

Wie kommt der Regen ins Bild?

Johannes Wieninger

Wetterdarstellungen – oder besser *Himmelserscheinungen* – sind seit der Song-Zeit (960–1279) Themen in der ostasiatischen Dichtkunst. Nebel, Nacht, Mondschein und der melancholische Blick in die Ferne sind Stimmungsträger in Gedichten, welche Jahreszeiten und bestimmte Orte zu Ikonografien des Atmosphärischen verknüpfen. Besondere Bedeutung kam dem literarischen Gerüst der *Acht Ansichten* zu, welches als gleichbleibendes Thema bis in unsere Zeit hinein immer wiederkehrt und Orientierung für Künstlergenerationen bot.¹

Die früheste Auflistung der Titel der *Acht Ansichten des Xiao Xiang* stammt von Shen Gua (1031 – 1095) aus der Zeit um 1090 in Versform:

Heimkehr der Gänse zum Rastplatz

Heimkehr der Boote aus der Ferne

Markt in den Bergen, aufsteigender Nebel

Fluss und Himmel, Abendschnee

Herbstmond über Dongting

Nachtregen am Xiao Xiang

Abendglocken aus dem nebelverhangenen Tempel

Fischerdorf in der Abendsonne

¹ Vgl. Alfreda Murck, *Poetry and Painting in Song China. The Subtle Art of Dissent*, Cambridge und London 2002.

Dies sind die Themen, denen alle weiteren Varianten der *Acht Ansichten* folgen.²

Eine Ansicht ist dem *Nächtlichen Regen* gewidmet: Melancholie pur, wird doch der Regen den Tränen gleichgesetzt. Sehnsucht nach dem oder der Liebsten, Sehnsucht nach der fernen Heimat und Heimkehr aus der Verbannung – sie alle sind mit dem Thema des Regens verbunden. Wen mag es da verwundern, dass die physische Darstellung des Regens ausgespart bleibt? Gezeigt werden lediglich die Stimmung des Regens und der Augenblick *danach*.

Im Museum für Asiatische Kunst in Berlin befindet sich eine der bemerkenswertesten Naturdarstellungen aus dem China des 15. Jahrhunderts. Schon der Titel der eindrucksvollen Tuscherolle ist vielversprechend: *Frühlingsregen am Xiang-Fluss* (Abb. 1). Am Ende der Rolle fügte der Künstler Xia Chang (1388–1457) einen Kommentar hinzu:

*„Sie, Zhongzhou, sagten zu mir: [...] ‚Kann ich nun ein Bambusbild bekommen?‘ Daraufhin zogen Sie eine Rolle Papier hervor und baten mich, ‚Frühlingsregen am Xiang-Fluss‘ zu malen. Unversehens sind wieder zwei Jahre vergangen. In diesem Sommer hatte ich relativ wenig im Amt zu tun; da es lange Zeit regnete, ging ich nicht außer Haus. So malte ich dieses Bild für Sie. Doch ich weiß nicht, ob es ihrem Geschmack entspricht. Ich wäre glücklich, wenn Sie meine unbeholfene Arbeit nicht zu genau betrachten.“*³

Normalerweise wird diese über 14 Meter lange Rolle der Bambusdarstellungen wegen gewürdigt, uns interessiert jedoch die Umsetzung des Titels *Frühlingsregen*. Das Bild ist in breiten und lockeren Strichen angelegt, mit sehr nassem Pinsel gemalt, man spürt förmlich die

² Ebd., p. 71.

³ Hier zit. nach Wang Ching-Ling, Ein elegantes Geschenk. Die Querrolle „Frühlingsregen am Xiang-Fluss“ von Xia Chang im Museum für Asiatische Kunst Berlin, in: *Ostasiatische Zeitschrift*, Neue Serie 12 (2012), Nr. 24, pp. 11–26, hier p. 24.

