980 “Watashi no Kuniyoshi korekushon”. In: *Ukiyo 'e geijutsu 66*, 18-24

1981 “Ichiyūsai Kuniyoshi to sono monjintachi”. In: *Ukiyo 'e geijutsu 71*, 26-30

1989 *Kuniyoshi no ehon 2 Bde*. Tokyo: Iwasaki bijutsusha

1990 “Ichiyūsai Kuniyoshi to sono monjintachi”. In: *Utagawa Kuniyoshi to sono ichimon ten*. Hg. v. Ōta kinen bijutsukan. Tōkyō: Ōta kinen bijutsukan, 59-81

1991 “Kuniyoshi no shōgai – kyōga o tōshite mita –”. In: *Kuniyoshi no kyōga*. Hg. v. Inagaki Shin'ichi und Isao Toshihiko. Tōkyō: Tōkyō shoseki, 190-194

1992 *Tsukioka Yoshitoshi no sekai*. Tōkyō: Tōkyō shoseki

1999 *Kuniyoshi yōkai hyakkei*. Tōkyō: Kokusho kankōkai

2008 *Mottoshiritai Utagawa Kuniyoshi shōgai to sakuhin*. Tōkyō: Tōkyō bijutsu

恵俊彦

1967 「国芳戯画の魅力」、大田記念美術館編『歌川国芳戯画展』、東京：大田記念美術館 頁記載なし(1-4)

1980 「私の国芳コレクション」、『浮世絵芸術』66号、18-24

1981 「一勇斎国芳とその門人達」、『浮世絵芸術』71号、26-30

1986 『国芳の絵本』東京：岩崎美術社

1990 「一勇斎国芳とその門人達」、大田記念美術館編『歌川国芳とその一門展』、東京：大田記念美術館、59-81

1991 「国芳の生涯－狂画を通してみた－」、稲垣進一・恵俊彦編『国芳の狂画』、東京：東京書籍、190-194

1992 『月岡芳年の世界』、東京：東京書籍

1999 『国芳妖怪百景』、東京：国書刊行会

2008 『もっと知りたい歌川国芳生涯と作品』、東京：東京美術

Ishii Hakutei

1918 „Kuniyoshi no giga“ In: *Nishiki 'e 14*

石井柏亭

1918 「国芳の戯画」、『錦絵』14号

Ishii Kendō

1994 *Nishiki'e no aratame'in no kōshō*. Tōkyō: Geisōsha

石井研堂

1994 『錦絵の改印の考証』、東京：芸艸社

Iwakiri Yūriko

1992 “Umenoya to Kuniyoshi 1 und 2” *Ukiyo'e geijutsu* 105, 3-13 und 106, 3-10

2002 “Tenpō kaikaku to ukiyo'e. Kuniyoshi no soroimono o chūshin ni shita nishiki'e no dōkō to na'nushi tan'in shikō. Tsuki, 'shita'uri'in ni tsuite no shiken”. *Ukiyo'e geijutsu* 143, 3-33

岩切友里子

1992 「梅屋と国芳一・二」、『浮世絵芸術』105号3-13、106号3-10

2002 「天保改革と浮世絵—国芳の揃物を中心にした錦絵の動向と名主単印思考。付・シタ売印についての私見」、『浮世絵芸術』143号3-33

Iwasaki Hitoshi

1999 “Kawaraban no shosō” In: *Nyūsu no tanjō. Kawaraban to shinbun nishiki'e no jōhōsekai*. Hg. v. Kinoshita Naoyuki und Yoshimi Shun'ya, Tōkyō daigaku sōgō kenkyū hakubutsukan, 44-45

岩崎均史

1999 「かわら版の諸相」、『ニュースの誕生・かわら版と新聞錦絵の情報世界』

東京大学総合研究博物館（東京大学コレクション11）、44-45

Iwashita Tetsunori

1995 “Bakumatsu fūshiga ni okeru seiji jōhō to minshū – Utagawa Kuniyoshi 'Kitai na mei'i nanbyō ryōji' ni miru minshū no isei'sha-zō”. In: *Kinsei Nihon no bunka to shakai*. Hg. v. Nagasaka Kazuo. Tōkyō: Yūzankaku shuppan, 25-51

2006 *Edo no kaigai jōhō nettowāku*. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan

岩下哲典

1995 「幕末風刺画における政治情報と民衆—歌川国芳 [きたいな名医難病療治] にみる民衆の為政者像」、長坂一雄編『近世日本の文化と社会』、東京：雄山閣出版、25—51

2006 『江戸の海外情報ネットワーク』、東京：吉川弘文館

Iwata Hideyuki

1996 “Ataru hōnō negai o-gakumen ni tsuite”. In: *Ukiyo'e ni miru kabuki*. Hg. v. Tabako to shio no hakubutsukan. Tōkyō: Tabako to shio no hakubutsukan, 22-29

岩田秀行

1996 「当ル奉納願お賀久面について」、たばこと塩の博物館編『浮世絵に見る歌舞伎』、東京：たばこと塩の博物館、22—29

Katō Mitsuo

1993 „Namazue ni kansuru kisoteki kōsatsu sono shurui to ihan“ In.: *Kenkyū kiyō* 18. Hg. v. Saitama kenritsu hakubutsukan

1995 "Namazu-e sōmokuoku". In: *Namazu-e. Shinsai to Nihon bunka*. Hg. v. Miyata Noboru und Takada Mamoru. Tōkyō: Ribun shuppan, 237-363

2004 “Ukiyo nishiki'e o yominaosu”. In: *Genten de tanoshimu Edo no sekai*. Hg. v. Asano Akira und Katō Mitsuo. Tōkyō: Ribun shuppan, 66-145

加藤光男

- 1993 「鯰絵に関する基礎的考察その種類と異板」、『研究紀行』18、埼玉県立博物館編
- 1995 「鯰絵総目録」、宮田登・高田稔編『鯰絵。震災の日本文化』、東京：里文出版、237-363
- 2004 「浮世錦絵を読み直す」、浅野晃・加藤光男編『原点で楽しむ江戸の世界』、東京：里文出版、66-145

Katsumori Noriko

- 2000 „Tairō kara Kuniyoshi e - Bijutsu ni miru ransho juyō no katachi”. In: *Kenkyū kiyō* 16. Hg. Kōbe City Museum, Kōbe: Kōbunsha, 17-44
- 勝盛典子
- 2000 「大浪から国芳へー美術にみる蘭書受容のかたち」神戸市博物館編『研究紀要』第16号、神戸：興文社、17-44

Kinoshita Naoyuki und Yoshimi Shun'ya (Hg.)

- 1999 *Nyūsu no tanjō. Kawaraban to shinbun nishiki'e no jōhōsekai*, Tōkyō daigaku sōgō kenkyū hakubutsukan (=Tokyo daigaku korekushon IX)
- 木下直之・吉見俊哉編
- 1999 『ニュースの誕生・かわら版と新聞錦絵の情報世界』
東京大学総合研究博物館（東京大学コレクション11）

Kitahara Itoko

- 1999 “Kawaraban no hajimari” In: *Nyūsu no tanjō. Kawaraban to shinbun nishiki'e no jōhōsekai*. Hg. v. Kinoshita Naoyuki und Yoshimi Shun'ya, Tōkyō daigaku sōgō kenkyū hakubutsukan, 18-24
- 1999 “Saigai to kawaraban” In: *Nyūsu no tanjō. Kawaraban to shinbun nishiki'e no jōhōsekai*. Hg. v. Kinoshita Naoyuki und Yoshimi Shun'ya, Tōkyō daigaku sōgō kenkyū hakubutsukan, 25-27
- 北原糸子
- 1999 「かわら版のはじまり」、『ニュースの誕生・かわら版と新聞錦絵の情報世界』東京大学総合研究博物館（東京大学コレクション11）、18-24
- 1999 「災害とかわら版」、『ニュースの誕生・かわら版と新聞錦絵の情報世界』
東京大学総合研究博物館（東京大学コレクション11）、25-27

Kitajima Masamoto

- 1974 *Nihon no rekishi 18: Tōkyō: Chūō kōronsha*
- 北島正元
- 1974 『日本の歴史 18：幕藩制の苦悩』、東京：中央公論社

Kitakyūshū shiritsu bijutsukan (Hg.)

- 2005 *Utagawa Kuniyoshi musha'e, giga ten. Koitsa haru kara engi ga ii wai.*
- Kitakyūshū: Kitakyūshū shiritsu bijutsukan
- 北九州市立美術館編
- 2005 『歌川国芳。武者絵・戯画展ーこいつぁ春から縁起がいいわいー』、北九州：北九州市立美術館

Kobori Sakae

1931 „Shiryō to shite no nishiki'e 6 – Kuniyoshi no Tenpō-kaikaku fūshiga ni tsuite no kōshō“ In: *Ukiyo'e shi* 30

小堀栄

1931 「資料としての錦絵6—国芳の天保改革諷刺画についての考証」、『浮世絵誌』30号

Koizumi Masahiro

1999 „Bakumatsu fūshiga to sono juyōsō- kindaiteki 'yoron' keisei no ichizentei to shite“ In: *Komazawa shigaku* 53, 100-122

小泉雅弘

1999 「幕末諷刺画とその受容層—近代的「世論」形成の一前提として」、『駒沢史学 53』, 100-122

Kokuritsu shiryōkan (Hg.)

1989 *Meiji kaikaki no nishiki'e*. Tōkyō: Tōkyō daigaku shuppankai

国立資料館 [編]

1989 『明治開化期の錦絵』、東京：東京大学出版会

Kokusai ukiyo'e gakkai (Hg.)

