

---

# Religiöse Elemente in der japanischen Holzdruckkunst

Perspektiven aus der interkulturellen Theologie

von Ulrich Dehn

## Zusammenfassung

Die japanische Holzdruckkunst des 19. Jahrhunderts ist unter zahlreichen Aspekten religiös interpretierbar. Sie verwendet Elemente wie den Berg Fuji oder den Mond, die beide mythologisch-religiös konnotiert sind, greift ausdrücklich religiöse Motive aus dem buddhistischen oder Shinto-Bereich auf oder präsentiert Szenenbilder von Samurai-Dramen des Kabuki-Theaters, in denen menschliche unausweichliche Schicksale mit oft tödlichem Ausgang im Vordergrund stehen. Anhand von Impulsen aus der Kunsthermeneutik von Paul Tillich werden in diesem Aufsatz auch Bilder als religiös verstanden, die nicht ausdrücklich religiöse Elemente oder Themen verwenden, sondern die Tiefendimension des menschlichen Daseins ausleuchten.

## Schlüsselbegriffe

→ Japan  
→ Holzdruck  
→ Religiöse Kunst  
→ Paul Tillich

## Abstract

The art of the Japanese woodblock printing of the 19<sup>th</sup> century can be religiously interpreted from numerous angles: it used elements like Mount Fuji or the moon which both have mythological-religious connotations, it explicitly took up religious motives from Buddhist or Shinto areas, or it presented stage settings from Samurai dramas of the Kabuki Theater which feature inevitable human destinies with often fatal outcomes. With the aid of impulses from Paul Tillich's hermeneutics of art, the author also understands pictures as religious which do not explicitly make use of religious elements or themes, but illuminate the depth of human existence.

## Keywords

→ Japan  
→ Woodblock printing  
→ Religious art  
→ Paul Tillich

## Sumario

El arte japonés del siglo XIX de impresiones con bloques de madera se puede interpretar de forma religiosa bajo múltiples aspectos: Utiliza elementos como la montaña Fuji o la luna, que tienen connotaciones religiosas; usa de forma expresa motivos religiosos del campo budista o sintoísta, o presenta escenas de los dramas de los samuráis del teatro Kabuki, que tratan de destinos fatalistas de personas con un final muchas veces mortal. Partiendo de la hermenéutica del arte de Paul Tillich se interpretan en este artículo algunas imágenes como religiosas, aunque no contengan expresamente motivos o temas religiosos, sino que hacen referencia a dimensiones profundas del ser humano.

## Conceptos claves

→ Japón  
→ Impresión con bloques de madera  
→ Arte religioso  
→ Paul Tillich



## 1 Einführung

Die japanische Holzdruckkunst ist ein Bereich der japanischen Kunst, der außerhalb Japans gerne als »typisch japanisch« gehandelt wird. Dies ist nicht zuletzt dem vielleicht berühmtesten japanischen Kunstwerk, der Großen Welle vor Kanagawa von Katsushika Hokusai, zu verdanken, das 1830 entstand und inzwischen popularisiert auch auf zahlreichen Postern und Ansichtspostkarten zu sehen ist. Das Bild war Bestandteil einer Reihe von 36 Bildern vom Berg Fuji (Fuji-san), später auf 46 Bilder erweitert, die den Berg normalerweise nicht im offenkundigen Vordergrund zeigen – Ausnahmen sind das zweite und dritte Bild der Reihe –, sondern dezentral im Hintergrund und eher klein im Vergleich zum mutmaßlich zentralen Geschehen des Bildes.

Die Holzschnitt- und Holzdrucktechnik und -kunst ist vermutlich in China entstanden und kam im 6. Jahrhundert n. Chr. gemeinsam mit dem Buddhismus über Korea nach Japan. Sie stellte eine frühe Möglichkeit der Reproduktion von Texten und Bildern dar und erlebte ihre Blüte in der Edo-Zeit (Anfang des 17. bis einschließlich des zweiten Drittels des 19. Jahrhunderts) als regelrechte populäre Art der Vervielfältigung von Texten und Bildern, bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts Fotografie und Lithographie den Holzdruck als Technik verdrängten. Fortan war Holzdruck überwiegend als Kunstform überlebensfähig, nicht mehr als allgemeine Reproduktionstechnik.<sup>1</sup>

Wie kann die Holzdruckkunst Japans ein Thema der interkulturellen Theologie werden? Zahlreiche Werke des Holzdrucks, der aus Gründen von Motivreihen aus dem kulturellen und Unterhaltungsleben aus dem Tokyo der Edo-Zeit auch als Ukiyo-e bezeichnet wird, lassen meiner Ansicht nach eine religiöse Interpretation zu. Dies liegt nur in seltenen Fällen in der Absicht des jeweiligen Künstlers, sondern geht nach meiner Einschätzung aus dem weltanschaulichen Hintergrund einiger Bildmotive und -elemente hervor. Der Berg Fuji z. B. war ein beliebtes Motiv zahlreicher Bildserien aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, am berühmtesten davon die erwähnten »36 Ansichten des Berges Fuji« von Katsushika Hokusai. Ein weiteres wichtiges Motiv war der mythologisch und kosmogonisch besetzte Mond, dem der Künstler Tsukioka Yoshitoshi eine Serie von 100 Bildern widmete.

Außerhalb der traditionellen Holzdruckkunst hat der christliche Künstler Watanabe Sadao (1913–1996) mit seinen Werken zu biblischen Geschichten und Motiven in sehr eindrucksvoller Weise den Holzdruck in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der christlichen Welt Japans popularisiert und einen ihm eigenen Stil geschaffen.