völlig durchweichten Wiesen und Moose, die Bäche sind voll und bilden überschäumende Wasserfälle, die Bambusstauden werden noch vom Wind gebeugt und richten sich nur langsam wieder auf. All dies ist meisterlich erfüllt – und dargestellt. Aber: Es regnet nicht! Gezeigt werden die Momente nach dem schweren Dauerregen, jedoch kein Augenblick des Regens. Das Bild steht auch in der Tradition der Themen *Entlang des Flusses* und *Wasserfall*,⁴ hinzu kommt die beobachtete Stofflichkeit der Natur *nach* einem schweren Regen. Das Dargestellte ist dem Betrachter nachvollziehbar. Dreihundert Jahre nach der ursprünglichen Bildfindung wurden hier mehrere Themen mit gesteigerter Naturbeobachtung zu einem neuen verbunden. Dieses Bild tangiert jedoch auch eine andere Themengruppe, nämlich die *Vier-Jahreszeiten*- beziehungsweise *Zwölf-Monats-Bilder*. Und wie bei den *Acht Ansichten* gibt es hier eine enge Verbindung von Literatur und Landschaftsmalerei, wiederum beziehen sich Stimmungsbilder auf wirkliche Orte.⁵

Nachgewiesen sind solche Bildserien sehr oft in Form von Paravents, woraus sich – bedingt durch die Bildfolge – Stellschirme mit zwölf Teilen (vor allem in China) oder mit zwei Stellschirme zu je sechs Teilen (vor allem in Japan) ergeben.⁶

Wenn also in China die Darstellung des Regens an sich kein Thema war – Recherchen haben kein gegenteiliges Beispiel hervorgebracht – so stellt sich zu Recht die Frage, wie der Regen ins japanische Bild kommt. Einen frühen Hinweis erhalten wir in einem Bild von Kanō Motonobu (1476–1559) aus der Zeit vor 1550, welches sich auf die Bildfolge der *Acht Ansichten* beruft. In *Die acht Ansichten des Xiao Xiang in einem Bild* fügt Motonobu die acht Bildthemen zu einer einzigen Landschaft zusammen. Er schuf also *ein* Bild, in welchem die

4 Maxwell K. Hearn, Wen C. Fong, *Along the Riverbank. Chinese Paintings from the C. C. Wang Family Collection*, New York 1999.

5 Melinda Takeuchi, *Taiga's True View. The Language of Landscape in Eighteenth-Century Japan*, Stanford 1992, pp. 52, 103.

6 Vgl. Chino Kaori, *The Emergence and Development of Famous Place Painting as a Genre*, in: *Review of Japanese Culture and Society* (2003), Bd. 15: *Japanese Art. The Scholarship and Legacy of Chino Kaori*, pp. 39–61, hier p. 47.

acht traditionellen Stimmungssituationen erkennbar vorkommen, die Themen mussten also entsprechend angedeutet werden. Dies gelang zum Beispiel für das Thema *Nachtregen am Xiao Xiang* mittels einer Regen darstellenden, schrägen Schraffur in der rechten oberen Bildecke über der mit Nebel verhangenen Landschaft (Abb. 2). Die geniale Synthese einer mehrteiligen Folge in der chinesischen Malerei ließ nicht nur ein neues Bildformat in der Landschaftsmalerei entstehen, sondern auch neue Bildelemente als Stimmungsträger.

Im 17. Jahrhundert nahm das Buchwesen in Japan einen rasanten Aufschwung, der durch die Technik des Blockdruckes und die Verbindung von Text und Bild bestimmt wurde.⁷ Die von der chinesischen Malerei geprägte intellektuelle Tuschemalerei der Kanō-Schule (ab dem späten 15. Jahrhundert) musste vereinfacht werden, um in der linearen Technik des Holzschnittes bestehen zu können.

Höfische Themen wurden nun zur Populärkultur, ebenso die entsprechenden Illustrationen. Reich bebilderte Klassiker der japanischen Literatur drängten die aus China übernommene Ikonografie in eine eigenständige japanische Variante der Illustrationsgeschichte.

Eine 1692 publizierte Ausgabe der *Hundert Gedichte* brachte Regen in mehreren Illustrationen, wobei der nicht näher bekannte Illustrator Nakamura Eisen diesen stilisiert darstellte. Meist wurden leere Flächen im oberen Bildteil schräg schraffiert, Landschaft wurde selten überschritten, was den Bildern lediglich ein Minimum an Räumlichkeit verleihen konnte (Abb. 3).