2004 *Ukiyo'e geijutsu* 147, 6-7

国際浮世絵学会編

2004 『浮世絵芸術』147号、6-7

Konishi Shirō

1974 *Nihon no rekishi 19: Kaikoku to jōi*. Tōkyō: Chūō kōronsha

1977 *Nishiki'e bakumatsu Meiji no rekishi* 12 Bde. Tōkyō: Kōdansha

小西四郎

1974 『日本の歴史 19 開国と攘夷』、東京：中央公論社

1977 『錦絵幕末明治の歴史』12巻、東京：講談社

Kōno Yumi

2008 *Comic and Caricature in Prints by Utagawa Kuniyoshi: Popular Culture and Publishing During the Tempo Reforms*. Graduate School of the International Christian University

2008 『歌川国芳の戯画・風刺画—庶民文化・天保改革期における出版界との関わりを中心に—』、国際基督教大学修士論文

Komori Tatsukuni

1985 *Ningen Abe Masahiro to sono seiji*. Tōkyō: Akashi shoten

小森龍国

1985 『人間阿部正弘とその政治』、東京：明石書店

Kurushima Hiroshi

1997 “Futatsu no ‘Asaina’“. In: *Kuniyoshi. Ukiyo'e o yomu* 6. Hg. v. Asano Shūgō und Yoshida Nobuyuki. Tōkyō: Asahi shinbunsha, 51- 60

久留島浩

1997 「二つの朝比奈」、浅野秀剛・吉田伸之編『国芳・浮世絵を読む 6』、東京：朝日新聞社、51-60

Lauterbach Iris

1987 *Karikatur England und Frankreich 1750-1850*. Berlin: Staatliche Museen
Preußischer Kulturbesitz

Linhart Sepp

1998a *Ken no bunkashi*. Tōkyō: Kadowaka shoten

1998b „Die Welt – ein Ken-Spiel“. In: *Japan – Reich der Spiele*. Hg. v. Stanca Scholz-
Cionca. München: Iudicium Verlag, 193-234

1999 „Nihon no ken-asobi“. In: *Ken no bunkashi. Janken, menko mo ken no uchi*. Hg. von
Tabako to shio no hakubutsukan. Tōkyō: Tabako to shio no hakubutsukan, 6 -15

2000 „Pictorial representation of the *ken*-game during the Edo and Meiji periods“, In.
Andon 67, Leiden: Hotei, 5-21

2002 „Interpreting the world as a *ken* game“, In: *Japan at Play*. Hg. v. Joy Hendry and
Massimo Raveri, London: Routledge, 35-56

2004 “Hell and its inhabitants in *ukiyoe* caricatures of the late Tokugawa and the early
Meiji period”. In: *Practicing the afterlife: Perspectives from Japan*. Hg. v. Susanne
Formanek and William R. LaFleur. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie
der Wissenschaften, 345-362

2005a „Kawaraban – Enjoying the News when News was Forbidden“, In.: *Written Texts
– Visual Texts*. Hg. v. Sepp Linhart und Susanne Formanek, Amsterdam: Hotei
Publishing, 231-250

2005b „Shinbun nishiki-e, Nishiki-e shinbun: News and New Sensations in Old Garb at
the Beginning of a New Era“ Ebda. 231-250

2007 „Lächelnd fächelnd - Kuniyoshi und die Tenpō-Reformen –Referate des 10.
Japanologentags in Bonn 2002. Bonn: Bier'sche Verlagsanstalt (in print)

2008- „Kuniyoshi's *ken* caricatures between 1847 and 1853“, In. *Andon 83*, Leiden:
Hotei, 5-29

リンハルト・セップ

1998a 『拳の文化史』、東京：角川書店

1999 「日本の拳あそび」、たばこと塩の博物館編『拳の文化史』、東京：たば
こと塩の博物館、6–15

Machida shiritsu hakubutsukan (Hg.)

1988 *Nihon no kokkei'e: Tanabe Suihō-shi kizō korekushon o chūshin ni*. Tōkyō:
Machida shiritsu hakubutsukan

1995 *Bakumatsu no fūshiga: Boshin sensō o chūshin ni*. Tōkyō: Machida shiritsu
hakubutsukan

1996 *Nishiki-e ni miru yamai to inori. Hōsō, hashika, korera*. Tōkyō: Machida shiritsu
hakubutsukan

町田市立博物館編

1988 『日本の滑稽絵－田辺水泡氏寄贈コレクションを中心に－』、東京：町田
市立博物館

1995 『幕末の風刺画－戊辰戦争を中心に－』、東京：町田市立博物館

1996 『錦絵にみる病と祈り：疱瘡・麻疹・虎列刺』、東京：町田市立博物館

Mainichi shinbunsha (Hg.)

1995 *Edo no gigaka Kuniyoshi no sekai ten*. Tōkyō: Mainichi shinbunsha

毎日新聞社編

1995 『江戸の劇画家・国芳の世界展』、東京：毎日新聞社

Minami Kazuo

- 1974 “Tenpō kaikaku to ukiyo’e”. In: *Kokugakuin zasshi* 75/10, 18-34
1980 *Ishin zenya no Edo shomin*, Tōkyō: Kyōikusha
1995 “Bakumatsu no fūshiga: Boshin sensō o chūshin to shite”. In: *Bakumatsu no fūshiga; Boshin sensō o chūshin to ni*. Hg. v. Machida shiritsu hakubutsukan. Tōkyō: Machida shiritsu hakubutsukan
1997 *Edo no fūshiga*. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan
1998 *Bakumatsu Edo no bunka. Ukiyo’e to fūshiga*. Tōkyō: Haniwa shobō
1999 *Bakumatsu ishin no fūshiga*. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan

南和男

- 1974 「天保改革と浮世絵」、『国学院雑誌』75巻10号、18-34
1980 『維新前夜の江戸庶民』、東京：教育社
1995 「幕末の風刺画・戊辰戦争を中心として」、町田市立博物館編『幕末の風刺画・戊辰戦争を中心に』東京：町田市立博物館
1997 『江戸の諷刺画』、東京：吉川弘文館
1998 『幕末江戸の文化・浮世絵と諷刺画』、東京：埴輪書房
1999 『幕末維新の諷刺画』、東京：吉川弘文館

Miyao Shigeo

- 1967 *Nihon no giga. Rekishi to fūzoku*. Tōkyō: Daiichi hōki shuppan
1978 „Kuniyoshi-ga no ‘Raikō tsuchigumo ni nayamu’ ikken (shiryō)“ In: *Ukiyo’e geijutsu* 57
宮尾しげを
1967 『日本の戯画：歴史と風俗』、東京：第一法規出版
1978 「国芳画の頼光土蜘蛛に悩む一件（資料）」、『浮世絵芸術』57号

Miyata Noboru and Takada Mamoru (Hg.)

- 1995 *Namazu’e. Shinsai to Nihon bunka*. Tōkyō: Ribun shuppan
宮田登・高田衛編
1995 『鯰絵：震災の日本文化』、東京：里文出版

Miyatake Gaikotsu

- 1985 *Hikkashi* (1910) In: *Miyatake Gaikotsu chosakushū*, Hg.: Tanizawa Ēichi und Yoshino Takao, Tōkyō: Kawade shobō shinsha
宮武外骨
1985 「筆禍史(1910)」、谷沢栄一・吉野孝雄編『宮武外骨著作集』、東京：河出書房新社

Museum of Fine Arts (Hg.)

- 1994 *Ukiyo-e from the Museum of Fine Arts, Springfield, MA.* - Tōkyō: Kokusai āto

Nagoya-shi hakubutsukan (Hg.),

- 2001 *Nagoya-shi hakubutsukan shiryō zuhan mokuroku 2: Takagi Shigeru ukiyo’e korekushon*, Nagoya-shi hakubutsukan
名古屋市博物館編
2001 『名古屋市博物館資料図鑑目録2 高木繁浮世絵コレクション』

Nagura Tetsuzō

2004 *Fūshigan ishin henkaku. Minshū wa tennō o dō mite ita ka.* Tōkyō: Azekura shobō

2007 *Etoki Bakumatsu fūshiga to Tennō.* Tokyō: Kashiwa shobō

奈倉哲三

2004 『諷刺眼維新変革—民衆は天皇をどうみていたか—』、東京：校倉書房

2007 『絵解き幕末諷刺画と天皇』、東京：柏書房

Nakada Katsunosuke (Hg.)

1982 *Ukiyo 'e ruikō.* Tōkyō: Iwanami shoten

中田勝之助編

1982 『浮世絵類考』、東京：岩波書店

Nakau Ei

1995 “Edo no gekigaka Kuniyoshi shōron“. In: *Edo no gekigaka Kuniyoshi no sekai ten.*
Hg. von Mainichi shinbunsha. Tōkyō: Mainichi shinbunsha, 10-16

中右瑛

1995 「江戸の劇画家国芳小論」、『江戸の劇画家国芳の世界展』、東京：毎日新聞社、10-16

Netto, C und Wagener, G

1901 *Japanische Humor.* Leipzig: Brockhaus

Nihon keizai shinbunsha (Hg.)

1996 *Seitan 200-nen kinen Utagawa Kuniyoshi ten.* Tōkyō: Nihon keizai shinbunsha

日本経済新聞社編

1996 『生誕 200 年記念 歌川国芳展』、東京：日本経済新聞社

Nishinohon shinbunsha (Hg.)

2000 *Nihon no bi – warai.* Fukuoka: Nishinohon shinbunsha

西日本新聞社編

2000 『日本の美・笑い』、福岡：西日本新聞社

Nishiyama Matsunosuke (Hg.)

1984 *Edo-gaku jiten,* Tōkyō: Kōbundō, 453-455

西山松之助編 (その他)

1984 『江戸学辞典』、東京：弘文堂、453-455

Nojima Jusaburō (Hg.)

1991 *Kabuki, jōruri gedai jiten.* Tōkyō: Nichigai asoshiētsu

2002 *Kabuki jinmei jiten.* Tōkyō: Nichigai asoshiētsu

野島寿三郎編

1991 『歌舞伎・浄瑠璃外題辞典』、東京：日外アソシエーツ

2002 『歌舞伎人名辞典』、東京：日外アソシエーツ

Nōsaka Toshio (Hg.)