Zunächst einmal jedoch soll die Aufmerksamkeit der Holzdrucktradition gelten, die das Religiöse eher implizit im Gefolge der Verwendung bestimmter Motive mit sich führt. Als Hintergrund sei ein kurzer Blick auf die mit dem Berg Fuji und dem Mond verbundenen Traditionen geworfen.

<sup>1</sup> Vgl. als Einführungsliteratur Amy NEWLAND/Chris UHLENBECK (eds.), *Ukiyo-e to Shin hanga: The Art of Japanese Woodblock Prints*, London 1990; Gabriele FAHR-BECKER (Hg.), *Japanische Farbholzschnitte*, Köln 1993; Friedrich B. SCHWAN, *Handbuch Japanischer Holzschnitt*, München 2003; Gian Carlo CALZA, *Hokusai (1760–1849)*, London 2003; Adele SCHLOMBS, *Hiroshige (1797–1859) – Meister japanischer Ukiyoe-Holzschnitte*, Köln 2007.



## 2 Der Berg Fuji

Der Berg Fuji (gesprochen Fudschii), beliebtes Motiv der Holzdruckkunst, ist mit 3776 Metern der höchste Berg Japans und zeichnet sich durch eine überdurchschnittliche Ebenmäßigkeit und Schönheit der trichterförmigen Gestalt aus. Von allen Seiten weist er einen sanften Anstieg auf, der erst ab den obersten hundert Metern etwas steiler wird. Da der Fuji über mehrere zig Kilometer allein in weitgehend flacher oder mäßig hügeliger Landschaft steht, ist er auch aus großer Entfernung gut zu sehen. Seine Spitze wird durch einen Krater geprägt; der letzte bekannte vulkanische Ausbruch des Fuji hat 1707 stattgefunden. Für den Namen Fuji gibt es mehrere Erklärungen. Die üblichste japanische Schreibweise 富士 (富 (zahl)reich, wohlhabend; 士 Krieger) wird wohl nicht ihrer Bedeutung wegen benutzt, sondern weil ihre Aussprache den alten Namen des Berges trifft. Eine etwas einfachere Schreibung ist 不二, was mit »nicht-zwei« im Sinne von einzigartig, einheitlich, allumfassend zu übersetzen wäre, eine weitere ist 不死 *fushi* = Nicht-Tod, Unsterblichkeit.<sup>2</sup> Eine mythologische Ätiologie, die zur Erklärung für mehrere der kursierenden Bedeutungen herangezogen werden kann, ist die Geschichte *Taketori Monogatari*, die »Geschichte vom Bambussammler«: Auf dem Gipfel des höchsten Berges des Landes lässt der Kaiser von vielen seiner Krieger den Trank der Unsterblichkeit vernichten. Daraus kann sich sowohl die Schreibung »reich an Krieger« erklären als auch das Thema der Unsterblichkeit. Jedoch wird auch darüber spekuliert, ob der Name gar keinen im engeren Sinne japanischsprachigen Hintergrund hat, sondern aus dem Wort *fuchi* oder *huchi* als Name für die Feuergottheit der nordjapanischen Ethnie der Ainu gebildet wurde. Laut Chamberlain<sup>3</sup> war in alten Zeiten das Gebiet um den Fuji Teil des Ainu-Landes. Diese Vermutung, die ursprünglich von dem britischen Missionar John Batchelor stammt, ist aus sprachhistorischen Gründen jedoch verworfen worden. Chamberlain beruft sich seinerseits auf Nagata Hōsei für den Hinweis, dass es sich um das Ainu-Wort *push* für »ausbrechen« (to burst forth) handeln könnte, womit auf den Charakter als Vulkan angespielt wäre. Größere Klarheit könnte nur geschaffen werden, wenn die Epoche der Namensgebung eindeutig benennbar wäre. Schon seit langer Zeit wird der Fuji als heiliger Berg verehrt, erwähnt wird er in den beiden Werken *Manyōshū* und *Hitachi no kuni fudoki* aus dem 8. Jahrhundert. Zum einen wird der Berg selbst als Gott betrachtet, zum anderen gilt er als Residenz des Gottes Konohanasakuyahime. Die Aufteilung des Berges in zehn Bergstationen, die entlang an den Aufgängen auf jeder Ebene rund um den Berg verteilt sind, ist mutmaßlich an die zehn Welten aus der buddhistischen Lehre angelehnt. Der Vulkan soll insgesamt 18 Mal ausgebrochen sein, was in alten Zeiten das Kaiserhaus dazu veranlasste, ihm kaiserlichen Rang zu verleihen und ihn als Gott Sengen (*Sengen Ōkami*) zu verehren, um ihn auf diese Weise wohlwollend zu stimmen und »stillzustellen«. Entsprechend wurde 806 von Kaiser Heizei der Schrein *Fujisan Hongu Sengen Taisha* am Fuße des Berges errichtet, heute der Hauptschrein über mehr als 1300 Zweig-Schreine, die über den gesamten Berg und die nähere Umgebung verteilt sind. Das Schreingelände im engeren Sinne umfasst das gesamte Gebiet der Spitze des Fuji ab der Höhe der achten Bergstation. Neben dieser in ihrem Anfangsstadium staatlich geförderten Form der Fuji-Religiosität gab es kleinere religiöse Gemeinschaften wie den Fuji-kō oder Shūgendō, die entweder spezifisch den Fuji-Glauben aufnahmen oder allgemein das Bergsteigen als asketische religiöse Praxis kannten. Insbesondere die unter der Bezeichnung