Mit der Entstehung des *Ukiyo-e* (Bilder der fließend vergänglichen Welt) seit dem späten 17. Jahrhundert, löste sich der Holzschnitt von der Buchillustration zu einem eigenen Bildformat, und es ergoss sich über die japanischen Großstädte eine Bilderflut.

⁷ Vgl. Ekkehard May, Buch und Buchillustration im vorindustriellen Japan, in: Sepp Linhart, Susanne Formanek (Hg.), Buch und Bild als gesellschaftliche Kommunikationsmittel in Japan einst und jetzt, Wien 1995, p. 45–74, hier p. 47.

Neben traditionellen Geschichten entstanden neue, aktuelle Themen, die der Welt des Theaters und des Vergnügens entnommen wurden. Stars des *Kabuki*-Theaters wurden mit historischen Personen und Themen verknüpft.

Torii Kiyonobu I (1664–1729), eines der ersten Mitglieder der dem Theater verpflichteten Torii-Schule, zeigte Schauspieler porträthaft und verband sie durch Andeutungen mit ihren Paraderollen (Abb. 4). In dem noch handkolorierten Druck *Sanjō Kantarō II als Yaoya Oshichi und Ichimura Takenojō II als Koshō Kichisaburō* von 1718 zeigt er neben den beiden Personen eine Lilie aus einem Garten, die Ecke einer Hütte, einen eleganten Schirm – eigentlich hätte dies zum Erkennen der Personen und der Szene gereicht, zumal es sich ja um eine Theaterszene handelte. Aber es kam noch die Schraffur des angedeuteten Regens hinzu, parallele Linien, die später wie der übrige Holzschnitt rot und gelb koloriert wurden. Diese regelmäßigen Linien füllen den oberen Bildteil, rhythmisch und wie ein wiederkehrendes Flächenornament, ohne Teil der eigentlichen Darstellung zu sein.

Kurz bevor dieser Holzschnitt entstand, wurde eine der wichtigsten Enzyklopädien Japans publiziert, die erste illustrierte sogar: 1712 erschien in 81 Bänden und 106 Kapiteln das *Wakan Sansai Zue* (Chinesisch-Japanisches illustriertes Lexikon), welches inhaltlich und formal auf das chinesische *Sancai Tuhui* (Zusammengestellte Illustrationen zu den drei Sphären) von 1609 Bezug nimmt.⁸ Freilich: Eine Kopie war es nicht. Vieles wurde übernommen, es gab aber auch überraschend Anderes, Neues, man könnte auch sagen *typisch Japanisches*. Die angeführten Personen sind in Japan bekannte Berühmtheiten, Dinge des Alltags entsprechen dem japanischen Gebrauch der Zeit, ebenso die Gewänder und die Architektur. Das Kapitel zum menschlichen Körper und der Anatomie lässt europäischen

⁸ Zur Geschichte der ostasiatischen Enzyklopädien vgl. Marc Winter, Enzyklopädien im chinesischen Kulturraum – die „leishu“. Gigantismus und materiell manifestierter Machtanspruch in der chinesischen Tradition, in: Paul Michel, Madeleine Herren, Martin Rüesch (Hg.), Allgemeinwissen und Gesellschaft. Akten des Internationalen Kongresses über Wissenstransfer und Enzyklopädische Ordnungssysteme, Aachen 2007, pp. 145–183, zum *Sancai Tuhui* pp. 169–171.