1979 *Nihon kamon daijiten.* Tōkyō: Shinjinbutsu ōraisha

能坂利雄編

1979 『日本家紋大辞典』、東京：新人物往来社

Ōkubo Kyō

2005 “Kekkō ke darake, Kuniyoshi neko darake“. In: *Utagawa Kuniyoshi musha ‘e, giga ten. Koitsa haru kara engi ga ii wai*. Hg. v. Kitakyūshū shiritsu bijutsukan.
Kitakyūshū: Kitakyūshū shiritsu bijutsukan, 122-127

大久保京

2005 「結構毛だらけ、国芳猫だらけ」、北九州市立美術館編『歌川国芳 武者
絵・戯画展—こいつぁ春から縁起がいいわい—』北九州市：北九州市立美
術館、122-127

Ono Hideo

1988 *Kawaraban monogatari*, Tōkyō: Yūzankaku

小野秀雄

1988 『かわら版物語』、東京：雄山閣

Ouwehand, Cornelius

1964 *Namazu-e and their themes: an interpretative approach to some aspects of
Japanese folk religion*. Leiden: Brill

Raymond A. und Bertha U. Bidwell Fund (Hg.)

1968 *The Raymond A. Bidwell Collection of Prints by Utagawa Kuniyoshi*. Springfield,
Massachusetts: Museum of Fine Arts

Robinson, B. W.

1961 *Kuniyoshi*. London: Her Majesty's Stationary Office

1963 *Kuniyoshi. Ein Meister des japanischen Farbholzschnitts*. Essen: Burkhard Verlag
Ernst Heyer

1982 *Kuniyoshi: The Warrior Prints*. Ithaca: Cornell University

Rotermund, Hartmut O.

1991 *Hōsōgami ou la petite vérole aisément. Matériaux pour l'étude des épidémies dans le
Japon des XVIII^e, XIX^e siècles*. Paris: Maisonneuve & Larose

2005 "Illness Illustrated. Socio-historical dimensions of late Edo measles pictures (*hashika-
e*)". In: *Written texts – visual texts. Woodblock-printed media in early modern Japan*.
Hg. v. Susanne Formanek und Sepp Linhart. Amsterdam: Hotei Publishing, 251-282

Sakamoto Kozue

2005 “Utagawa Kuniyoshi. Shōgai to gagyō“. In: *Utagawa Kuniyoshi musha ‘e giga ten.
Koitsa haru kara engi ga ii wai*. Hg. v. Kitakyūshū shiritsu bijutsukan.
Kitakyūshū: Kitakyūshū shiritsu bijutsukan, 118-121

坂本梢

2005 「歌川国芳 生涯と画業」、北九州市立美術館編『歌川国芳 武者絵・戯
画展—こいつぁ春から縁起がいいわい—』北九州：北九州市立美術館、
118-121

Santorii bijutsukan (Hg.)

1971 *Kisō no gaka Utagawa Kuniyoshi*. Tōkyō: Ōtsuka kōgeisha

サントリー美術館編

1971 『奇想の画家・歌川国芳』東京：大塚工藝社

Satō Satoru

1998 “Nanushi sōin shikō”. In: *Ukiyo'e geijutsu* 129, 3-9

佐藤悟

1998 「名主双印試考」、『浮世絵芸術』129号、3-9

Shibata Mitsuhiko und Kanda Masayuki

2003 *Bakin shokan shūsei Bd. 5*. Tōkyō: Yagi shoten, 120-121

柴田光彦・神田正行

2003 『馬琴書翰集成』第5巻、東京：八木書店、120-121

Shindō Shigeru

2007 “Ukiyoe ni miru mitate”, In.: *Kinsei bungei no hyōgen hōhō ‘mitate, yatsushi’ no sōgō kenkyū*. Hg. v. Kokubungaku kenkyū shiryōkan, 9-17

新藤茂

2007 「浮世絵にみる見立」、『近世文芸の表現技法〈見立て・やつし〉の総合研究プロジェクト報告書第3号』、国文学研究資料館編、9-17

Schaap, Robert and Timothy T. Clark (Hg.)

1998 *Heroes and ghosts: Japanese prints by Kuniyoshi 1797-1861*. Leiden: Hotei Publishing

Schmidt Steffi

1968 „Travestien im Japanischen Holzschnitt der Edo-Zeit (1615-1867)“ In.: *Beiträge zur Kunst Ostasiens, Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens Band XL VIII*, Tokyo

Schröder Albrecht Klaus

1991 „Anmerkungen und Rezeption, Geschichte und Ästhetik des Ukiyo-e“. In: *Japan - Die fließende Welt – Aus der Sammlung Drennig*, Wien: Kunstform, 17-24

Schwan, Friedrich B.

2003 *Handbuch japanischer Holzschnitte. Hintergründe, Techniken, Themen, Motive*. München: Iudicium Verlag

Speiser Werner

1963 *Kuniyoshi – ein Meister des japanischen Farbholzschnitts*, Essen: Museums für Ostasiatische Kunst in Köln

Suzuki Jūzō

1971 “Kisō no gaka Utagawa Kuniyoshi”. In: *Kisō no gaka Utagawa Kuniyoshi*. Hg. v. Santorii bijutsukan, Tōkyō: Ōtsuka kōgeisha

1985 *Ukiyo'e hakka 7: Kuniyoshi*. Tōkyō: Heibonsha

1992 *Kuniyoshi*. Tōkyō: Heibonsha

1996 “Utawawa Kuniyoshi shōden“. In: *Seitan 200nen kinen Utagawa Kuniyoshi ten*. Hg. v. Nagoya-shi hakubutsukan. Tōkyō: Nihon keizai shinbunsha, 5-27

鈴木重三

1971 「奇想の画家・歌川国芳」、サントリー美術館編『奇想の画家・歌川国芳』、東京：大塚工芸社

1985 『浮世絵八華7：国芳』、東京：平凡社

1992 『国芳』、東京：平凡社

1996 「歌川国芳小伝」、日本経済新聞社編『生誕 200 年記念歌川国芳展』、東京：日本経済新聞社、5-27

Suzuki Jūzō and Oka Isaburō

1969 *Masterworks of ukiyo-e: The decadents*. Übersetzt von John Bester. Tōkyō, New York, San Francisco: Kōdansha International

Suzuki Tōzō und Okada Tetsu

1984 *Edo jidai rakushu ruijū*. Tōkyō: Tōkyōdō shuppan

鈴木棠三・岡田哲

1984 『江戸時代落書類聚』、東京：東京堂出版

Tabako to shio no hakubutsukan (Hg.)

1999 *Ken no bunkashi. Janken, menko mo ken no uchi*. Tōkyō: Tabako to shio no hakubutsukan

たばこと塩の博物館編

1999 『拳の文化史。ジャンケン・メンコも拳のうち』、東京：たばこと塩の博物館

Takada Mamoru

1995 "Namazu'e no sakushatachi. Sakusha, gakō o meguru bakumatsu bunka jōkyō". In: *Namazu'e. Shinsai to Nihon bunka*. Hg. v. Miyata Noboru und Takada Mamoru. Tōkyō: Ribun shuppan, 34-51

高田衛

1995 「鯰絵の作者たち—作者・画工をめぐる幕末文化状況」、宮田登・高田衛編『鯰絵。震災と日本文化』、東京：里文出版、34-51

Takahashi Noriko

2004 *Kusazōshi to engeki*. Tōkyō: Kyūko shoin

高橋則子

2004 『草双紙と演劇』、東京：汲古書院

Takagi Shigeru

2001 "Musha'e no fukkatsu". In.: *Nagoya-shi hakubutsukan shiryō zuhan mokuroku 2: Takagi Shigeru ukiyo'e korekushon*. Hg. v. Nagoya-shi hakubutsukan, 76-83

高木繁

2001 「武者絵の復活」、『名古屋市博物館資料図鑑目録 2 高木繁浮世絵コレクション』、名古屋市博物館編、76-83

Takeuchi, Melinda

1987 "Kuniyoshi's Minamoto Raiko and the earth spider: Demons and protest in late Tokugawa Japan". In: *Ars Orientalis* 17, 5-38

2005 "Shini-e", In.: *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*. Hg. v. Amy Reigel Newland, 233-235.

Tanahashi Masahiro

2000 *Edo gesaku zōshi*. Tokyo: Tōkyō: Shōgakkan 5-24

棚橋正博

2000 『江戸戯作草紙』、東京：小学館 5-24

Tomizawa Tatsuzō

2004 *Nishiki'e no chikara*. Tōkyō: Bunsei shoin

富沢達三

2004 『錦絵の力』、東京：文生書院

Thompson. S.

2005 „Censorship and Ukiyo-e Prints“, In.: *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*. Hg. v. Amy Reigle Newland, 318-322

Tinios. E

2005 “Diversification and Further Popularization of the Full-colour Woodblock Print, c. 1804 - 68”, In.: *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*. Hg. v. Amy Reigle Newland, 217-219

Tsuchiya Reiko

1999 “Rekishi bunka raiburarii. Bakumatsu ishin no fūshiga“ In: *Nihon rekishi 619*, 122-124

土屋礼子,

1999 「歴史文化ライブラリー・幕末の諷刺画」、日本歴史 619, 122-124

Tsuda Hideo

1975 *Tenpō kaikaku*. Tōkyō: Shōgakukan

津田秀雄

1975 『天保改革』、東京：小学館

Tsuji Nobuo

1970 *Kisō no keifu: Matabē – Kuniyoshi*. Tōkyō: Bijutsu shuppansha

辻信夫

1970 『奇想の系譜・又平一國芳』、東京：美術出版社

Ukiyo'e Ōta kinen bijutsukan (Hg.)

