

FUJI

DER BERG,
DEN ES NUR EINMAL GIBT



M A K



- ▶ **Fuji – der Berg, den es nur einmal gibt**
Zur Ikonographie des Fuji-san, von Johannes Wieninger

- ▶ **Heilige Berge Japans – Miwa und Fuji**
von Josef Kreiner

- ▶ **OISHI SHUGA**
Sano shinkei – Wahre Bilder vom König der Berge

- ▶ **KATSUSHIKA HOKUSAI**
Fugaku sanjurokkei – 36 Ansichten des Berges Fuji

- ▶ **KATSUSHIKA HOKUSAI**
Fugaku hyakkei – 100 Ansichten des Berges Fuji

- ▶ **WERKE HOKUSAI'S**
K. K. Österr. Museum für Kunst und Industrie
Katalog zur Verkaufsausstellung, Wien, Februar-März 1901



Ausstellung und Texte: Johannes Wieninger, Sammlung Ostasien, wieninger@MAK.at
Lektorat und Bildbearbeitung: Andrea Pospichal, CD-ROM: Andrea Pospichal, Elmar Bertsch

© MAK, Wien 2000

MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Stubenring 5, A-1010 Wien, Tel +43-1-711 36-0





Fujiyama

SAGAMI

Ooyama

TOKIO OD. YEDO

Yedo

Yokohama

GOLF VON YEDO

Fuji – der Berg, den es nur einmal gibt

Zur Ikonographie des Fuji-san

von Johannes Wieninger

Zur Ausstellung

Bei dem Stichwort „Fuji“ denkt man sofort an Katsushika Hokusai (1760–1849) und seine Serie der „36 Ansichten des Berges Fuji“. Das Blatt „Die Welle bei Kanagawa“ überschattet in seiner Berühmtheit die anderen Drucke dieser Serie. Es wurde zu einer Ikone der japanischen Kunst, die in ihrer Vermarktungsfähigkeit an Gustav Klimts „Der Kuss“ und Van Goghs „Sonnenblumen“ heranreicht.

Solche Ikonen haben es auch an sich, durch ihre Attraktivität außerhalb jeder Diskussion zu stehen. Wie Monolithe prägen sie unser Kunstverständnis, wie Logos, die für bestimmte Inhalte stehen sollen, werden sie ge- und missbraucht. „Die Welle“ steht für Japan, für asiatische Kunst überhaupt. So wie beim Kuss von Klimt wird die Frage des Warum und Woher nicht gestellt, und wer der Geschichte des Motives nachgeht, kommt in den Geruch, das große, von allen anerkannte Werk demontieren zu wollen.

Darum soll es aber in dieser Ausstellung nicht gehen.

Dass Hokusai natürlich aus dem großen Fundus der japanischen Kunstgeschichte schöpfte wie jeder andere Künstler auch, war immer bekannt. Ebenso dass er deswegen nicht als Kopierer abgetan werden kann. Aber das Aufzeigen einiger seiner Quellen und der Art, wie er sie zu seiner großartigen Serie neu komponierte, lässt den Inhalt seines Werkes deutlicher und verständlicher werden.

Der letztjährige Erwerb des Albums „Wahre Ansichten des Königs der Berge“ gab schließlich den Anstoß zu dieser themenbezogenen Ausstellung.

In der nun möglichen Gegenüberstellung dieser wenig bekannten Serie mit den bekannten Holzschnitten Hokusai's ergibt sich eine Spannung, die die Problematik der Kunst in der späten Edo-Zeit aufzeigt, die die Frage nach Selbständigkeit oder Öffnung des Landes widerspiegelt.