Einfluss erkennen. Der Himmel wird in den ersten drei Bänden thematisiert. Sonne und Mond werden im ersten Band dargestellt und zwar in chinesisch-japanischer Tradition mit Krähe und Hase, aber auch in astronomischen Skizzen, wie sie aus der westlichen Literatur des 16. und 17. Jahrhundert bekannt sind. Im zweiten Band sind Sternkonstellationen dargestellt und der dritte ist schließlich den meteorologischen Himmelserscheinungen gewidmet. Diese Themen fehlen im chinesischen *Sancai Tuhui* völlig. Folgende Themen werden einzeln behandelt: *Nebel, Reif, Tau, Griesel, Hagel, Schnee, Regen, Wind, Dunst, Himmel, Wolken, Regenbogen, Kometen, Sternschnuppen*. Jedes dieser meteorologischen und astronomischen Phänomene zwischen Himmel und Erde ist mit einer kleinen Illustration versehen, die das entsprechende Ereignis in eine Landschaft eingebunden, also erzählerisch, darstellt. Bei diesen kleinen Illustrationen fällt auf, dass nur einige wenige der traditionellen japanischen Ikonografie folgen. So wird der Donner durch den Wettergott *Raijin* symbolisiert, der wie wild auf seine Trommeln schlägt. Sein Partner, der Wind, wird jedoch nicht als Windgott *Fūjin* mit dem aufgeblasenen Windsack gezeigt, sondern als vom Wind gebeutelte Weide. Wolken haben in Ostasien eine sehr traditionsreiche Ikonografie, in der Textillustration wurden hingegen nur zwei Arten von Wolken vorgestellt: im unteren Bildbereich der traditionelle Typus, der in seiner Form an den *hui*-Pilz erinnert, und darüber kleine quadratische Gebilde, die trotz ihrer Schematisierung als *Cirrocumulus*, kleine Haufenwolken, auszumachen sind. In der Illustration zum Eintrag *Regen* (Abb. 5) wird das oberste Bilddrittel von durch Punkte angedeutete Wolken ausgefüllt, im unteren Bildteil erkennt man ein Hausdach und im Wind sich biegender Bambus. Aus den Wolken bricht eine schräge Schraffur – Regen.

Schon diese wenigen Andeutungen reichen, um zu vermuten, dass auch andere Quellen als die traditionellen verwendet wurden. Der im Folgenden in Auszügen wiedergegebene Text dieses

Eintrages überrascht teilweise durch seine *Wissenschaftlichkeit*.⁹ Zuerst werden die unterschiedlichen Schreibweisen und Aussprachen angegeben: sino-japanisch *u*, chinesisches *iyui* und japanisch *ame*. Es folgt eine Aufzählung unterschiedlicher Arten von Regen:

„Leichter Regen, starker Regen, Langregen (länger als drei Tage) und Aufklären, also Ende des Regens, klares Wetter. Wasser, das verdampft, bildet Wolken und kommt als Regen wieder herunter. Im ‚Shiming‘ [chinesische Enzyklopädie, um 200 u.Z.] heißt es: ‚Regen ist wie der Flügel eines Vogels, der sich beim Fliegen ausbreitet.‘ [...] Regen, der sich mit Schnee mischt, wird ‚Schneeregen‘ genannt. Wenn es vom Dach heruntertropft, spricht man von ‚Tropfregen‘. Das abfließende Regenwasser nennt man ‚Regenbach‘. Im ‚Anten monjo‘ [offenbar ein nicht näher bekanntes Lexikon] heißt es: ‚Es regnet, wenn sich oberhalb der Wolken die Sonnen-Essenz und unterhalb die Wasser-Essenz ablösen. Die Essenzen der Kälte und der Feuchtigkeit befinden sich in der Wolkenmitte. Wenn sie gedreht werden, lösen sie sich auf und es regnet. Wenn das Wasser etwa beim Kochen erhitzt wird, steigt es auf und wird zu Dampf, welcher das Aussehen von Wolken hat. Beim Aufsteigen trocknet dieser wiederum (und erkaltet dabei), wird zu Wasser, kommt herab und nimmt die Form von Regen an.‘ Im ‚Shinreikyō‘ [einem nicht näher bekannter Sutrentext] heißt es: ‚Über den vier Meeren gibt es einen Menschen, der auf Schwänen [...] reitet. [Er trägt] weiße Kleider und eine dunkle Kopfbedeckung. Zwölf Knaben folgen ihm. Sie reiten auf Pferden, als ob sie flögen. Man nennt ihn den Boten des Flussfürsten. Er kommt aus einem Land, wo Regen in Strömen fließt.‘“

Auf den folgenden Seiten werden weitere spezielle Formen von Regen besprochen:

Regenschauer, Regenzeit, Spätherbstregen, Regen ohne Wolken und unheimlicher Regen.

Danach folgt der Eintrag *Regenbitten (amagoi)*. Die Vermischung von mythologischen

⁹ Für die Übersetzung danke ich Mine und Bernhard Scheid.