1987 *Utagawa Kuniyoshi giga ten*. Tōkyō: Ukiyo'e Ōta kinen bijutsukan

1990 *Utagawa Kuniyoshi to sono ichimon ten*. Tōkyō: Ukiyo'e Ōta kinen bijutsukan

1999 *Kuniyoshi geijutsu no zenbō*. Tōkyō: Ukiyo'e Ōta kinen bijutsukan

浮世絵太田記念美術館編

1987 『歌川国芳戯画展』、東京：浮世絵太田記念美術館

1990 『歌川国芳とその一門展』、東京：浮世絵太田記念美術館

1999 『国芳芸術の全貌』、東京：浮世絵太田記念美術館

Wakamizu Suguru

2003 *Namazu wa odoru*. Tōkyō: Bungeisha

若水俊

2003 『鯰は踊る』、東京：文芸社

Waseda daigaku Tsubouchi hakase kinen engeki hakubutsukan (Hg.)

1960 *Engeki hyakka daijiten*. 6 Bde. Tōkyō: Heibonsha

- 1990 *Edo shibai banzuke shufude kakiire shūsei*. Tōkyō: Waseda daigaku Tsubouchi hakase kinen engeki hakubutsukan
- 1998 *Kokin haiyū nigao 'e taizen*. Tōkyō: Waseda daigaku Tsubouchi hakase kinen engeki hakubutsukan
- 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館編
- 1960 『演劇百科大辞典』6巻、東京：平凡社
- 1990 『江戸芝居番付朱筆書入れ集成』、東京：早稲田大学坪内博士記念演劇博物館
- 1998 『古今俳優似顔絵大全』、東京：早稲田大学坪内博士記念演劇博物館

Weinberg, David R.

- 2000 *Kuniyoshi - the faithful Samurai*. Leiden: Hotei Publishing

Yoshida Teruji

- 1974 *Teihon ukiyo 'e jiten*. 3 Bde. Tōkyō: Gabundō
- 吉田照治
- 1974 『浮世絵辞典』3巻、東京：雅文堂

Yuasa Yoshiko

- 1995 “Bakumatsu no fūshiga ni miru aratame'in”. In: *Bakumatsu no fūshiga: Boshin sensō o chūshin ni*. Hg. v. Machida shiritsu hakubutsukan. Tōkyō: Machida shiritsu hakubutsukan, 74-78

湯浅淑子

- 1995 「幕末の諷刺画に見る改印」、町田市立博物館編『幕末の風刺画・戊辰戦争を中心に』、東京：町田市立博物館、74-78

Abbildungsnachweis:

Abb. 1:

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 8

Bildtitel: *Kuniyoshis shinie* (Totengedenkbild Kuniyoshi)

Bildart: *nishiki'e*

Künstler: Ikkeisai Yoshiiku (1833-1904)

Datum: Bunkū 1 (1861)

Verlag: Hirookaya Kōsuke

Gedichte:

Rōgō mo tamuke Kuniyoshi asa-zakura - Arindo (Sansantei Arindo)

Suriawasu sode nimo shimo no wakare kana - Robun (Kanagaki Robun)

Tsumitamete sode ni shioruru tsukushi kana – Gengyo (Baisotei Gengyo)

Abb. 2 :

Lauterbach, *Karikatur England und Frankreich 1750-1850*, 1987, Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 27

Bildtitel: *Rue Transnonain, le 15 avril 1834*

Bildart : Lithographie

Künstler: Honoré Daumier (1808-1879)

Datum: 1834

Abb. 3:

Asano Shūgō und Timothy Clark (ed.), *Kitagawa Utamaro ten*, 1995, Tōkyō: Asahi shinbunsha, Abb. 432

Bildtitel: *Taikō gosai raketō yūkan no zu* (Bild vom Ausflug Taikōs (Toyotomi Hideyoshis) mit fünf seiner Frauen in den Osten von Kyōto)

Bildart: *nishiki'e*

Format. Triptychon

Künstler: Kitagawa Utamaro (1753-1806)

Datum: Bunka 1 (1804)

Verlag: Kagaya

Abb. 4:

Asano Shūgō und Timothy Clark (ed.), *Kitagawa Utamaro ten*, 1995, Tōkyō: Asahi shinbunsha, Abb. 433

Bildtitel: *Mashiba Hisakichi*

Bildart: *nishiki'e*

Format: *ōban*

Künstler: Kitagawa Utamaro

Datum: Bunka 1 (1804)

Verlag: Moriya Jihei

Abb. 5

Privatsammlung Katō Mitsuo

Bildtitel: *Dōke musha miyo no wakamochi* (Lustige Krieger - Ein frischer Reiskuchen für die Dynastie)

Bildart: *nishiki'e*
Format: *ōban*
Künstler: Ichimōsai Yoshitora
Signatur: *Konomi ni tsuki* Ichimōsai Yoshitora *ga*
Datum: Im Schaltmonat (*uruu*²⁴⁴) 4. M. Kaei 2 (1849)
Verlag: Sawaya Kōkichi
Zensur: Mera und Murata

Abb. 6

Privatsammlung Shimizu Isao
Bildtitel: *Dōke musha miyo no wakamochi*
Bildart: *nishiki'e*
Format: *ōban*
Künstler: Ichimōsai Yoshitora
Signatur: *Konomi ni tsuki* Ichimōsai Yoshitora *ga*
Datum: Im Schaltmonat 4. M. Kaei 2 (1849)

Abb. 7

Miyatake Gaikotsu, *Hikkashi* (1910) In: *Miyatake Gaikotsu chosakushū*, Hg.: Tanizawa Ei'ichi und Yoshino Takao, 1985, Tōkyō: Kawade shobō shinsha, 118
Bildtitel: *Dōke musha miyo no wakamochi*
Bildart: *nishiki'e*
Format: *ōban*
Künstler: Ichimōsai Yoshitora
Signatur: *Konomi ni tsuki* Ichimōsai Yoshitora
Datum: Tenpō 8 (1837)

Abb. 8

Tanahashi Masahiro, *Edo gesaku zōshi*, Tokyo, 2000, Tōkyō: Shōgakkan, 209, Abb. 8
Eine Illustration aus dem *kibyōshi Shingaku hayazome gusa* 心学早染草 (Eine Schrift zum raschen Beginn der Lehre des Herzens) von Santō Kyōden mit Kitao Masayoshi, Kansei 2 (1790)

Abb. 9

Isao Toshihiko und Inagaki Shinichi, *Kuniyoshi no kyōga*, 1991, Tōkyō shoseki: Abb. 79
Bildtitel: (*Urashima Tarō-Suikoden*)
Bildart: *nishiki'e*
Format: Triptychon
Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi
Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*
Datum: Tenpō 15 - Kōka 2 (1844-46)
Verlag: Kitaya Magobei
Zensur: Fukatsu
(WDB 30020)

Abb. 10

Tanahashi Masahiro, *Edo gesaku zōshi*, Tokyo, 2000, Tōkyō: Shōgakkan, 208, Abb. 6
Eine Illustration aus dem *kibyōshi On-atsuraezome chōju komon* 御詠染長寿小紋

²⁴⁴ Der Mondkalender (abwechselnd je ein Monat mit 29 Tagen und 30 Tagen) benötigt einen Schaltmonat in drei Jahren.

(„Langes Leben“ als Kimonomuster auf Bestellung)
von Santō Kyōden mit Kitagawa Utamaro, Kyōwa 2 (1802)

Abb. 11

Isao Toshihiko und Inagaki Shinichi, *Kuniyoshi no kyōga*, 1991, Tōkyō shoseki: Abb. 85

Bildtitel: *Chōju inochi zukushi* („Langes Leben“ auf vielerlei Arten)

Bildart: *nishiki'e*

Format: Triptychon

Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*

Datum: Tenpō 15 - Kōka 2 (1844-45)

Verlag: Yamazakiya Seishichi

Zensur: Mera, Murata

Abb. 12

Bildtitel: *Funa-daishō kansa daijin teitoku kaigun tōsui Reruri*

Bildart: *kawaraban*

Datum: Kaei 6 (1853)

Inagaki Fumio, *Edo no taihen (chi no maki)*, 1995, Tōkyō: Heibonsha, 58

Abb. 13

Suzuki Tōzō and Koike Shōtarō, *Kinsei shōmin seikatsu shiryō: Fujiokaya nikki*

Bd.3, 19881,

Tōkyō: Sanichi shobō, 129

Bildtitel: *Totetsuru-ken*

Bildart: Illustration

Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi

Datum: Kōka 4 (1847)

Abb. 14

Privatsammlung Wien

Bildtitel: *Ryūkō gorishō-ken*

Bildart: *nishiki'e*

Format: *ōban*

Künstler: Ichimōsai Yoshitora

Signatur: Ichimōsai Yoshitora *ga*

Datum: Kōka 4 (1847)

Verlag: Sakaiya Heisuke 酒井屋平助

Zensur: Murata, Mera

(WDB: 10059)

Abb. 15

Privatsammlung Wien

Bildtitel: *Namazu taiji*

Bildart: *nishiki'e*

Format: *ōban* (Quer)

Datum: Ansei 2 (1855)

(WDB: 10184)

Abb. 16

Privatsammlung Wien
Bildtitel: *Sanshoku yorokobi mochi*
Bildart: *nishiki'e*
Format: *ōban*
Datum: Ansei 2 (1855)
(WDB: 10079)

Abb. 17

DB von Tōkyō-daigaku shiryō hensanjo (Nr. 0380-17-1 (11))
Bildtitel: *Bankoku dōke-zukushi*
Bildart: *nishiki'e*
Format: *ōban*
Künstler: Ikkeisai Yoshiiku
Signatur: Yoshiiku gihitsu
Datum: 8. Monat Bunkū 1 (1861)
Verlag: Hayashiya Shōgorō
Zensur: *tori, hachi, aratame*
(WDB: 10070)

Abb. 18

Privatsammlung Wien
Bildtitel: *Shonin hashika taiji no zu*
Bildart: *nishiki'e*
Format: *ōban*
Künstler: Ikkōsai Yoshimori
Signatur: Yoshimori *giga*
Datum: 7. Monat Bunkū 2 (1862)
Verlag: Ōtaya Takichi
Zensur: *inu, aratame, shichi (7)*

Abb. 19

Privatsammlung Wien
Bildart: *nishiki'e*
Bildtitel: *Awate to iu te, Dokyō no hara no ue*
Format: Diptychon
Datum: 8. Monat Bunkū 2 (1862)