2 Vgl. Basil Hall CHAMBERLAIN, *Japanese Things*, Rutland/Vermont/Tokyo 1992 (erstmalig 1904), 193.

3 Ebd.

4 Vgl. SCHWAN, *Handbuch Japanischer Holzschnitt* (Anm. 1), 676.

5 Vgl. CHAMBERLAIN, *Japanese Things* (Anm. 2), 221.



Yamabushi bekannten Bergasketen trugen zur Heiligung des Berges bei. Die Fuji-kō errichtete in der Umgebung von Edo (Tokyo) zahlreiche (bis zu 200) Fuji-Hügel (*fujizuka*), auf denen der Fuji symbolisch bestiegen werden konnte. Auch wurden von Landesfürsten sogenannte Fujimizaka (»Hügel zum Schauen des Fuji«) errichtet, die das Sehen des Berges aus mehr als einhundert Kilometern Entfernung erleichtern sollten.

Neben der allgemeinen Beliebtheit des Fuji für Japaner und Touristen aus aller Welt ist insbesondere das Beobachten des Sonnenaufgangs populär. Es wird respektvoll *Goraiko* (»Verehrtes Erscheinen der Sonnenstrahlen«) genannt: Viele Besteiger des Berges verbringen die Nacht in einer Bergstation wenige hundert Meter unterhalb des Gipfels auf der Ostseite, um am frühen Morgen bis zum Gipfel zu steigen und von dort aus gemeinsam den Sonnenaufgang über dem Pazifik zu erleben und evtl. ein Gebet zu verrichten. Die Ostseite, d. h. die Edo/Tokyo bzw. dem Pazifik zugewandte Seite, gilt als die »Vorderseite« des Fuji (Omote Fuji), die Westseite als »Rückseite« (Ura Fuji).<sup>4</sup> Für viele ist der Sonnenaufgang das Erscheinen einer Gottheit, für die Identifikation der aufgehenden Sonne mit der Sonnengöttin *Amaterasu Ōmikami* gibt es allerdings keine Belege. *Amaterasu* hat ihren eigenen Haupttempelbezirk in Ise.

Auffällig ist, dass die Fuji-Serien sämtlich 36 Bilder haben, auch für die Serie von Hokusai wurde die Zahl 36 trotz Erweiterung auf 46 Bilder beibehalten. Dafür gibt es keine offizielle Erklärung, es wäre jedoch Folgendes denkbar: Bei einem Gesamtwinkel von 360 Grad um den Fuji herum gäbe es eine Aufteilung in zehn Grad Perspektivwechsel. Das jedoch bricht sich daran, dass nach der Absicht Hokusais alle 36 Bilder den Berg »von Osten«, also »von vorne« zeigen, und die zusätzlichen zehn Bilder bilden ihn »von Westen«, »von hinten« ab.

### 3 Der Mond (Tsukuyomi)

Der Mond ist Motiv einer Serie von Tsukioka Yoshitoshi (Hundert Ansichten des Mondes, 1885-1892) und spielt in der japanischen Religionsgeschichte eine wichtige Rolle. In der Mythologie findet er Erwähnung unter verschiedenen Namen: *Tsukuyomi no mikoto*, *Tsuki no kami*, *Tsukiyumi no mikoto*. In den beiden japanischen mythologischen Geschichtswerken *Kojiki* (712 n. Chr.) und *Nihonshoki* (720 n. Chr.) findet er sich als männliche Gottheit. In der Mythologie der beiden Chroniken ist Tsukuyomi eines der Kinder des Götterpaares Izanagi und Izanami, seine Geschwister sind die Sonnengöttin *Amaterasu Ōmikami* und *Susanoo*, Gott des Windes und des Meeres. Sein Name kann verschiedentlich aufgeschlüsselt werden: *Tsuki* oder *Tsuku* 月 bedeutet Mond oder Monat, *yomi* könnte mit Dunkelheit, Unterwelt oder Nacht wiedergegeben werden oder auch vom Verb *yomu* 読, in heutiger Bedeutung »lesen«, früher »zählen«, kommen. Damit wäre eine Bedeutung als »Zähler von Monden« oder allgemein »Zähler der Zeit« denkbar, bezogen etwa auf einen mondorientierten Kalender. Im *Nihonshoki*, kurz *Nihongi* genannt, heißt es im Kapitel 1,15, dass das Götterpaar Izanagi und Izanami zunächst das Große Acht-Insel-Land erschuf und dann eine Gottheit erschaffen wollte, die das Universum beherrschen sollte: Daraus entstand die Sonnengöttin *Amaterasu Ōmikami*, der in ihrer Pracht niemand gleich kam. Sie wurde auf der Himmelsleiter in den Himmel gesendet. Als nächstes erschufen sie den Mond-Gott *Tsukiyomi* oder *Tsukuyomi*, der in seiner strahlenden Pracht der Sonnengöttin fast gleich kam. Er wurde ebenfalls in den Himmel gesendet, um dort der Sonnengöttin, die den Tag beherrschte, bei der Herrschaft über die Nacht zur Hand zu gehen. Das dritte Kind, das das Götterpaar schuf, war *Susanoo*, der selbst mit drei Jahren noch nicht stehen konnte und temperamentvoll, grausam und wild war. Er schien nicht für die Herrschaft geeignet und wurde in ein Niemandsland entsendet (*Nihongi* 18-20). Laut Chamberlain wurde *Amaterasu* aus dem linken Auge Izanagis geboren, *Tsukuyomi* aus dem rechten Auge, und *Susanoo* aus der Nase.<sup>5</sup>