Erklärungen für das Phänomen Regen mit physikalischen Erklärungsversuchen scheint bemerkenswert für diese Zeit, ebenso wie die Vermischung unterschiedlicher Ikonografien: Einerseits wurden alte japanische Symbolbilder verwendet, andererseits Darstellungen wie Kometen oder Regenbogen, die aus einer ganz anderen Tradition zu kommen scheinen. Jack Hillier äußert in seinem Werk *The Art of the Japanese Book* die Vermutung, dass für die frühen Buchillustrationen Japans europäische Drucke als Vorlage gedient haben könnten.¹⁰ Kaum jemand jedoch getraut sich, diesen Gedanken weiterzuverfolgen, sei er auch noch so verlockend. Es sei also nur ein weiterer Hinweis gegeben: Europäische – vor allem deutsche – Einblattdrucke über bemerkenswerte Unwetter und Himmelserscheinungen¹¹ zeigen in oft ähnlich ungelungenen Darstellungen unerklärliche Phänomene wie das *Wakan Sansai Zue*. Was auch immer dies für die Geschichte der Darstellung des Regens in japanischen Drucken bedeuten kann, die Regenschraffur wurde quasi zum Standard, der unterschiedlich eingesetzt werden konnte. Drei Beispiele aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeigen im Folgenden die Kreativität der *Ukiyo-e*-Künstler im Umgang mit dieser meteorologischen Erscheinung.

Auch wenn Ishikawa Toyonobus (1711–1785) Farbholzschnitt von 1750–1760 *Zwei Schönheiten und ein männlicher Begleiter* genannt wird (Abb. 6), war dieses Bild eine Weiterentwicklung des *sampuku-tsui*-Themas, das heißt drei Schönheiten wurden – meist auf drei separaten, aber zusammengehörigen Blättern – nebeneinandergestellt. Ishikawa Toyonobu (1711–1785) liebte dieses Thema offenbar sehr, aber in diesem Blatt verschmolz er es zu einer einzigen Darstellung. Gegen den schräg einfallenden Regen stemmen sich die drei Personen, die Gewänder bauschen sich, ein Schirm wird gegen den Wind gehalten. Das

10 Jack Ronald Hillier, *The Art of the Japanese Book*, Bd. 1, London 1987, p. 64.

11 Vgl. Wilhelm Hess, *Himmels- und Naturerscheinungen in Einblattgedrucken des XV. bis XVIII. Jahrhunderts*, Leipzig 1911; Bruno Weber (Hg.), *Wunderzeichen und Winkeldrucker. 1543–1586. Einblattgedrucke aus der Sammlung Wickiana in der Zentralbibliothek Zürich*, Dietikon (Zürich) 1972; Axel Janeck, *Zeichen am Himmel. Flugblätter des 16. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Nürnberg 1982.

Wetter ist hier eindeutig das Hauptthema. Die schräge Schraffur ergibt erst in Verbindung mit dem Wind Sinn, der Regen wird tatsächlich als solcher spürbar und ist kein Versatzstück mehr.¹²

In dem Blatt *Gebet um Regen (Amagoi)* aus der Serie *Modische sieben Komachi* von Shiba Kokan (1747–1818) muss man schon genau hinsehen, um die Dichterin Ono no Komachi zu erkennen (Abb. 7).¹³ Einer Schönheit, der Hauptperson des Bildes, wird von ihren Dienerinnen bei der Toilette geholfen, während sie einen Holzschnitt mit der Darstellung der Ono no Komachi am Schreintor betrachtet. Die Verandatür ist weggeschoben und der Blick fällt in die Ferne, über die Dächer hinweg in einen fernen Regenschauer, dessen Bildgestaltung frappant an die Illustration im *Wakan Sansai Zue* erinnert. Die Regenlandschaft ist also ein Hinweis auf den Bildtitel, der nur durch das Bild im Bild – und den über das Bild gesetzten Text – verständlich wird. Solche *mitate-e* (Vergleichsbilder) waren im *Ukiyo-e* sehr beliebt, auch wurde intensiv mit symbolischen Andeutungen gespielt. Hier wird der Ausblick zum *Bild im Bild* und somit zur zweiten Themenebene.