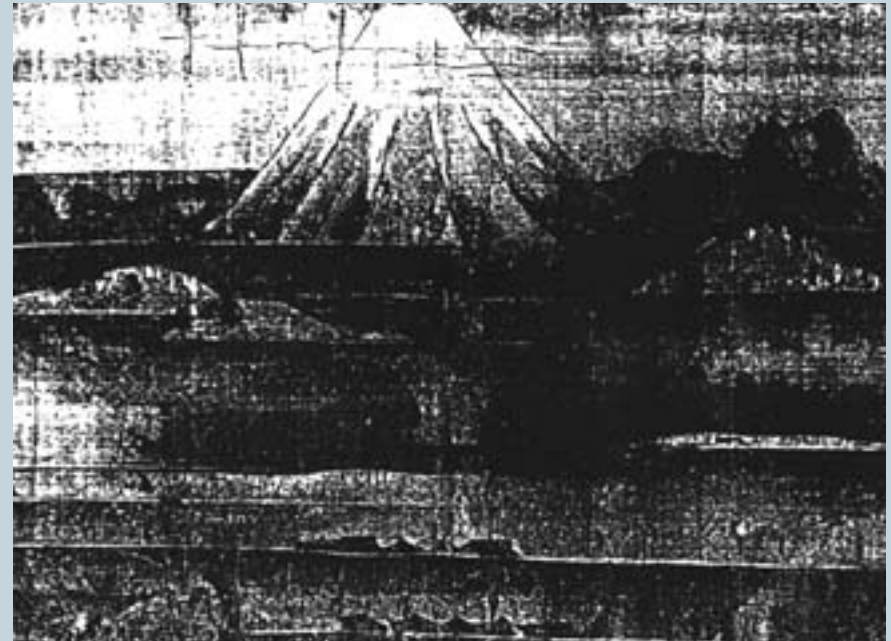
Zur Ikonographie bis 1820

Die Ikonographie des Berges „Fuji“ macht klar, dass er in der Malerei Japans seit Anbeginn immer wieder Thema, jedoch nicht Hauptthema war. Stets war er eingebunden in Erzählungen. Dies ist ein großer Unterschied etwa zur höfischen Dichtkunst. Schon sehr früh gab es ortsbezogene Gedichte, die die berühmte Ansicht bzw. die Schönheit geographisch genau bestimmbarer Orte, so auch den Berg Fuji, zum Thema haben.

Im Laufe der japanischen Kunstgeschichte ist es interessant zu beobachten, wie Stil und Thema hin- und herschwanken zwischen nationaler Rückbesinnung und Aufnahme ausländischer, bis zur Edo-Zeit ausschließlich chinesischer, ab dem 18. Jahrhundert vermehrt auch europäischer Einflüsse.

Bedeutender chinesischer Einfluss, der vor allem in langen Bildrollen einen realistischeren Erzählstil fördert, ist im 13.–14. Jahrhundert zu beobachten. Mehrere Meter lange Bildrollen erzählen das Leben berühmter Persönlichkeiten, etwa das des Mönchs Ippen und über seine Pilgerfahrten durch Japans Provinzen. Solche Erzählungen gaben Gelegenheit zu Landschaftsdarstellungen, selbstverständlich auch des Berges Fuji, der seiner charakteristischen Form wegen leicht erkennbar ist.

Zwei große Malschulen zu Beginn des 17. Jahrhunderts, während der frühen Edo-Zeit, haben aus der traditionellen japanischen Kunst und den chinesischen Schulen unverwechselbare Stile geschaffen. Als dem Hof der Tokugawa Shogune in Edo verbunden galt die Kano-Schule, die dekorative und repräsentative Ausgestaltungen übernahm. Und in Kyoto, der Residenzstadt des Kaisers, waren es Sotatsu Nonomura (–1643) und Koetsu Honami (1558–1637), die beiden Begründer der sogenannten „Rimpa-Schule“, die in einem breit angelegten Monumentalstil die Restauration der höfischen Kultur in der bildenden Kunst umsetzten. Literarische Vorlagen aus der Heian-Zeit, wie der Genji- oder auch der Ise-Monogatari, gaben die Themen für Alben und Bildrollen und großflächige Dekorationskunst vor.



Die Pilgerfahrten des Mönchs Ippen durch Japans Provinzen.
Detail: Der Berg Fuji, Rollbilder, datiert 1299, Kankiko-ji, Kyoto



Ein Albumblatt von Sotatsu zum Ise-Monogatari, vor 1640, zeigt die Ostreise des adeligen Poeten Narihira aus dem 9. Jahrhundert. Das Bild ist zweigeteilt, in der unteren Bildebene sehen wir den berittenen Höfling mit seinen Begleitern, über dieser Szene erhebt sich der Fuji. Gerade dieser dekorative Stil sollte für frühe Darstellungen im Holzschnitt ab 1730 vorbildhaft werden; woraus wir erkennen, dass es vor allem Alben waren, die nun für einen größeren Konsumentenkreis kopiert und mit Hilfe der Drucktechnik verbreitet wurden. Anlass für diese Drucke waren Theaterszenen, ikonographisch bediente man sich jedoch vorgegebener Kompositionen.