Eine Begründung für die Einteilung in Tag und Nacht findet sich in Kapitel 1,26f des Nihongi. Amaterasu sendet Tsukuyomi hinab auf die Erde, um dort die Nahrungsgottheit Ukemochi zu erwarten. Diese bereitet einen Festmahltsch aus Speisen, die sie aus ihrem Mund ausspeit. Tsukuyomi ist über diesen in seinen Augen höchst unappetitlichen Vorgang sehr erzürnt, zieht das Schwert und tötet sie. Amaterasu war über diese grausige Tat ihrerseits sehr zornig und bestand darauf, das Gesicht Tsukuyomis niemals wieder zu sehen. Fortan waren die Mondhälfte (Herrschaftsbereich von Tsukuyomi) der Nacht und Sonnenhälfte (Herrschaftsbereich von Amaterasu) des Tages voneinander getrennt (Nihongi 32). Als Haupt- oder als Neben-Kami (= Gott) findet Tsukuyomi Verehrung an vielen Orten in Japan, der prominenteste dürften seine Nebenschreine (*Tsukuyomi-no-miya*) in den beiden Ise-Hauptschreinen des Ise-Schrein-Geländes sein.

Neben seiner Bedeutung als göttlicher Herrscher der Nacht ist der Mond in Japan neben Blumen, Vögeln, dem Schnee, fallenden Blättern im Herbst, Nebel in den Bergen, beliebtes Motiv der romantischen Poesie und Malerei – manches davon ist auch der westlichen Kunst nicht fremd.<sup>6</sup>

#### 4 Aspekte einer religiösen Interpretation nach Paul Tillich und Ernst Cassirer

Es bedarf allerdings eines hermeneutischen Rahmens, um Werke der bildenden Kunst, die nicht ausdrücklich mit religiöser Absicht entstanden sind, in einem solchen Rahmen für den Betrachter anzueignen und Instrumente zu erarbeiten, die das ermöglichen. Eine wichtige Vorgabe zur Entzifferung religiöser Betroffenheit in der Kunst stammt von Paul Tillich, der danach fragt, ob sich in einem Bild das Religiöse im Sinne einer existenzialistischen Dimension als der ›ultimate concern‹ ausdrückt, also als das, was mich unbedingt angeht, bzw. ob es in dieser Weise vom Betrachter gesehen werden kann. Tillich unterscheidet vier Ebenen des Verhältnisses von Religion und Kunst:

1 Eine Ebene der säkularen Kunst, auf der das, was mich unbedingt angeht, nicht direkt ausgedrückt wird. Das Kunstwerk enthält keine religiösen Symbole oder sonstige Merkmale, die als religiös zu interpretieren wären. Es weist hin auf alle möglichen Aspekte der säkularen menschlichen Existenz.

2 Die zweite Ebene greift ebenfalls keine religiösen Motive (Christus, Maria, Heilige o. ä.) auf, und tut dies im Sinne eines Stils der Epoche. Diese Bilder haben einen religiösen Hintergrund, jedoch nicht unbedingt eine religiöse Absicht bzw. einen religiösen Inhalt. Tillich veranschaulicht seinen Ansatz anhand des Romans *Das Schloss* von Franz Kafka, in dem der Protagonist, Herr K., niemals die Quelle dessen erreicht, was alle Dinge im Dorf dirigiert und bestimmt, und deshalb in einem Zustand der Entfremdung von der Essenz verbleibt. Tillich nennt es die Angst der Sinnlosigkeit/Bedeutungslosigkeit. Im Roman *Der Prozess* ist der Protagonist Josef K. in fataler Weise der Angst der Schuld ausgesetzt, die ein für ihn ungreifbares, aber »objektives« Faktum darstellt und für ihn letztendlich Verurtei-

6 Vgl. CHAMBERLAIN, Japanese Things (Anm. 2), 375.

7 Paul TILICH, Existential Aspects of Modern Art, in: Carl MICHALSON (ed.), Christianity and the Existentialists, New York 1956, 7. Kapitel.

8 Ernst CASSIRER, Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum, in: Jörg DÜNNE u. a. (Hg.), Raumtheorie – Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt/Main 2006, 485–500, hier 497.

9 Ebd.



lung und Tod bedeutet. Er verweist zur Erläuterung der zweiten Ebene auf Bilder, die ihm in besonders eindrücklicher Weise einen existenziellen Tiefenaspekt zu enthalten scheinen, z. B. das 1888 entstandene Ölgemälde *Das Nachtcafé* (Le café de nuit) von Vincent van Gogh, das nach Tillichs Interpretation dem Betrachter den Eindruck von Leere vermittelt. Anders ist es mit van Goghs Bild *Sternennacht* (1889), das, so Tillich, unter der Oberfläche die Kräfte und die Dynamik der Natur ahnen lässt. In dieser Kategorie mit existenzieller Dimension sind auch zahlreiche Bilder der japanischen Holzdruckkunst zu finden, sofern der Berg Fuji und der Mond nicht ohnehin von vorneherein als religiöse Motive betrachtet werden.

3 Bei der dritten Ebene denkt Tillich an Kunstwerke, die umgekehrt religiöse Motive aufgreifen, dies aber mit säkularen Formen und in nicht-religiösem Stil tun. Er denkt an Bilder von Christus, der Heiligen, Marias oder des Heiligen Kindes in Sonderheit aus der Zeit der Hochrenaissance.