Kitagawa Utamaro (1753–1806) war bekannt, in vielen Dingen eigene Wege zu gehen. Er brachte neue Themen, ließ den Kunden hinter die Kulissen der Vergnügungsviertel blicken, führte aber auch neue Sichtweisen und Techniken ein. So interessierte er sich – wie andere seiner Zeit auch – für die Dreidimensionalität, aber auch für Licht und Schatten, Tag und Nacht, also das Atmosphärische des Tagesverlaufes. Bei der Beschreibung des Blattes *Mann und Ehefrau im Abendregen* (Abb. 8) wundern sich einige Autoren, dass trotz des starken Regens der Schirm geschlossen ist – ein scheinbarer Widerspruch. Außerdem sei der Regen nur als zweidimensionaler Hintergrund zu den Figuren dargestellt.¹⁴ Der Farbholzschnitt lässt

12 Es ist spannend, dieses Blatt mit dem Druck *Ejiri in der Provinz Suruga* aus der Serie *36 Ansichten des Berges Fuji* von Katsushika Hokusai zu vergleichen, in dem der Wind eine Gruppe Reisender überrascht.

13 Zu Ono no Komachi siehe den Beitrag von Bernhard Scheid, pp. ###-###.

14 Vgl. Timothy Clark, Shūgō Asano, *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro*, Ausst.-Kat. British Museum, London, Bd. 2, Tokyo 1995, p. 210, Kat.-Nr. 341.

zwei Deutungen zu: Einerseits kann man darin eine Anspielung auf den nächtlichen Regen aus den traditionellen *Acht Ansichten* erkennen, andererseits steht das Blatt in der Tradition der sogenannten *Regenschirmbilder*. Ein offensichtlich durchnässtes Paar mit teilweise verrutschtem Gewand, eine halberotische Anspielung, tritt aus dem Regen; es scheint an seinem Ziel angekommen zu sein und steht bereits im Trockenen, unter einem Dach in einem Hauseingang. So bekommt der stilisierte nächtliche Regen den Charakter einer Landschaft, welcher eine räumliche und zeitliche Abfolge signalisiert. Er ist nicht nur eine symbolische Andeutung wie bei Shiba Kokan, sondern Teil des Handlungsablaufes.

Ebenso experimentierfreudig wie Utamaro war der Exzentriker Katsushika Hokusai (1760–1849), der in seinem über eine lange Zeitspanne entstandenen Werk viele künstlerische Strömungen mitmachte und auch bestimmte. Im dreibändigen Bilderbuch *100 Ansichten des Berges Fuji*¹⁵ aus der Zeit nach 1840 findet er in einigen Landschaftsbildern zu einer nahezu impressionistischen Bildauflösung, er schuf Stimmungsmalerei pur. Zu den konsequentesten Kompositionen gehört das Blatt *Der Berg Fuji im Regenguss* (Abb. 9). Bauern in Regenkleidung und großen Hüten bewegen sich geduckt, die Perspektive der Figuren deutet an, dass der Weg tief in die Landschaft hineinführt. Diese wiederum – schemenhaft erkennt man nur den Berg – ist durch die vertikalen dichten Regenstriche angedeutet, Hokusai verzichtet völlig auf Umrisslinien. Der Regen übernimmt die Bildkomposition und die Darstellung der Landschaft. Er ist nicht nur Teil der Landschaft, er ist die Landschaft selbst. In seinen unterschiedlichen Serien zum Berg Fuji führte Hokusai noch eine kompositorische Neuerung ein, die für spätere Bildfindungen sowohl in Japan als auch Europa von Bedeutung war und die auch in diesem Regenbild zur Geltung kommt. Er legte den Regen wie eine Folie, ein Gitter vor die Landschaft und schuf auf diese Art einen Schichtenraum, der das Übereinander der ostasiatischen Malerei in ein Hintereinander wandelte.

15 Henry B. Smith (Hg.), Hokusai. Hundert Ansichten des Berges Fuji, München 1988.

Sein großer Konkurrent in künstlerischer Hinsicht war Utagawa Hiroshige (1797–1858).¹⁶

Beide wetteiferten in der Landschaftsdarstellung, beide schufen Serien, die in ihren Ausmaßen die traditionellen *Acht Ansichten* oder *Zwölf-Monats-Bilder* sprengten. So verwundert es nicht, dass die Zeit zwischen circa 1820 und 1860 die bedeutendste war für die japanische Landschaftsdarstellung im *Ukiyo-e*. Die Übertragung der *Acht Ansichten* auf die Provinz Omi rund um den Biwa-See hatte in Japan schon Tradition und die alte Pinie bei Karasaki wurde in mehreren Serien als Hauptmotiv verwendet. In Hiroshiges Blatt *Nachtregen bei Karasaki* (Abb. 10) fällt der Regen senkrecht, die Nacht senkt sich über die Landschaft, alles wird gräulich. Eine Szenerie ist in Umrissen erkennbar. Zwischen ihr und dem Betrachter aber bildet der Regen eine Barriere.