– 1680: Moronobu: Narihira; Buchillustration, in: Sammlung japanischer Bilder siehe: The Ryerson Coll., pag. 98

Ein früher Druck von Toshinobu Okumura (tätig 1717–1750) um 1730/1740 zeigt noch die Schematisierung der Landschaft, wie sie in der Rimpa-Schule vorgegeben wurde.

Nach 1750 war der Ise-Monogatari von großer Aktualität. Als literarische Vorlage fand er Eingang in die Kabuki-Bühnen. 1767 wurde das Stück „Taiheiki Shizunome furisode“ im Nakamura-za aufgeführt, und so findet sich jene Szene, in der Narihira den Fuji betrachtet, in mehreren Schauspielerbildern:

– um 1730/40: Toshinobu: Narihira's Ostreise
siehe: V&A I, cat. III/17, ill.

– um 1760: Fusanobu: Narihira's Ostreise
siehe: Buckingham Coll. I, pag. 230, ill.



Sotatsu Tawaraya: Albumblatt zum Ise-Monogatari, vor 1640



- um 1764: Kiyomitsu: Parodie auf Narihira's Reise
siehe: Buckingham Coll. I, pag. 261, ill.
- 1767: Shigemasa: Narihira's Ostreise
siehe: Buckingham Coll. II, pag. 279, ill.
- 1767: Shigemasa: Narihira's Ostreise
in: Vever I, Cat. 212, ill.
- 1768: Harunobu: Parodie auf Narihira's Reise
siehe: Buckingham Coll. II, pag. 123, ill.
- 1769: Harunobu: Parodie auf Narihira's Reise
siehe: Buckingham Coll. II, pag. 128, ill.
- 1772: Masanobu: Parodie auf Narihira's Reise
siehe: Buckingham Coll. II, pag. 162, ill.
- 1772: Shunsho: Fuyu nishiki-e Ise monogatari
siehe: Actors Image, ill. 228, auch in der
Sammlung des MAK (Inv.Nr. B.I. 24662)



Shigemasa: Narihira's Ostreise, 1767
Buckingham Coll., Chicago



Shunsho: Fuyu nishiki-e Ise monogatari, 1772
MAK, Inv.Nr. B.I. 24662



Katsukawa Shunsho's (1726–1792) Album ist insofern interessant, als die einzelnen Kapitel auch mit Landschaftstitel versehen sind und der Berg Fuji für die Suruga-Provinz steht.

Um 1797–98 setzt Kitagawa Utamaro (1753–1806) mit einem mutigen Triptychon einen Schlusspunkt unter diese Bildtradition: Sechs Schauspielerporträts werden groß ins Bild gesetzt, der Berg ist nur noch in Umrissen als Hintergrund erkennbar.