4 Als ein wichtiges Beispiel für die vierte Kategorie – Übereinkunft von religiösem Stil und religiösem Inhalt – benennt Tillich den Isenheimer Altar, die Kreuzigungsszene von Matthias Grünewald (entstanden 1506-1515), das seiner Ansicht nach großartigste Bild der deutschen Kunst überhaupt.<sup>7</sup>

Das hermeneutische Angebot Tillichs eröffnet zum einen die Möglichkeit, wichtige Dimensionen eines Bildes, die für den Betrachter (und vielleicht unschwellig und kontextbedingt für den Künstler) religiöse Aspekte implizieren können, zu erschließen, der hermeneutische Ermessensspielraum wird jedoch sehr groß und die Kriterien unscharf, wenn Tillich zwischen religiösem und nicht-religiösem Stil unterscheidet. Konkret wäre zu fragen, ob das Werk von Watanabe Sadao, der fast ausschließlich biblische Motive aufgreift, auch stilistisch als religiös einzuordnen wäre, d. h. ob es eher der 3. oder der 4. Kategorie Tillichs zuzuordnen wäre.

Ich schließe mich mit meiner Herangehensweise dem Versuch von Tillich an, auch in den Bildern, die keine ausdrücklichen religiösen Motive haben, Symbole und Tiefendimensionen des menschlichen Daseins zu entdecken, Aspekte schicksalhafter Ereignisse, tiefe existenzielle Ängste und menschliche Abgründe. Eine Interpretation dieser Art will ich nicht auf alle Holzdruckbilder anwenden, sondern möchte mich auf die beschränken, die mir besonders eindrücklich erscheinen, was notwendigerweise, auch im Sinne Tillichs, auf eine subjektive Auswahl hinausläuft.

Für Ernst Cassirer ist der »ästhetische Raum«, d. h. der Raum, »wie er sich in den einzelnen bildenden Künsten, in der Malerei, der Plastik, der Architektur konstituiert«, ein Ort, an dem der Betrachter in eine neue Sphäre der »reinen ›Darstellung‹« versetzt wird. »Und alle echte Darstellung ist keineswegs ein bloßes passives ›Nachbilden der Welt‹, sondern sie ist ein neues ›Verhältnis‹, in das sich der Mensch zur Welt setzt.«<sup>8</sup> Der ästhetische Raum eines Bildes versetzt uns zugleich in einen mythischen Raum, in dem Bildanordnungen nicht zufällig gewählt sind und besonders dann nicht mehr zufällig sind, wenn sie vor unser Auge treten und uns als Betrachter einen neuen Sinn erschaffen lassen. »Der Osten ist als Quelle des Lichtes zugleich der Quell und Ursprung des Lebens; der Westen ist die Stätte des Niederganges, des Grauens, des Totenreiches«,<sup>9</sup> dies ist nur eine der vielen Dimensionen eines Bildes, die eine Rolle spielen können.

Die mythische Aufladung des Bildes erschließt sich zum einen aufgrund der Kenntnis dessen, was die Präsenz des Berges Fuji oder des Mondes im Rahmen ihrer mythologischen Bedeutung in einem japanischen Bild besagen mag, sie wird zusätzlich angereichert durch die mythischen Bedeutungsschätze, die der Betrachter mitbringt: Himmelsrichtungen, existenzielle Situationen, Tiere (Krähen) in perspektivisch verzerrter prominenter Positionierung im Bild, Färbungen des Himmels und weitere Elemente, die je eigene mythische Erschließungen kennen.



## 5 Beispiele: Drei Künstler und wichtige Werke

1 **Katsushika Hokusai** (1760-1849), einer der bedeutendsten Holzdruck-Künstler, ist insbesondere für die Serie »36 (bzw. 46) Ansichten des Fuji« bekannt. Seine fruchtbarste Schaffensperiode fiel in die Zeit seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, in der Japan von einer Reihe von Epidemien, Hungersnöten und Naturkatastrophen geplagt wurde. Trotzdem herrschten in Edo Luxus und Ausgelassenheit, die auch volkswirtschaftlich Schaden anrichteten. Es wurden Gesetze zur Erzwingung von Genügsamkeit und Sparsamkeit erlassen, die jedoch wenig Wirkung zeigten.<sup>10</sup> Hokusai konnte in seiner hauptsächlichen Schaffenszeit seit ca. 1830 seine Werke nur noch am Straßenrand verkaufen und brachte weite Teile seines Lebens in Armut zu. Er schuf ca. 30.000 Bilder und etwa 500 Bücher, in seinem Werk versuchte er die gesamte Lebenswelt der Menschen und unzählige Themen aus Tier- und Pflanzenwelt abzubilden. Sein größtes Verdienst war, dass Landschaftsmotive den wichtigsten Platz in der Holzdruckkunst einnahmen. Seine Leidenschaft galt »der getreulichen Abbildung von allem und jedem, das ihm unter die Augen kam, wobei er wie kein anderer das Alltagsleben der Durchschnittsmenschen, der Arbeiter und keineswegs in Luxus schwelgenden Handwerker thematisierte.«<sup>11</sup> Gleichzeitig arbeitete er stark mit übertriebener Perspektivität, um die Dynamik der Natur eindrucksvoller darstellen zu können. Mit Perfektion lässt er Vordergrund-Hintergrund-Kontraste spielen: Auf diese Weise scheint z. B. in seiner berühmtesten Serie der »36 Ansichten des Berges Fuji« der eigentlich im thematischen Mittelpunkt stehende Berg optisch in den Hintergrund zu rücken, während andere Szenen und Geschichten im Vordergrund stehen. Hokusai hat das Wort *manga*, in seiner Grundbedeutung »grenzen- und zügelloses Bild«, popularisiert. Er widmete sich zwar auch Themen des Ukiyo im engeren Sinne, d. h. Szenen aus dem Spaß-, Unterhaltungs- und Kulturleben in der Stadt Edo, bei ihm zeigt sich jedoch deutlich die Übertragung und Erweiterung des Begriff Ukiyo-e hin auf andere Motivgattungen wie Tier- und Pflanzenbilder, Landschaftsbilder und Motive aus dem täglichen Leben.<sup>12</sup> Mehrere europäische Künstler wie Vincent van Gogh und Paul Gauguin wurden von ihm beeinflusst, van Gogh malte mehrere Landschaftsbilder von Hokusai nach.