Zu einer ähnlichen Bildauffassung kommt Utagawa Kuniyoshi (1797–1861) mit *Ochanomizu im Regen* (Abb. 11). Der Betrachter steht auf einer Brücke und blickt entlang des Flusses in Richtung Fuji. Der Blick von dort war ein berühmter *Fuji-Blick*, der in mehreren Holzschnitten festgehalten wurde. Konsequenter als Hiroshige löste er die Landschaft in monochrome Volumen auf, noch regelmäßiger fällt der Regen, man ist versucht zu sagen: wie mit dem Lineal gezogen.

An dieser Stelle drängt sich ein direkter formaler Vergleich mit den *Katagami* auf, zumal sie ja das Hauptthema dieser Publikation sind. Streifenmuster oder Bild – hier verschwimmen die Grenzen, eine parallele Entwicklung im Druck und in den Mustern der *Katagami*, die in

16 Zu den Landschaftsdrucken von Hokusai und Hiroshige vgl. Johannes Wieninger, Andrea Pospichal, Eine gefährliche Stelle. Berühmte Ansichten aus rund Sechzig Provinzen von Ando Hiroshige (CD-Katalog), Wien 1999; Johannes Wieninger, Fuji – der Berg, den es nur einmal gibt. Mit einem Beitrag von Josef Kreiner (CD-Katalog), Wien 2001; Johannes Wieninger, „Die Welle“ von Katsushika Hokusai – ihre Stellung in der Kunstgeschichte Ostasiens und ihr Einfluß auf die Kunst Europas, in: Hans-Günther Schwarz (Hg.), Die Welle. Das Symposium (= Schriftenreihe des Instituts für Deutsch als Fremdsprachenphilologie, Band X), München 2010, pp. 171–180; Brigitte Moser, Beate Murr, Johannes Wieninger, Ukiyo-e reloaded. Die Sammlung japanischer Farbholzschnitte im MAK-Wien (DVD-Katalog), Wien/Ostfildern 2005, darin das Kapitel „Landschaft“.

dieser Ausformung möglich war, weil der Regen schon von Beginn an nur durch Ornamentalisierung und Rhythmisierung darstellbar war.

Eine ebenfalls sehr ornamentale Bildgestaltung zeigt ein Farbholzschnitt im schmalen Format eines Gedichtstreifens *Kuckuck im Regen* von Utagawa Hiroshige I (1797–1858), um 1831 (Abb. 12). Die gesamte Komposition ist dem schräg einfallenden Regen unterworfen. Von rechts oben nach links unten – der Leserichtung ostasiatischer Bilder – stürzen ein Kuckuck, der Regen, die Gedichtzeilen und im unteren Bildteil die angedeutete Landschaft in einer rasanten Talfahrt. Selbstverständlich klingt wieder das Thema des Nachtregens an und der Kuckuck kündigt mit seinem Ruf den Frühsommer an. Dieses Motiv ist im Textilornament sehr beliebt, entsprachen doch *Kimono*-Muster auch den Jahreszeiten. Dies zeigt, wie angewandte Kunst und höchster künstlerischer Anspruch im *Ukiyo-e* einander nahestanden. Der Konkurrenzdruck, der auf Ando Hiroshige lastete, endete mit dem Tod von Hokusai 1849 und in der Folge entstanden die umfangreichsten Landschaftsserien in der Geschichte des *Ukiyo-e*. Durch den westlich geprägten, perspektivischen Bildaufbau gelangte er zu neuen Kompositionen mit einer spezifischen Schichtung von Bildebenen, sehr oft mit einem großen Detail im Vordergrund, welches im Kontrast zum tiefen Blick in die Landschaft steht und die perspektivische Wirkung sogar noch verstärkt.