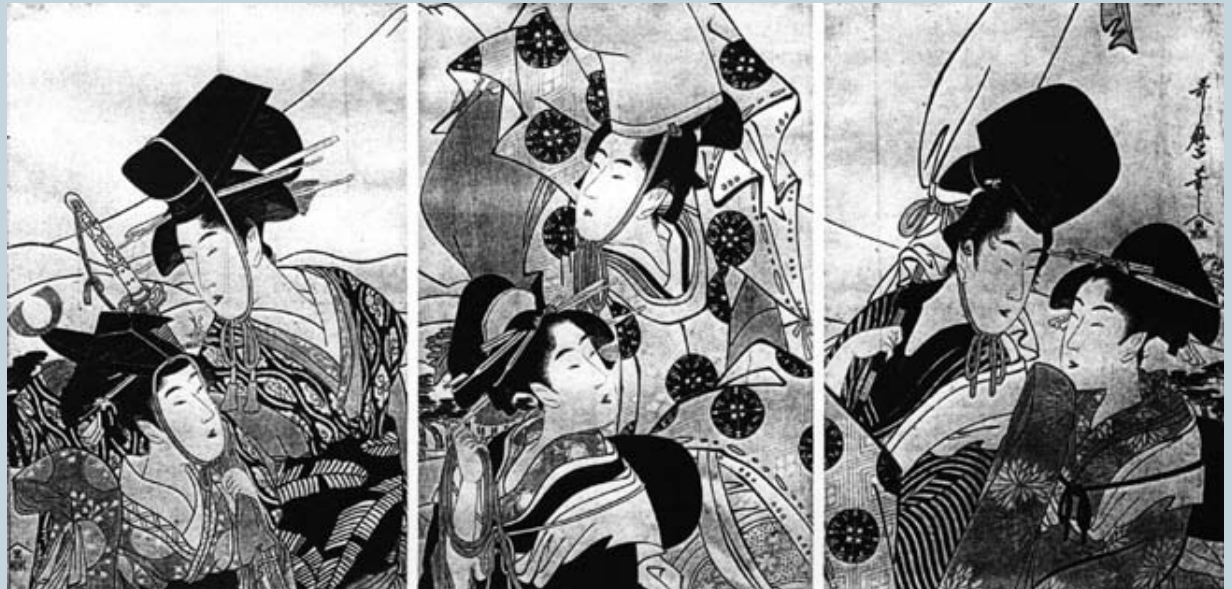
– 1797–98: Utamaro: Narihira's Ostreise
siehe: British Museum II, cat. 174, ill.

Utamaro entwickelt auch ein neues Thema aus der Ikonographie der Ostreise-Bilder. In Abwandlung der „Parodie auf Narihira's Reise“ werden Schönheiten als Reisende vor dem Fuji gezeigt, was sicherlich im Zusammenhang mit der Zunahme der Handelsreisen und Pilgerfahrten über den Tokaido gesehen werden kann.

– 1787/88: Utamaro: Reisende bei Miho
siehe: Utamaro Kat., cat. 38, ill.

– 1797/98: Utamaro: Festumzug vor dem Fuji (chinesische Prozession), siebenteiliger Farbholzschnitt
siehe: Utamaro Kat., cat. 285, ill.

Im Umfeld des Kabuki-Theaters muss noch auf die Holzschnittserien zum Stück „Kanadehon Chushingura“, der Geschichte der 47 Ronin, hingewiesen werden. Das populärste Stück des japanischen Theaters wurde als Puppenspiel erstmals 1748 aufgeführt und kurz später am Theater. Die achte Szene schildert Konami's Hochzeitszug. Vor dem Berg Fuji begegnet sie einem Daimyo-Zug und macht sich Gedanken über ihre Zukunft: Wird ihr Glück so dahinschmelzen wie der Schnee des Berges Fuji?



Utamaro: Narihira's Ostreise, 1797–98, British Museum



– vor 1790: Toyokuni: Serie: Chushingura
MAK, Inv.Nr. B.I. 17438

– 1794–96: Utamaro: Serie: Chushingura
siehe: Utamaro Kat, cat. 210-8, ill.

– 1798: Hokusai: Serie: Chushingura – neue
perspektivische Bilder; der Fuji ist sowohl in
der Illustration der 1. wie der 8. Szene
dargestellt.
siehe: Hokusai – Il vecchio, cat. 3.1. und 3.2, ill.

Ebenfalls ab 1730 werden zwei andere
berühmte Reisende thematisiert.
Der Dichter Yamabe no Akahito
(?–736), dessen berühmtes Haiku über
den Fuji in der „Sammlung der 100
Gedichte“ enthalten ist, und der Mönch
Saigyō Hoshi (1118–1190); beide
werden in Bewunderung des heiligen
Berges dargestellt.

– um 1763: Harunobu: Der Dichter Yamabe no
Akahito vor dem Berg Fuji
siehe: Rijksmuseum I, cat. 28, ill.

– um 1720: Shigenaga: „Der Mönch Saigyō
Hoshi vor dem Berg Fuji“
siehe: Rijksmuseum I, cat. 21, ill.

– um 1730: Shigenaga: „Der Mönch Saigyō
Hoshi vor dem Berg Fuji“
siehe: Buckingham I, pag. 193, ill.