Abb. 20

Privatsammlung Wien
Bildtitel: *Osana asobi ko o toro ko o toro*
Bildart: *nishiki'e*
Format: Diptychon
Künstler: Hiroshige III
Signatur: Hiroshige *gihitsu*
Datum: 2. Monat Meiji 1 (1868)

Abb. 21

Privatsammlung Wien
Bildtitel: *Chūshingura kyūdanme kakeai serifu*

Bildart: *nishiki'e*
Format: Diptychon
Datum: Meiji 1 (1868)

Abb. 22

Kokuritsu shiryōkan (Hg.), *Meiji kaika-ki no nishiki'e*. 1989, Tōkyō: Kokuritsu shiryōkan, Abb. 97

Bildtitel: *Hakurai wamono tawamure dōgu chōhō kurabe*

Bildart: *nishiki'e*

Format: Triptychon

Künstler: Yoshifuji

Signatur: Ippōsai Yoshifuji *ga*

Datum: 7. Monat Meiji 6 (1873)

Verlag: Shina Chō *ban*

Zensur: *kiwame-in*

Abb. 23

Privatsammlung Wien

Bildtitel: *Shin-hatsumei no kikai* (Eine in China neu erfundene Maschine)

Serientitel: *Nippon banzai Hyakusen hyakushō* (Japan lebe hoch! Hundertmal ausgewählt, hundertmal gelacht)

Bildart: *nishiki'e*

Format: *ōban*

Künstler: Kobayashi Kiyochika

Signatur: Kiyochika

Datum: April Meiji 28 (1895)

Verlag: Matsumoto Heikichi

(WDB: 11021-36)

Abb. 24

Privatsammlung Wien

Bildtitel: *Toroke musha*

Serientitel: *Nippon banzai Hyakusen hyakushō* (Japan lebe hoch! Hundertmal ausgewählt, hundertmal gelacht)

Bildart: *nishiki'e*

Format: *ōban*

Künstler: Kobayashi Kiyochika

Signatur: Shinsei

Datum: April Meiji 37 (1904)

Verlag: Matsumoto Heikichi

(WDB: 11023-1)

Abb. 25

Internet (<http://www.otsue.com/?mode=f1>)

Abb. 26

Miyao Shigeo, *Nihon no giga*, 1967, Tōkyō: Daiichhōki shuppan, 56

Bildtitel: *Habara Sakon*

Bildart: Zeichnung

Künstler: Okumura Masanobu

Datum: Genroku-Zeit (1688-1702)

Abb. 27

Miyao Shigeo, *Nihon no giga*, 1967, Tōkyō: Daiichhōki shuppan, 63

Bildtitel: *Ame-uri*

Bildart: Zeichnung

Künstler: Hnabusa Icchō

Datum: Kyōho-Zeit (1716-1735)

Abb. 28

Miyao Shigeo, *Nihon no giga*, 1967, Tōkyō: Daiichhōki shuppan, 83

Bildtitel: *Hatsu no uo*

Bildart: Zeichnung

Künstler: unbekannt

Datum: Kansei-Zeit (1789-1800)

Abb. 29 (Zeichnung)

Miyao Shigeo, *Nihon no giga*, 1967, Tōkyō: Daiichhōki shuppan, 86

Bildtitel: *Ore no hara no kawa o tameshite miore nyan nyan*

Bildart: Zeichnung

Künstler: Yosa no Buson

Datum: Anei 6 (1777)

Abb. 30a

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 5

Teilbild aus dem *nishiki'e Sono mama jiguchi miyōkaikō gojūsanbiki* (Katzen als die 53 Stationen am Tōkaidō)

Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi

Datum: Kōka 4 - Kaei 3 (1847-1850)

Verlag: Ibaya Sensaburō

Zensur: Mera, Murata

(WDB: 30015)

Abb. 30b

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 402

Teilbild aus dem *nishiki'e Nitakara-gura kabe no mudagaki*

Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi

Datum: Kōka 4 (1847)

Verlag: Ibaya Sensaburō

Zensur: Hama, Kinugasa

(WDB: 31001-2, 4.4.8b)

Abb. 31

Miyao Shigeo, *Nihon no giga*, 1967, Tōkyō: Daiichhōki shuppan, 77

Bildtitel: *Renshō, Otatsu, Fujiya Izaemon, Soga gorō*

Bildart: Zeichnungen

Künstler: Jichōsai (- 1802/03)

Abb. 32

Miyao Shigeo, *Nihon no giga*, 1967, Tōkyō: Daiichhōki shuppan, Die erste Abbildung
Bildtitel: *Daikagura* von *Shokunin'e-zukushi*
Bildart: Bildrolle, Tuschmalerei
Künstler: Kuwagata Keisai (Kitao Masayoshi)
Datum: Bunsei 9 (1826)

Abb. 33

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 321
Bildtitel: *Tōsei hayari mitate*
Bildart: *nishiki'e*
Format: Triptychon
Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi
Signatur: Motome ni ōjite. Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*
Datum: ungefähr Tenpō 10 (1839)
Verlag: Sanoya Kihei
Zensur: *kiwame*

Abb. 34

Genshoku Ukiyoe dai-hyakka jiten Bd. 8, 1980, Tōkyō: Taishūkan shoten, 53, Abb. 130
Bildtitel: *Jinbutsu shitai imon no zuhō*
Bildart: Zeichnung
Künstler: Utagawa Toyokuni I
Datum: Bunka 14 (1817)

Abb. 35

Isao Toshihiko und Inagaki Shinichi, *Kuniyoshi no kyōga*, 1991, Tōkyō shoseki: Abb. 134
Bildtitel: *Dōke sanjūroku gesō*
Bildart: *nishiki'e*
Format: *ōban*
Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi
Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*
Siegel: *Yoshikiri-in*
Datum: Kaei 1 (1848)
Verlag: Yamahide
Zensur: Hama, Kinugasa
(WDB 11003-1,-2, -3)

Abb. 36

Miyao Shigeo, *Nihon no giga*, 1967, Tōkyō: Daiichhōki shuppan, 111
Bildtitel: *Sawamura Shirōgorō* von der Serie *Myōdensu*
Bildart: *nishiki'e*
Format: *ōban*
Künstler: Utagawa Toyokuni I
Datum: Bunka-Zeit (1804-1817)

Abb. 37

Miyao Shigeo, *Nihon no giga*, 1967, Tōkyō: Daiichhōki shuppan, 106, Abb.3
Bildtitel: *Ō-Edo no bon-odori o yomeru*
Bildart: Zeichnung
Künstler: Utagawa Kuninao

Signatur: Kuninao *ga*
Datum: Bunka 8 (1811)
Abb. 38 (*banzuke*)
Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, 244
Gesaku-sha ukiyoe-shi sumō mitate banzuke (Rangliste der *gesaku*-Autoren Ukiyo'e-Maler)
Datum: Bunka 10 (1813)

Abb. 39
Privatsammlung Nihon Ukiyoe Hakubutsukan
Bildtitel: (*Ōzumō dohyōiri no zu*)
Bildart: *nishiki'e*
Format: Triptychon
Künstler: Katsukawa Shun'ei
Signatur: Shun'ei *ga*
Datum: Bunka-Zeit (1804-1817)
Verlag: Nishimuraya Yohachi
Zensur: *kiwame*

Abb. 40
Bildtitel: *Kanjin ōzumō dohyōiri no zu*
Bildart: *nishiki'e*
Format: Triptychon
Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi
Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *hitsu*
Datum: Kaei 4 (1851)
Verlag: Iseya Chūsuke
Zensur: Fukushima, Muramatsu
Konishi Shirō, *Bakumatsu Meiji no rekishi 3 Kurofune raikō*, 1977, Tōkyō: Kōdansha, 10-11

Abb. 41
Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb:13
Bildtitel: *Taira no Tomomori bōrei no zu* (Bild des Geistes von Taira no Tomomori)
Bildart: *nishiki'e*
Format: Triptychon
Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi
Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*
Datum: Bunsei 2 (1819)
Verlag: Azumaya Daisuke
Zensur: *kiwame*

Abb. 42
Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb:12
Bildtitel: *Ōyama Sekison Ryōben no taki no zu* (Bild des Wasserfalles Ryōben im Tempel Ōyama Sekison)
Bildart: *nishiki'e*
Format: Triptychon
Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi
Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*

Datum: Bunsei 2 (1819)
Verlag: Azumaya Daisuke
Zensur: *kiwame*

Abb. 43

Teilbild aus dem *nishiki'e Ōyama Sekison Ryōben no taki no zu* (Abb: 42)

Abb. 44

Isao Toshihiko, *Motto shiritai Utagawa Kuniyoshi shōgai to sakuhin*, 2008, Tōkyō
bijutsu: 23 Motivbild der Feuerwehrgruppe Sen (千組) aus den Tempel Fukagawa Eitaiji
Bildart: Tafelbild
Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi
Datum: Tenpō 4 (1833)

Abb. 45

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb:326
Bildtitel: *Takanawa ō-kido no Ōyama-kō to Fuji-kō* (Pilger-Gruppen zum Ōyama und zum Fuji treffen beim Tor in Takanawa)
Bildart: *nishiki'e*
Format: Triptychon
Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi
Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*
Datum: zwischen Tenpō 1-6 (1830-35)
Verlag: Kagaya Kichiemon
Zensur: *kiwame*

Abb. 46

Iwakiri Yuriko, "Umenoya to Kuniyoshi 1" *Ukiyo'e geijutsu* 105, 1992,; 4
Bildtitel: *Umenoya Kakushi*
Bildart: Zeichnung
Datum: Bunsei 5 (1822)

Abb. 47

Isao Toshihiko, *Motto shiritai Utagawa Kuniyoshi shōgai to sakuhin*, 2008, Tōkyō
bijutsu: Abb. 16
Bildtitel: *Tsūzoku Suikoden hyakuhachinin no hitori, Kumonryū Shishin*
Bildart: *nishiki'e*
Format: *ōban*
Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi
Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*
Datum: Bunsei 10 (1827)
Verlag: Kagaya Kichiemon
Zensur: *kiwame*

Abb.48

Isao Toshihiko, *Motto shiritai Utagawa Kuniyoshi shōgai to sakuhin*, 2008, Tōkyō
bijutsu: 77 Bildtitel: *Issō hyakutai-zu* (100 Zeichnungen mit einfachen Pinselstrichen)
Bildart: Zeichnungen
Künstler: Watanabe Kazan
Datum: Bunsei 1 (1818)

Abb. 49

Isao Toshihiko, *Motto shiritai Utagawa Kuniyoshi shōgai to sakuhin*, 2008, Tōkyō bijutsu: 77

Bildtitel: *Fūzoku dai-zassho* (Buntgemischte Szenen aus dem Leben)

Bildart: Zeichnungen

Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi

Datum: Ansei 2 (1855)

Abb. 50

Isao Toshihiko und Inagaki Shinichi, *Kuniyoshi no kyōga*, 1991, Tōkyō shoseki: Abb. 176
Teilbild von dem Triptychon *Minamoto Raikō-kō yakata tsuchigumo yōkai o nasu no zu*
(Abb.69, siehe 1.4, 2.2.3. und 4.2.5.).

Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*

Datum: im 8. Monat des Jahres Tenpō 14 (1843)

Verlag: Ibaya Senzaburō

Abb. 51

Privatsammlung Yuasa

Ene Imitation des Bildes *Minamoto Raikō-kō yakata tsuchigumo yōkai o nasu no zu*

Bildart: *nishiki'e*

Format: Triptychon

Künstler: Gyokuransai Sadahide

Signatur: Gyokuransai Sadahide *ga*

Datum: Tenpō 14 (1843)

Verlag: Kyūtārō 久太郎 von Horie-chō Shindō 堀江町新道

Abb. 52

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 121

Bildtitel: Buyū gogyō Satō Masanobu otsu

Bildart: Toshidama-Siegel auf dem *nishiki'e*

Format: Chūban tanban

Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*

Datum: Späte Tenpō-Zeit

Verlag: Minatoya Kohei

Abb. 53

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 256

Bildtitel: *Sumidagawa no asagiri*

Bildart: Yoshikiri-Siegel auf dem *nishiki'e*

Format: Triptychon

Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*

Datum: Kaei-Zeit

Verlag: Enshūya Matabei

Zensur: Hama, Kinugasa

Abb. 54

Isao Toshihiko, *Motto shiritai Utagawa Kuniyoshi shōgai to sakuhin*, 2008, Tōkyō
bijutsu: 59

Bildtitel: *Kyōsai yōji Shūzaburō Kuniyoshi e nyūjuku no zu* (Die Szene über den
Schuleintritt des kleinen Kindes *Kyōsai*, damals genannt Shūzaburō, bei Kuniyoshi)

Bildart: Zeichnung

Künstler: Kawanabe Kyōsai

Datum: Tenpō 8 (1837)

Abb. 55

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 69

Bildtitel: *Sanuki-in kenzoku o shite Tametomo o sukuu zu* (Sanuki-in lässt Tametomo
durch Vogelgeister retten)

Bildart: *nishiki'e*

Format: Triptychon

Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*

Datum: Kaei 3-5 (1850-52)

Verlag: Sumiyoshiya Masagorō

Zensur: Mera, Watanabe

Abb. 56

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 389

Bildtitel: *Tamaya Tamaya*

Serientitel: *Kingyo-zukushi*

Bildart: *nishiki'e*

Format: *chūban*

Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *giga*

Siegel: Ichiyūsai

Datum: Späte Tenpō-Zeit

Verlag: Murata

Abb. 57

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 423, 424

Bildtitel: *Okazuri und Ebi no akagai*

Serien Titel: *Sono omokage hodoyoshi utsushi'e*

Bildart: *nishiki'e, hame'e*

Format: *ōban*

Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *giga*

Datum: Kōka 5 - Kaei 2 (1847-49)

Verlag: Kazusaya Iwazō

Zensur: Kinugasa, Hama

Abb. 58

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 430

Bildtitel: *Daruma, Ikyū*

Serientitel: *Ryōmen-sō*

Bildart: *nishiki'e*

Format: *ōban*
Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi
Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *giga*
Datum: Kaei 2-3 (1849-50)
Verlag: Izutsu
Zensur: Kinugasa, Watanabe

Abb. 59
Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 336
Bildtitel: *Ichiryū kyokugoma Takezawa Tōji*
Bildart: *nishiki'e*
Format: *ōban*
Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi
Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*
Datum: Kōka 2 (1844)
Verlag: Fujioka Keijirō
Zensur: Murata

Abb. 60
Isao Toshihiko, *Motto shiritai Utagawa Kuniyoshi shōgai to sakuhin*, 2008, Tōkyō
bijutsu: 59
Bildtitel: *Ukiyoeshi Kuniyoshi no jūkyo*
Bildart: Zeichnung
Künstler: Hasegawa Keiseki (1842-1918)

Abb. 61
Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 63
Bildtitel: *Chūshingura jūichi-danme youchi no zu* (Der 11. Akt des Kabukistückes
Chūshingura: Szene der nächtlichen Attacke)
Bildart: *nishiki'e*
Format: *ōban*
Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi
Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*
Datum: Frühe Tenpō –Zeit (1830-44)

Abb. 62
Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 61
Bildtitel: *Ōmi no kuni yūfu O-Kane* (Die tapfere Frau O-Kane aus der Provinz Ōmi)
Bildart: *nishiki'e*
Format: *ōban*
Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi
Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*
Datum: Frühe Tenpō –Zeit (1830-44)
Verlag: Yamaguchiya Tōbei

Abb. 63
Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 11
Bildtitel: *Isami Kuniyoshi kiri tsui moyō* (Der mutige Kuniyoshi trägt den Kimono mit
dem Paulownia-Muster)
Bildart: *nishiki'e*
Format: Triptychon

Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi
Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *ga*
Datum: Kaei 1 (1848)
Verlag: Ningyōya Takichi
Zensur: Kinugasa, Hama

Abb. 64:

Isao Toshihiko und Inagaki Shinichi, *Kuniyoshi no kyōga*, 1991, Tōkyō shoseki: Abb. 83
Bildtitel: *Hitori musuko ni yome hachinin* (Acht Bräute für den einzigen Sohn)

Bildart: *nishiki'e*

Format: Diptychon

Künstler: Ichiyūsai Kuniyoshi

Signatur: Ichiyūsai Kuniyoshi *giga*

Datum: Kaei 2 (1849)

Verlag: Enshūya Hikobei

Zensur: Kinugasa, Hama

(WDB: 20002)

Abb. 65²⁴⁵

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 217

Abb. 66

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 374

Abb. 67

Isao Toshihiko und Inagaki Shinichi, *Kuniyoshi no kyōga*, 1991, Tōkyō shoseki: Abb. 77

Abb. 68

Isao Toshihiko und Inagaki Shinichi, *Kuniyoshi no kyōga*, 1991, Tōkyō shoseki: Abb. 112

Abb. 69

Isao Toshihiko und Inagaki Shinichi, *Kuniyoshi no kyōga*, 1991, Tōkyō shoseki: Abb. 176

Abb. 70

Mainichi shinbunsha, *Seitan 200nen Edo no gekigaka Kuniyoshi no sekai-ten*, 1995:
Abb.166

Abb. 71

Mainichi shinbunsha, *Seitan 200nen Edo no gekigaka Kuniyoshi no sekai-ten*, 1995:
Abb.170

Abb. 72

Isao Toshihiko und Inagaki Shinichi, *Kuniyoshi no kyōga*, 1991, Tōkyō shoseki: Abb. 64

Abb. 73

Fukuda Shigeo und Inagaki Shinichi, *Edo no asobie*, 1988, Tōkyō shoseki: Abb. 36

²⁴⁵ Da ich die Abbildungen 65 bis 102 im Text ausführlich erklärt habe, verzichte ich hier auf eine ausführliche Beschreibung der Bilder wie bei den Abbildungen 1 bis 64.

Abb. 74

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 412

Abb. 75

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 375

Abb. 76

Isao Toshihiko und Inagaki Shinichi, *Kuniyoshi no kyōga*, 1991, Tōkyō shoseki: Abb. 80

Abb. 77

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 443

Abb. 78a

Isao Toshihiko und Inagaki Shinichi, *Kuniyoshi no kyōga*, 1991, Tōkyō shoseki: Abb. 109

Abb. 78b

Privatsammlung Wien

Abb. 78c

Privatsammlung Wien

Abb. 79

Kokusai nihon bunka kenkyū sentā (Hg.), *Pūshikin bijutsukan shozō Nihon bijutsuhin zuroku. Catalogue of Japanese art in the Pushkin State Museum of Fine Arts*, 1993, Kyōto: Kokusai nihon bunka kenkyū sentā, Kat. Nr. A2606

Abb. 80

Isao Toshihiko und Inagaki Shinichi, *Kuniyoshi no kyōga*, 1991, Tōkyō shoseki: Abb. 76

Abb. 81

Privatsammlung Shimizu

Abb. 81b

Privatsammlung Wien

Abb. 81c

Privatsammlung Isao

Abb. 82

Privatsammlung Wien

Abb. 83

Isao Toshihiko und Inagaki Shinichi, *Kuniyoshi no kyōga*, 1991, Tōkyō shoseki: Abb. 44

Abb. 84

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 322

Abb. 85

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 369

Abb. 86

Isao Toshihiko und Inagaki Shinichi, *Kuniyoshi no kyōga*, 1991, Tōkyō shoseki: Abb. 137

Abb. 87

Ukiyo'e Ōta kinen bijutsukan, *Kuniyoshi geijutsu no zenbō*, 1999, Tōkyō: Ukiyo'e Ōta kinen bijutsukan, Abb.151

Abb. 88a und 88b

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō. Heibonsha, Abb. 396 und 397