Das Blatt der Reisbauern in der Provinz Hoki (*Provinz Hoki. Der Berg Oyama von Ono aus gesehen*, Abb. 13), ebenfalls von Utagawa Hiroshige I (1797–1858), ist von der Komposition her eher konservativ, technisch jedoch insofern interessant, als dass der Regen in weiß gedruckten Linien zu Boden fällt. Ein regelmäßiger schwacher Regen, der die ohnehin nasse Arbeit in den Feldern nicht zusätzlich erschwert. Dieses Thema ist schon in einem *Kurzgedicht* von Ki no Tsurayuki (872–945) festgeschrieben und war für Serien zu *Der Fuji im Laufe der 12 Monate* Bildvorlage für den Monat April.¹⁷

¹⁷ Takeuchi 1994 (wie Anm. 5), p. 103.

Im Gegensatz dazu der Blick ins *Tal der Yamabushi* (Abb. 14), welcher als Antwort auf Hokusais *Ejiri in der Provinz Suruga* aus der Serie der *36 Ansichten des Berges Fuji* verstanden werden kann. Eine Windböe überrascht Wanderer entlang eines Flusses, nicht nur die Bäume biegen sich, auch der starke Regen, der aus den schwarzen Wolken strömt, wird aufgepeitscht. Hiroshige legte dominierende, breit gekurvte, helle Streifen – das heißt in der Farbe des Papierses – über die gesamte Fläche. Der Betrachter ist aus dem Bildraum ausgeschlossen, der Regenvorhang wird zum Hauptthema. Eine extremere Bildauflösung ist kaum vorstellbar.

Einer seiner letzten Farbholzschnitte ist zugleich einer der bekanntesten japanischen Drucke. *Regenschauer über der Großen Brücke bei Atake* aus der Serie *100 berühmte Ansichten von Edo* entstand 1857 (Abb. 15). Im Regen eine Brücke zu überqueren ist ein Thema mit langer Tradition (vgl. auch Abb. 5), es sollte wohl das den Naturgewalten Ausgesetzt-Sein besonders betonen. Das vordere Ende der Brücke ist nicht sichtbar, das hintere nur zu erahnen. Die eigentliche Faszination des Blattes ist die fächerartige Aufteilung des Bildes in drei übereinanderliegende Schichten – durchaus dem traditionellen Staffelraum der ostasiatischen Landschaftsmalerei vergleichbar. Die Szene wird in einen steten Regenguss gesetzt, aber nicht so wie in den Regenbildern aus der Serie der *60 Provinzen*: Es sind unterschiedlich lange, dünne Striche, nicht parallel, sodass der Betrachter den Eindruck bekommt, es regne wirklich *im* Bilde und nicht davor. Der Regen konterkariert die traditionelle Raumauffassung und bindet die drei Ebenen wieder zu einer Komposition zusammen.

Hiroshige starb nur zehn Jahre vor dem Ende des Shōgunats, der größten politischen und gesellschaftlichen Umwälzung in der Geschichte Japans. Die drei Regenbilder aus seiner letzten Schaffenszeit stehen für einen Endpunkt in der Entwicklung der japanischen Landschaftsmalerei während des Tokugawa-Shōgunats (1603–1867). Regen war nicht gerade ein Hauptthema in der japanischen Landschaftsdarstellung, aber er war stets präsent und wie oft in der Kunstgeschichte lässt sich gerade an solchen *Nebenthemen* eine

Themenentwicklung besser erkennen als an einer großen bekannten Ikonografie. Es war ein weiter Weg von der symbolischen Andeutung bis hin zu den Bildlösungen bei Hokusai und Hiroshige. Das Thema des Regens entwickelte sich zu einem eigenständig japanischen, das über die Jahrhunderte hinweg immer wieder neue Interpretationen zuließ. Vorsichtige Versuche, auf die Frage „*Wie kommt der Regen ins Bild?*“ formal fundierte Antworten zu finden, dürfen nicht davon ablenken, dass die Alltäglichkeit des Regens eine nicht immer erfreuliche Tatsache war (und ist) und die Beschwerden folglich auch in der Populärkultur des *Ukiyo-e* thematisiert wurden.