Toyokuni: Serie Chushingura, 8. Blatt, vor 1790, MAK, Inv.Nr. B.I. 17438



Hokusai: Serie Chushingura – neue perspektivische Bilder,
1. Szene, 1798, British Museum



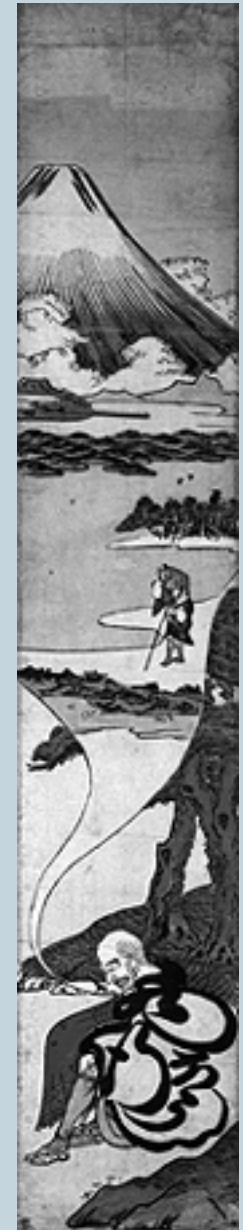
- um 1750: Shigenobu: „Der Mönch Saigyo Hoshi vor dem Berg Fuji“ in der Sammlung des MAK, Inv.Nr. K.I. 10760
- um 1750: Masanobu: „Der Mönch Saigyo Hoshi vor dem Berg Fuji“ siehe: Guimet I, pag. 167, ill.
- um 1760: Shunsho: „Der Mönch Saigyo Hoshi vor dem Berg Fuji“ siehe: Pins, cat. 554, ill.
- um 1770: Koryusai (zugeschrieben): „Der Mönch Saigyo Hoshi vor dem Berg Fuji“; siehe: Guimet I, cat. 34, ill. (Variante des Obigen, jedoch mit „Gedankenblase“)
- um 1770/75: Koryusai (zugeschrieben): „Der Mönch Saigyo Hoshi vor dem Berg Fuji“; siehe: Pins, cat. 495 (Variante des Obigen)
- um 1770: Shigemasa: „Der Mönch Saigyo Hoshi vor dem Berg Fuji“ siehe: Buckingham II, pag. 282, ill.
- um 1775: Koryusai: „Der Mönch Saigyo Hoshi vor dem Berg Fuji“ siehe: Guimet I, cat. 99, ill.

Diese Themen werden im späten 18. und 19. Jahrhundert kaum noch aufgegriffen; in den „100 Ansichten des Berges Fuji“ widmet Hokusai ein Blatt dem Dichter Yamabe no Akahito, dessen Komposition an jene „Traumblase“ in dem Isoda Koryusai (tätig 1764–1788) zugeschriebenen Druck von 1770 im Musée Guimet erinnert.

Ein ganz wichtiges „Fuji-Thema“ sind Neujahrsbilder. Im Zeitraum von 1770 bis 1780 hat vor allem Isoda Koryusai eine große Anzahl dieser Drucke geschaffen, überwiegend im schmalen Format der Pfostenbilder (Hashira-e), deren Herkunft aus dem Hängebild abgeleitet wird. Eines der Themen ist der glücksverheißende Traum von Fuji, Falke und Aubergine.



Shigenobu: Der Mönch Saigyo Hoshi vor dem Berg Fuji, um 1750, MAK, Inv.Nr. K.I. 10760



Koryusai (zugeschrieben): Der Mönch Saigyo Hoshi vor dem Berg Fuji, um 1770, Musée Guimet



– 1770–1772: Koryusai: Mädchen träumen von Fuji, Falke und Aubergine (aus einer Yoshiwara-Serie)
siehe: Guimet I, cat. 73, ill

– um 1775: Koryusai: Mädchen mit Fuji, Falke und Aubergine, Pfostenbild (Hashira-e)
siehe: Pins, cat. 328

– um 1775: Koryusai: Mädchen träumt von Fuji, Falke und Aubergine, Pfostenbild (Hashira-e)
siehe: V&A I, cat. 33, ill; auch: Pins, cat. 474, ill.

– um 1775: Koryusai: Samurai mit Falke. Der Neujahrstraum. Rechter Teil eines Pfostenbilder-Diptychons (Hashira-e), siehe: Pins, cat. 329, ill.