Das Bild, das erste der »36 Ansichten des Berges Fuji«, zeigt eine aufgewühlte See vor der Provinz Kanagawa mit drei offenbar von den über sie herfallenden Wellen bedrohten Ruderbooten. Die Wellenausläufer werden zudem als greifende Hände dargestellt, was den anthropomorph bedrohlichen Charakter unterstreicht. Der Standpunkt des Betrachters ist ein Ort mitten im Meer, der Fuji steht nicht im Mittelpunkt, sondern an einem Ort im Bild, der zwar mitten im Geschehen zu sein scheint, trotzdem jedoch weit entfernt und jedenfalls nicht im Zentrum des Bildes. Die beiden Pole, die existenzielle Bedrohungssituation der Fischer durch die Welle zum einen und der Ruhepunkt in Gestalt des Fuji, der hier nicht als Landschaftshintergrund, sondern als wahrnehmende und schützende Macht seinen Platz in der Szenerie hat, werden ergänzt durch eine Wolkenformation, die je nach Kolorierung des Bildes sehr schwach unscheinbar oder als Arme ausbreitende weiße Schutzmacht wirkt.

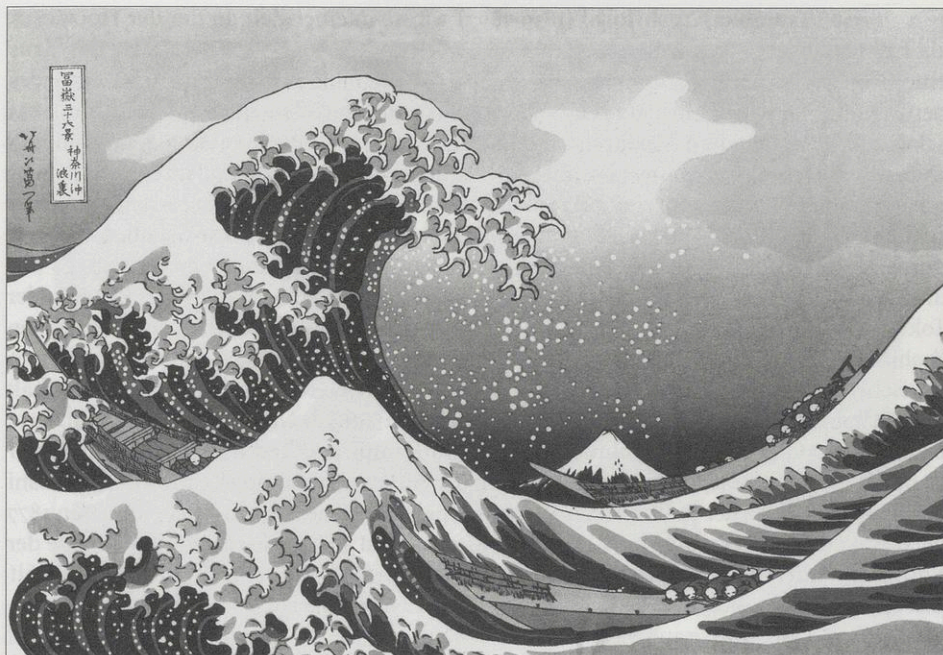
10 Vgl. Jonathan BENNETT, The Nineteenth Century until the Meiji Restoration, in: Amy NEWLAND/Chris UHLENBECK (ed.), *Ukiyo-e to Shin hanga: The Art of Japanese Woodblock Prints*, London 1990, 124-183, hier 124 und 126.

11 Vgl. SCHWAN, Handbuch Japanischer Holzschnitt (Anm. 1), 244.

12 [http://www.asien-zuhause.ch/Ukiyo-e/Hokusai\\_36\\_Views\\_of\\_Mt\\_Fuji.htm](http://www.asien-zuhause.ch/Ukiyo-e/Hokusai_36_Views_of_Mt_Fuji.htm) (21.7.2016).

13 Entnommen aus [https://de.wikipedia.org/wiki/36\\_Ansichten\\_des\\_Berges\\_Fuji#/media/File:The\\_Great\\_Wave\\_off\\_Kanagawa.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/36_Ansichten_des_Berges_Fuji#/media/File:The_Great_Wave_off_Kanagawa.jpg) (21.7.2016); Autorenrechte vorbehalten.