Abb. 89

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō. Heibonsha, Abb. 395

Abb. 90

Privatsammlung Wien

Abb. 91a, b, c, d, e

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 401, 402, 403, 404, 405

Abb. 92

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 399

Abb. 93

Isao Toshihiko und Inagaki Shinichi, *Kuniyoshi no kyōga*, 1991, Tōkyō shoseki: Abb. 136

Abb. 94

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 314

Abb. 95

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, 1992: Abb. 400

Abb. 96

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō. Heibonsha, Abb. 317

Abb. 97

Isao Toshihiko und Inagaki Shinichi, *Kuniyoshi no kyōga*, 1991, Tōkyō shoseki: Abb. 83

Abb. 98

Privatsammlung Wien

Abb. 99

Privatsammlung Wien

Abb. 100

Suzuki Jūzō, *Kuniyoshi*, 1992, Tōkyō: Heibonsha, Abb. 133

Abb. 101

Nagoyashi hakubutsukan (Hg.), *Nagoyashi hakubutsukan shiryō zuhan mokuroku 2 Takagi Shigeru ukiyo'e korekushon*, 2001, Nagoyashi hakubutsukan: Abb.112

Abb. 102

Privatsammlung Wien

Abbildungen (63-102)

Abb. 63



Abb. 64



Abb. 65



Abb. 66



Abb. 67



Abb. 68



Abb. 69



Abb. 70



Abb. 71



Abb. 72



Abb. 73



Abb. 74



Abb. 75

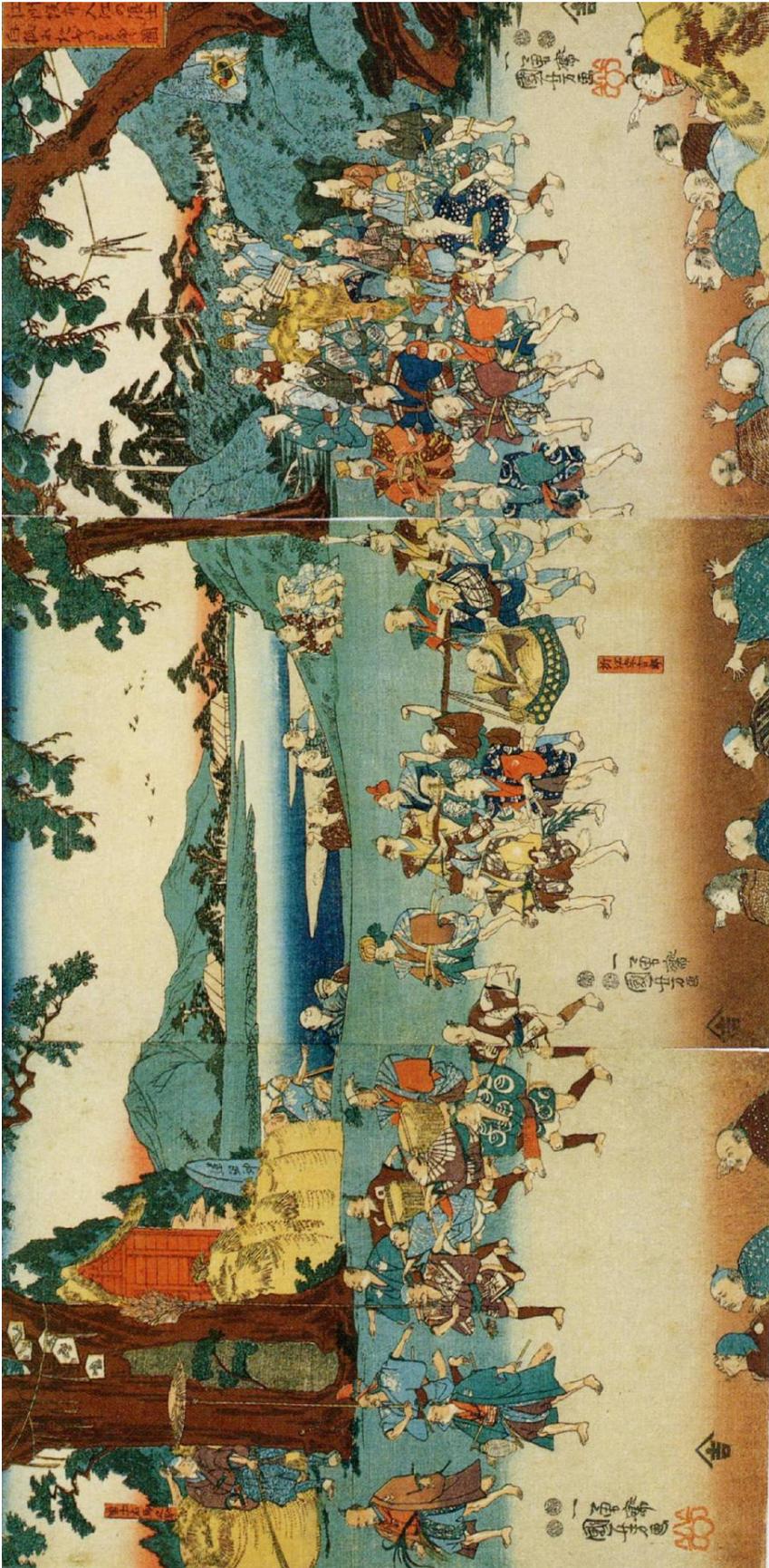


Abb. 76



Abb. 77



Abb. 78a



Abb. 78b und 78c



Abb. 78b und 78c

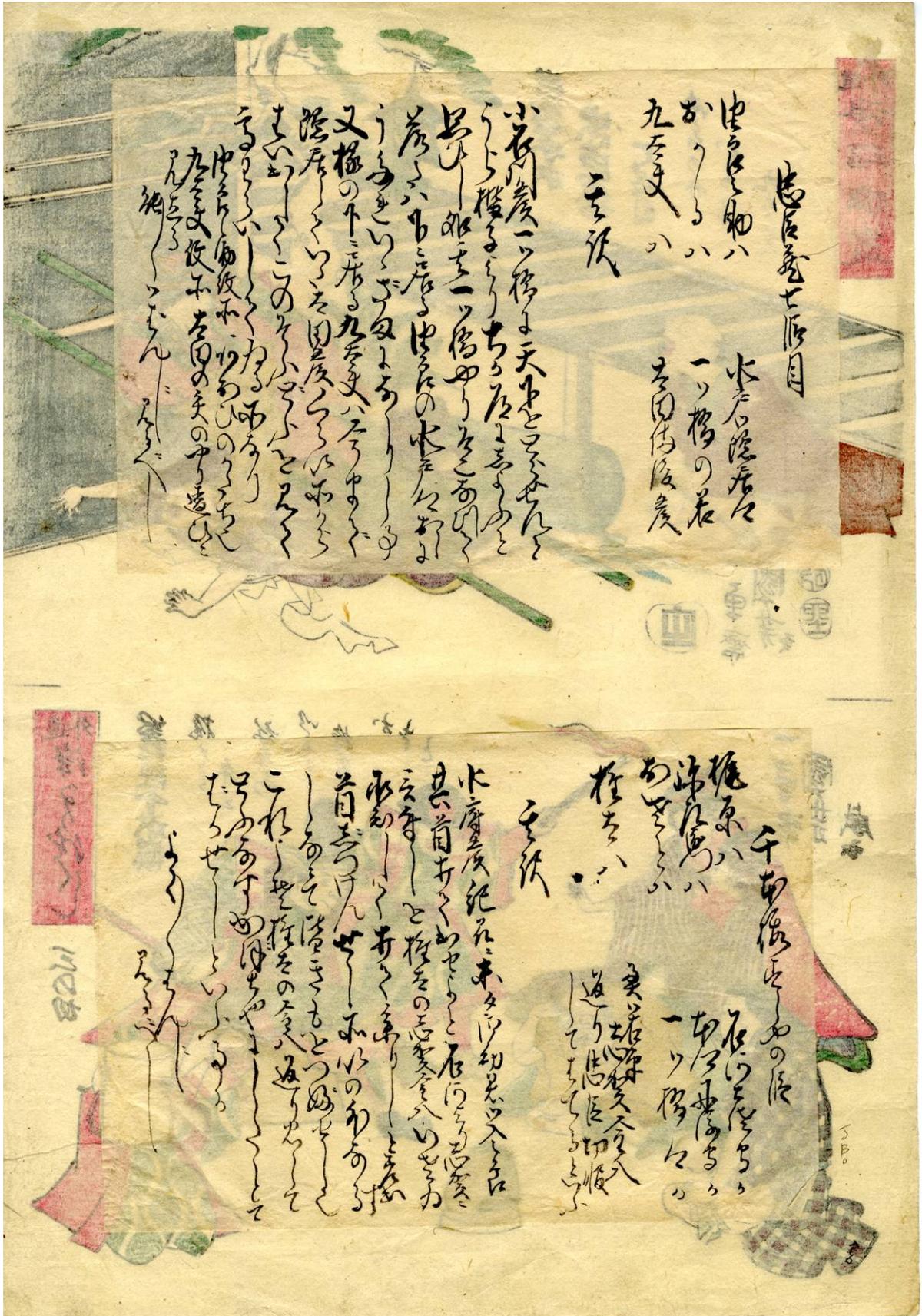


Abb. 79



Abb. 80



Abb. 81a



Abb. 81b



Abb. 81c



Abb. 82



Abb. 83



Abb. 84

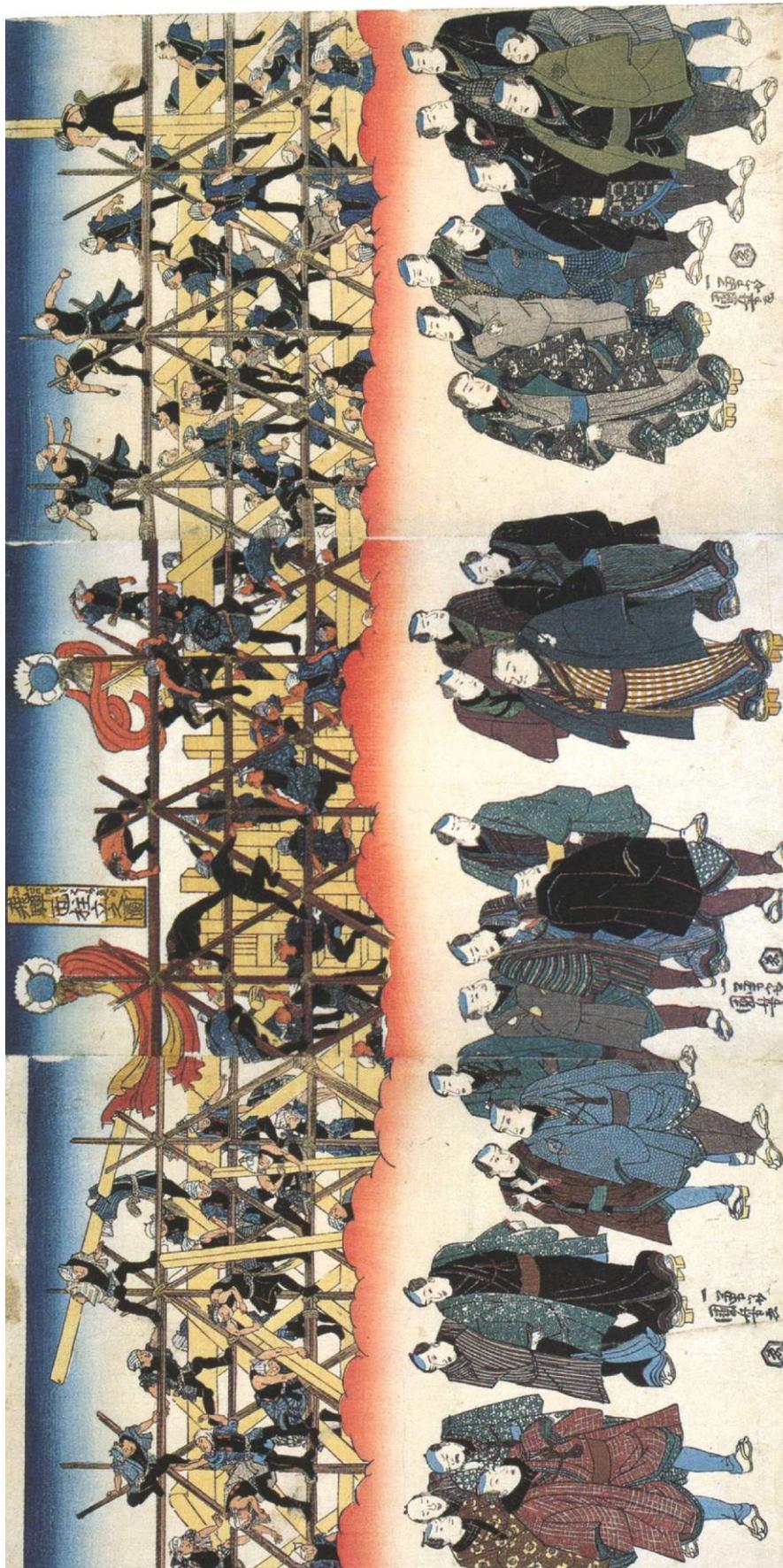


Abb. 85



Abb. 86



Abb. 87



Abb. 88a



Abb. 88b



Abb. 89



Abb. 90



Abb. 91a



Abb. 91b



Abb. 91c



402

Abb. 91d



Abb. 91e



Abb. 92



Abb. 93



Abb. 94



Abb. 95



Abb. 96



Abb. 98



Abb. 99



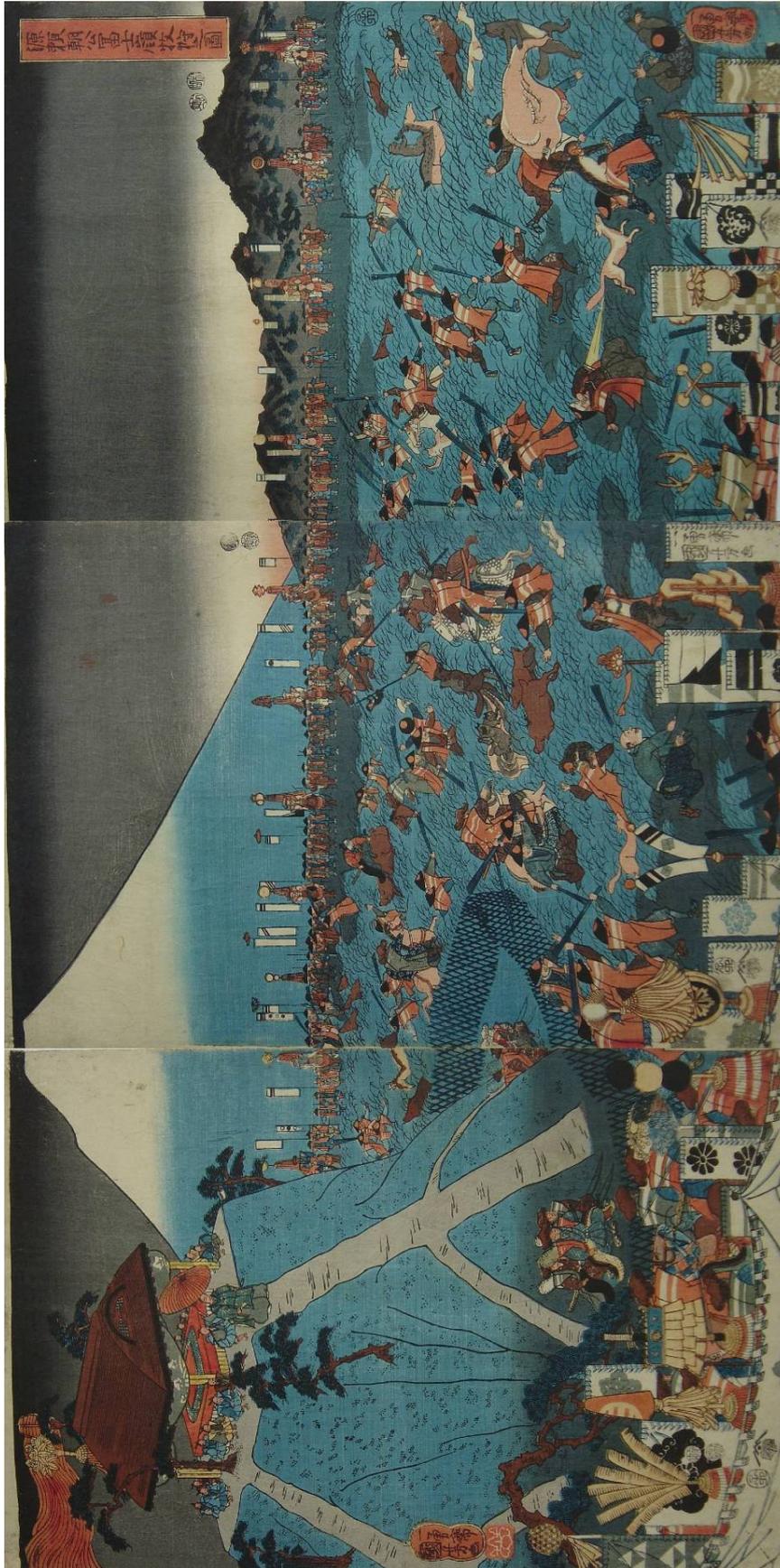
Abb. 100



Abb. 101