– um 1776: Koryusai: Der Neujahrstraum. Pfostenbilder-Diptychon (Hashira-e)
siehe: Pins, cat. 327, ill.; British Museum II, cat. 40, ill.

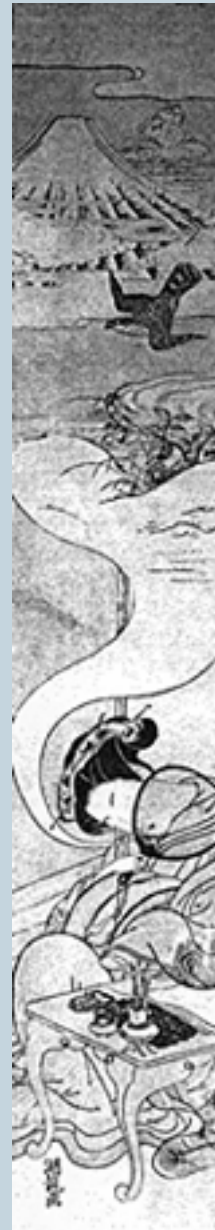
– 1782: Kiyonaga: Der Neujahrstraum. Pfostenbilder-Diptychon (Hashira-e)
siehe: Pins, cat. 641 und 642, ill.

In den „100 Ansichten des Fuji“ greift Hokusai das Thema des Neujahrstraums wieder auf, allerdings ohne diese Ikonographie zu berücksichtigen.

Das „Aufhängen eines Fuji-Bildes“ wird von Suzuki Harunobu (1724–1770) vorgegeben und von seinem Schüler Koryusai wiederholt.

– um 1767: Harunobu: Aufhängen eines Fuji-Bildes in der Tokonoma
siehe: Buckingham II, pag. 50, ill.

– um 1770/75: Koryusai: Aufhängen eines Fuji-Bildes in der Tokonoma
siehe: Guimet I, cat. 91, ill.



Koryusai: Aufhängen eines Fuji-Bildes in der Tokonoma, um 1770/75, Musée Guimet

Koryusai: Neujahrstraum – ein Mädchen träumt von Fuji, Falke und Aubergine (Hashira-e), um 1775, Victoria & Albert Museum



Hokusai könnte sich auch an diesem Thema inspiriert haben, man denke an das Blatt „Das erste Rollbild“ in den „100 Ansichten“.

Eine seltene Variante zum Thema Neujahr von Isoda Koryusai zeigt drei Schönheiten beim Betrachten einer innen mit einem Fuji bemalten Jacke.

– um 1770/75: Koryusai: Mädchen aus dem Asahimaru-Haus beim Betrachten der Neujahrsmode
siehe: Tokyo NM, cat. 171, ill.

Ebenfalls neujahrsbezogen ist die Kombination von Sonnenaufgang und Fuji, wiederum von Isoda Koryusai. Bemerkenswert an diesem Blatt ist die Einbeziehung des Berges in ein eigenständiges Landschaftsbild, auch wenn die Bergformen immer noch schematisch dargestellt sind, fast so wie in dem eingangs erwähnten Bild aus dem späten 13. Jahrhundert.

– 1772: Koryusai: Die aufgehende Sonne und der Berg Fuji (mit dem Gedicht: „Auch der Fuji strahlt Ruhe aus an diesem klaren Morgen: Sonnenaufgang am Neujahrstag“)
siehe: Buckingham Coll. II, pag. 206, ill.

Katsukawa Shunsho (1726–1792) kombiniert Fuji und Sonnenaufgang mit den sieben Glücksgöttern.

– 1770/80 Shunsho: Die sieben Glücksgötter vor dem Berg Fuji (Hashira-e)
siehe: Pins, cat. 565, ill.

Ein etwas außergewöhnliches und stark schematisiertes Neujahrsbild von Torii Kiyohiro (–1776) zeigt das Portal zum Hauptsitz des Handelshauses Mitsui vor dem Berg Fuji, der sich in der Ferne über die Wolkenbänke erhebt.