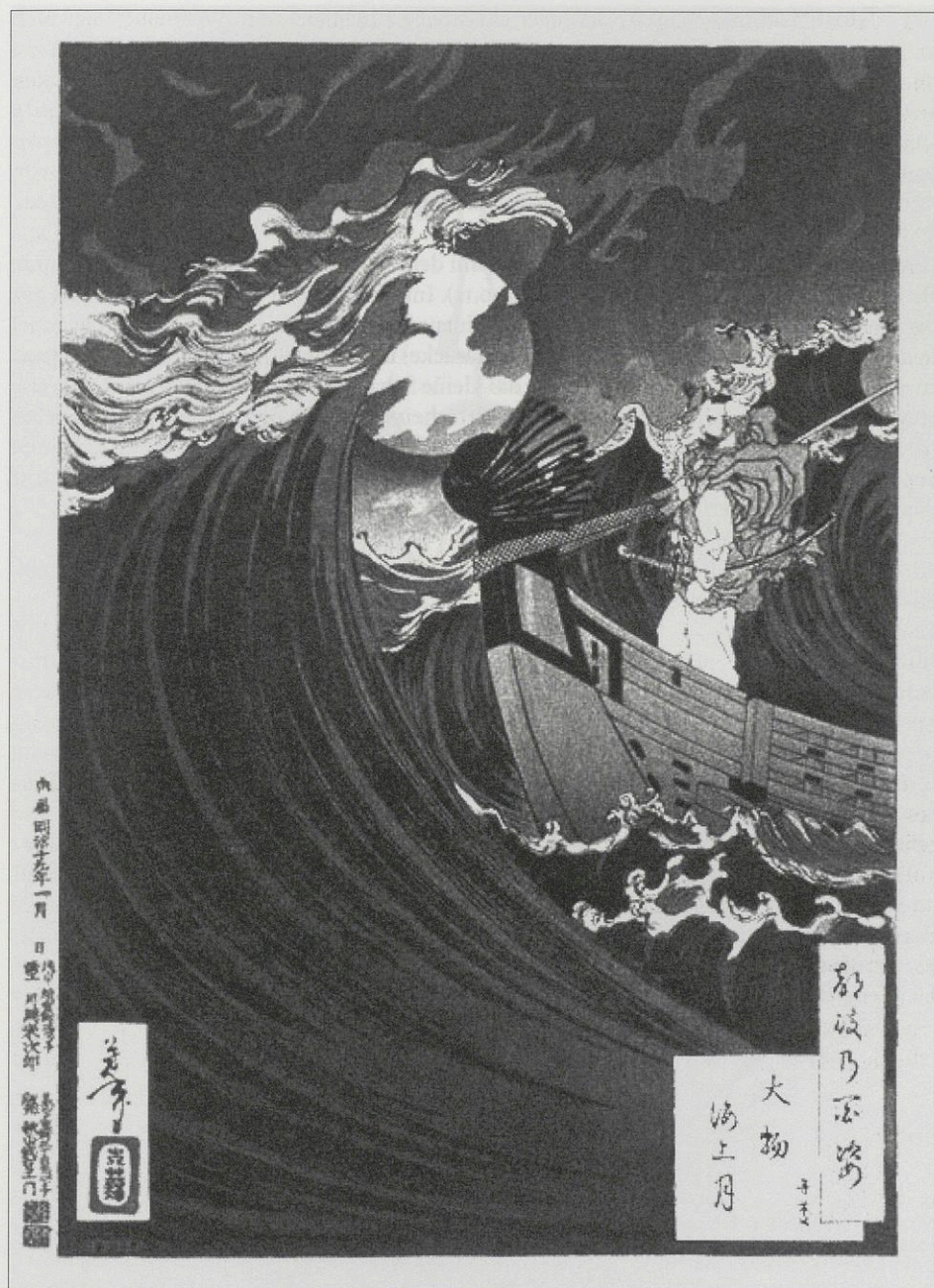
Große Welle  
vor Kanagawa  
Katsushika Hokusai  
1830<sup>13</sup>



**2 Taiso (Tsukioka) Yoshitoshi** (1839-1892) wirkte in einer Zeit, in der der Holzdruck als Technik anderen rationelleren Methoden der Reproduktion wich. Er wurde in das Haus eines wohlhabenden Vaters hinein geboren. Bereits mit elf Jahren ging er in die Lehre des berühmten Holzdruckkünstlers Utagawa Kuniyoshi und veröffentlichte mit 14 Jahren, 1853, seine erste bedeutendere Arbeit. Es handelte sich um ein Triptychon der Seeschlacht von Dan-no-Ura von 1185. Yoshitoshi veröffentlichte in den darauffolgenden Jahren nichts mehr, was vielleicht mit einer schweren Erkrankung seines Lehrers Kuniyoshi zusammenhing, der schließlich 1861 starb. 1862 erschienen wieder einige Holzdrucke. Diese Schaffenszeit war durch große Düsternis und die Darstellung von Gewalt- und Todesszenen geprägt. Es war die Zeit einer kaisertreuen Revolte und des schrittweisen Zusammenbruchs des Regimes der Tokugawa. Die politische und wirtschaftliche Instabilität schlug sich auch in den Bildern von Yoshitoshi nieder. 1868 wurde er per Zufall Augenzeuge der wichtigen Schlacht von Ueno (zwischen den Verteidigern des Tokugawa-Regimes und den Kaisertreuen), einer Ortschaft nördlich an Edo angrenzend, heute ein Stadtteil von Tokyo. Noch stärker konzentrierte er sich nun auf grausige und blutige Szenen von Kampf und Tod und wurde damit sehr populär. Seit dem Ende der 1870er Jahre stieg der Absatz der Zeitungen, für die Yoshitoshi arbeitete, aufgrund der politisch unruhigen Verhältnisse: Die Satsuma-Rebellion von 1877 versuchte, die Meiji-Restauration rückgängig zu machen und die feudalen Verhältnisse der Edo-Zeit wieder einzuführen. Er war als Illustrator gefragt, und seine finanziellen Verhältnisse stabilisierten sich. 1882 wurde er von einem Zeitungsverlag fest angestellt, was seine finanziellen Verhältnisse auf eine stabile Basis stellte. In seinen letzten Lebensjahren schuf er seine beiden berühmtesten Serien: »100 Ansichten des Mondes« (1885-1892) und »Neue Formen von 36 Geistern« (1889-1892). Auch Kabuki-Szenen und Kabuki-Schauspieler gehörten zu den Motiven seiner letzten Schaffensphase.