Abb. 102



Lebenslauf

Noriko Deushi Brandl, B.A. Mag.
Tannengasse 13 A2542, Kottlingbrunn, Österreich
Telefon: 02252/72359 Fax: 02252/723596
e-mail: noriko.brandl@univie.ac.at

- Persönliche Daten:** geboren am 5. November 1945 in Saitama, Japan
Japanische Staatsbürgerin
Verheiratet mit Hrn. Ing. Karl Ludwig Brandl,
österreichischer Staatsbürger,
zwei Töchter, geb. 1974 und 1977
- Ausbildung:**
1964-1969 Waseda Universität in Tokyo, pädagogisch-
sozialwissenschaftliches Studium, Abschluß mit B.A.
- Weiterbildung:**
Seit 1996 Studium der europäischen Kunstgeschichte an der
Universität Wien
22. 04 2004 Abschluß des Diplomstudiums des Kunstgeschichte
Seit April 2004 Doktorstudium am Institut für Ostasienwissenschaften-
Japanologie
- Beruflicher Werdegang:**
1. 5. 2004-
30. 9. 2007 Wissenschaftliche Mitarbeiterin für das FWF Projekt
„Ukiyoe Karikaturen 1842-1905“ im Institut
Ostasienwissenschaften-Japanologie an der Universität
Wien
Ab 1. 11. 2007-laufend Wissenschaftliche Mitarbeiterin für das FWF Projekt
„Ukiyoe Karikaturen 1855-1905“ im Institut
Ostasienwissenschaften-Japanologie an der Universität
Wien
- Publikationen:**
2005 “Kuniyoshi no fūshi nishiki‘e e no ichi kōsatsu“. In: *Fūshiga
kenkyū* 49, 3-8
2006 “Kuniyoshi makki no fūshi nishiki‘e“. In: *Fūshi-ga kenkyū*
51, 10-14
- Wissenschaftliche Aktivitäten:**
3. 5. 2005 Vortrag „Nishiki‘e-Karikaturen von Kuniyoshi in der Ansei
-Zeit“ bei der EAJS-Konferenz an der Universität Wien
30. 5. 2006 Vortrag „Nishiki‘e-Karikaturen von Kuniyoshi in seinem
späten Periode“ beim Symposium im Institut
Ostasienwissenschaften-Japanologie der Universität Wien
20. 8. 2008 Vortrag „*Doke joruri-zukushi* von Kuniyoshi“ bei der 17.
AJLS-Koferenz an der Universität British Columbia in
Vancouver
- Wien, Jänner 2009