Koryusai: Die aufgehende Sonne und der Berg Fuji, 1772, Buckingham Coll., Chicago



Diesem Thema begegnen wir ebenso prominent und eindeutig als Reklame erkennbar in einer kleinen Serie von Hokusai aus der Zeit nach 1800 wieder sowie innerhalb der Serie der „36 Ansichten“ von Hokusai.

– um 1770: Kiyohiro: Die Suruga-dori am Neujahrstag
siehe: Tokyo NM, cat. 107, ill.

– um 1800: Hokusai: Dreidimensionale Bilder im holländischen Stil: Acht Ansichten von Edo: Suruga-cho, um 1800–05, Kobe City Museum
siehe: Katsushika Hokusai. Exhibition Catalogue, 2 vol., Tobu Museum, Tokyo 1993, cat. 70, ill.

Hier müssen zwei weitere Straßenszenen angeführt werden, die nicht nur den Fuji-san prominent ins Bild rücken, sondern auch zu den ersten gehören, die die Zentralperspektive in einer Straßenansicht in den japanischen Holzschnitt bringen.

– um 1745: Torii Kiyotada: Die Hauptstraße im Yoshiwara in Edo
siehe: Buckingham I, pag. 114, ill.

– um 1760/64: Okumura Masanobu: Ankunft der koreanischen Botschaft
siehe: Tokyo NM, cat. 68, ill.

Um 1780 bis 1800 entwickelt sich im japanischen Farbholzschnitt die geographisch genaue Vedute, und dementsprechend wird der Berg Fuji nicht mehr isoliert dargestellt, sondern als Teil der Landschaft.

– 1783: Torii Kiyonaga: Auf der Nihonbrücke (nihon-bashi) (Hashira-e)
siehe: Pins, cat. 644

– 1783: Torii Kiyonaga: An der Bucht bei Tago – Salzwasserholen
siehe: Pins, cat. 686

– um 1783: Kiyonaga: Bei Enoshima – Binden der Sandale
siehe: Pins, cat. 693 und Variante cat. 694, ill., und Variante Guimet I, cat. 164



Kiyohiro: die Suruga-dori am Neujahrstag, um 1770, Tokyo National Museum



Hokusai: Dreidimensionale Bilder im holländischen Stil: Acht Ansichten von Edo: Suruga-cho, um 1800–05, Kobe City Museum

– 1784: Kiyonaga: Im Fährboot vor dem Fuji (Hashira-e)
siehe: Pins, cat. 666, ill.

– 1784: Kiyonaga: Beim Sumida-Fluss (Hashira-e)
siehe: Pins, cat. 667, ill.

– um 1785: Kiyonaga: Auf der Nihonbrücke (nihon-bashi), Diptychon
siehe: Lane Ukiyoe, pag. 140, ill. (Lane nennt dieses Bild „Neujahrsszene an der Nihon-bashi“)

– um 1785: Kiyonaga: An der Bucht bei Tago – Salzwasserholen
siehe: Guimet I, pag. 208, ill., Variante von Pins, cat. 686

– um 1785/90: Kiyonaga: Das Fährboot am Rokugo-Fluss
siehe: Vever I, cat. 366

– um 1787/88: Utamaro: Reisende bei Miho
siehe: Utamaro Kat., cat. 38, ill., und Guimet II, cat. 1, ill.

– um 1790: Utamaro: Schönheiten als Fischerinnen bei Enoshima
siehe: Utamaro Kat., cat. 50, ill.



Utamaro: Schönheiten als Fischerinnen bei Enoshima, um 1790, British Museum



Torii Kiyonaga (1752–1815) ist der große Erneuerer des Farbholzschnitts und bringt Serien zu berühmten Orten und Stadtveduten als neue Themen.

Eine kleine Serie ist auch dem Fuji gewidmet, aus der zwei Blätter bekannt sind:

- um 1785: Kiyonaga: Der Fuji im Laufe der vier Jahreszeiten
 - Die Bucht von Tago
siehe: Guimet I, cat. 165, ill.
 - Enoshima
siehe: BM II, cat. 120, ill.

Neben seiner Tätigkeit für den Farbholzschnitt war Kiyonaga fleißiger Buchillustrator, woher sich auch die Wurzeln der Serien im Ukiyo-e erklären lassen.