Das Bild bezieht sich auf eine Szene aus dem Jahr 1185. Abgebildet ist die betende Gestalt des Soldatenpriesters Musashibo Benkei. Er betet darum, dass die wütenden Geister der gefallenen Taira-Krieger, die durch die dunklen Wolken im obersten Teil des Bildes symbolisiert sind, besänftigt werden, und errettet auf diese Weise seinen Meister Minamoto no Yoshitsune und einen Teil seiner Truppen vor dem Schiffbruch. Aus der Geschichte der ersten Begegnung von Benkei und Yoshitsune erzählt das Bild Nr. 61. Im Bild Nr. 12 steht der schützende und wachende Mond fast zentrisch als eine Art Scheide- und Dreh- und Angelpunkt zwischen dem aufgewühlten Meer und den düsteren Wolken, zugleich als Wächter und Vermittler in einem Darstellungszusammenhang, der in mehreren Hinsichten religiös-spirituelle Komponenten hat.





Zwölftes Bild aus der Serie  
 »100 Ansichten vom Mond«:  
 Mond über der See  
 bei der Bucht von Daimotsu  
 Tsukioka Yoshitoshi  
 1886<sup>14</sup>



**3 Sadao Watanabe** (1913-1996). Der christliche Künstler Sadao Watanabe<sup>15</sup> ließ sich im Alter von 27 Jahren taufen und wandte sich während seines Studiums der Volkskunst (mingei) zu. Seit den 1940er Jahren widmete er sich biblischen Themen mit den Techniken des Holzdrucks, der Radierung und der Batik, die in ihrer Tradition auf den Okinawa-Inseln Leinen und Papier verwendete. Er benutzte später handgezogenes Papier aus Nordjapan von der inneren Rinde des Maulbeerbushes. Wichtig ist jedoch der einprägsame Stil von Körperhaltung und Gesichtsgestaltung, der sich durch sein gesamtes Wirken durchzieht.

Watanabe Sadao unterlegt sein Bild selbst mit dem Vers »Ich bin der gute Hirte. Der gute Hirte lässt sein Leben für die Schafe« (Joh 10,11). Im Unterschied zu den Holzdrucken aus der Ukiyo-e-Kultur ist der religiöse Charakter hier nicht nur implizit – Watanabe bezeichnet seine Werke selbst als *seisho hanga* (Biblische Drucke) und ordnet sie biblischen Geschichten zu. Hier ist in proportionaler Verzerrung das kleine Schaf dem großen Hirten in einer Weise eingefügt, dass es wie ein Teil seines Körpers erscheinen kann. Die Schlängelung des Felles passt sich der Struktur der Hände und des Bartes an, der gute Hirte lässt das Schaf einen Teil seiner selbst sein. Sein Mund bildet mit der vertikalen Falte ein Kreuz, ein Kunstgriff, der in fast allen Bildern Watanabes vorkommt.

## 6 Schlussbemerkungen

Mit Watanabe wird die Brücke zur ausdrücklich religiösen und christlichen Kunst geschlagen, für deren Fruchtbarmachung für die interkulturelle Theologie insbesondere Theo Sundermeier und Volker Küster Pionierarbeit geleistet haben.<sup>16</sup> Mir ging es darum, in aller Kürze die Möglichkeiten auszuloten, mit denen die religiösen Dimensionen auch in nur implizit religiösen Kunstwerken aus der Tradition des japanischen Holzdrucks aus dem 19. Jahrhundert identifiziert werden können, dies natürlich nicht anhand von objektivierbaren Kriterien, aber immerhin auf der Basis des Hintergrunds japanischer Volksfrömmigkeit und Mythologie. Diese Entzifferungen, die sich, wie Tillich gezeigt hat, auch auf tiefe existenzielle Befindlichkeiten beziehen können, oder etwa auf schicksalhafte Begegnungen um Leben und Tod aus der Welt des Kabuki-Dramas, wie sie gerne in der Holzdruckkunst abgebildet wurden, bilden eine bisher nur ansatzweise angenommene Herausforderung für die interkulturelle Theologie. ♦

**15** Zum Werk Watanabes vgl. Masao TAKENAKA (ed.), *Biblical Prints by Sadao Watanabe*, Tokyo 1986; Theo SUNDERMEIER, *Christliche Kunst in Japan und Korea*, Frankfurt a. M. 2010, 63-72.

**16** Theo SUNDERMEIER, *Christliche Kunst – weltweit*, Frankfurt a. M. 2007, darauf folgend Bände zu Japan und Korea (Theo SUNDERMEIER / CHAI Soo-il), Indien (Gudrun LÖWNER) und Afrika (Martin OTT); Theo SUNDERMEIER/Volker KÜSTER, *Das schöne Evangelium. Christliche Kunst im balinesischen Kontext*, St. Augustin 1991; Volker KÜSTER, *Zwischen Pancasila und Fundamentalismus – christliche Kunst in Indonesien*, Leipzig 2016.

**Abb**

Autorenrechte vorbehalten





Der gute Hirte  
Sadao Watanabe  
1993