Ein wichtiger Impuls für die Vedute kommt aber aus der Malerei. Die Bewältigung der Frage der Realität und deren Wiedergabe stellte sich den Künstlern schon in der ersten Jahrhunderthälfte.

Um 1750 schenkte man der chinesischen Malerei und deren Sinn für Realität wieder mehr Aufmerksamkeit. Künstler unternahmen Reisen zu den berühmten Orten Japans und begannen nach der Natur zu malen. Einer von ihnen, Taiga Ikeno (1723–1776), studierte chinesische Malerei und die Literatur der Sung-Periode, in der das Problem der sichtbaren Form diskutiert wird und wie deren Darstellung in Literatur und Malerei mit ihrer kosmischen Wahrheit zu vereinbaren sei.

1748 machte sich Taiga auf die Reise und kehrte mit tausenden Skizzen, die vor Ort entstanden waren, zurück.



Kiyonaga: Fuji im Laufe der vier Jahreszeiten – Die Bucht von Tago, um 1785, Musée Guimet



In einem Bericht schreibt er:

„Letztes Jahr reiste ich nach Edo. Ich bestieg den Berg Fuyo (= Fuji). Ich machte meine Ehrerbietung in Nikko (dort befinden sich Grabanlagen der ersten Tokugawa-Shogune sowie ein Wasserfall, der als landschaftliche Schönheit bekannt war. Anm.d.A.) und setzte meine Reise in den hohen Norden fort. Shiogama und Matsushima gehören zu den beeindruckendsten Küsten, die man sich vorstellen kann. Dunstige Inseln, wolkenverhangene Berggipfel, stürmische Küsten und das Spiegelbild des Mondes in den Wellen, all das ist geheimnisvoll, kostbar und unberührt von alters her. Und zum ersten Mal konnte ich diese wunderbaren Orte besuchen.

Dieses Jahre besuchte ich nochmals Kanazawa in Kaga. Überall, wo ich hinkam, sprach man vom Fuji und von Matsushima. Viele Menschen besteigen jetzt den Berg Fuji, über die 'berühmten Ansichten' entlang des Weges wird viel gesprochen und diskutiert. ...“

(zitiert nach: Melinda Takeuchi: Taiga's True View. The Language of Landscape Painting in Eighteenth Century Japan, Stanford 1992)

1762 malte Taiga 12 Rollbilder, die den Fuji-san im Laufe der 12 Monate eines Jahres zeigen. War schon diese Serie die damals umfangreichste, die nur diesem Berg gewidmet wurde, so plante er kurz später eine Bilderfolge „100 Ansichten des Berges Fuji“, die allerdings nicht zustande kam. (siehe pag. 52 obiger Literatur, mit sämtlichen ill.)

Bei Taiga ist es die gleichbleibende Form des Berges, die die kosmische und unveränderliche Wahrheit symbolisiert, und die ihn umgebende, sich den Jahreszeiten entsprechend verändernde Landschaft die sichtbare Wirklichkeit der Natur.

Suzuki Harunobu (1724–1770) war einer der ersten, die auf diese neue Sichtweise Taigas reagierten und in den Holzschnitt übernahmen.

– um 1765/70: Harunobu: Reisfelder vor dem Fuji

siehe: Taiga, pag. 63, ill. (vergleiche hierzu Taiga's Bild zum fünften Monat, pag. 56, ill.)

Eine zweite große künstlerische Veränderung ging von Nagasaki aus, wo sich die Faktorei der Ostindischen Companie auf der künstlichen Insel Dejima befand. Ab 1780–90 setzte sich von hier aus ein Einfluss der europäischen Malerei durch, wobei einige Künstler versuchten eine Symbiose im Stil der Landschaftsdarstellung zu erlangen – etwa Aodo Denzen (1748–1822), andere aber sich der westlichen Manier radikaler verschrieben, wie Shiba Kokan (1747–1818) und Kawahara Keiga (1786–nach 1842). Diesen „westlichen Künstlern“ schien es aber weniger um die „wahre Ansicht“ als um die Bewältigung der europäischen Perspektivtechnik zu gehen. Erst Kawahara Keiga ging wieder vor Ort. Berühmt ist vor allem jene Auftragsserie für die Holländische Kompanie, die die Hofreise von 1826, an der auch Franz Philipp Siebold teilnahm, festhielt.

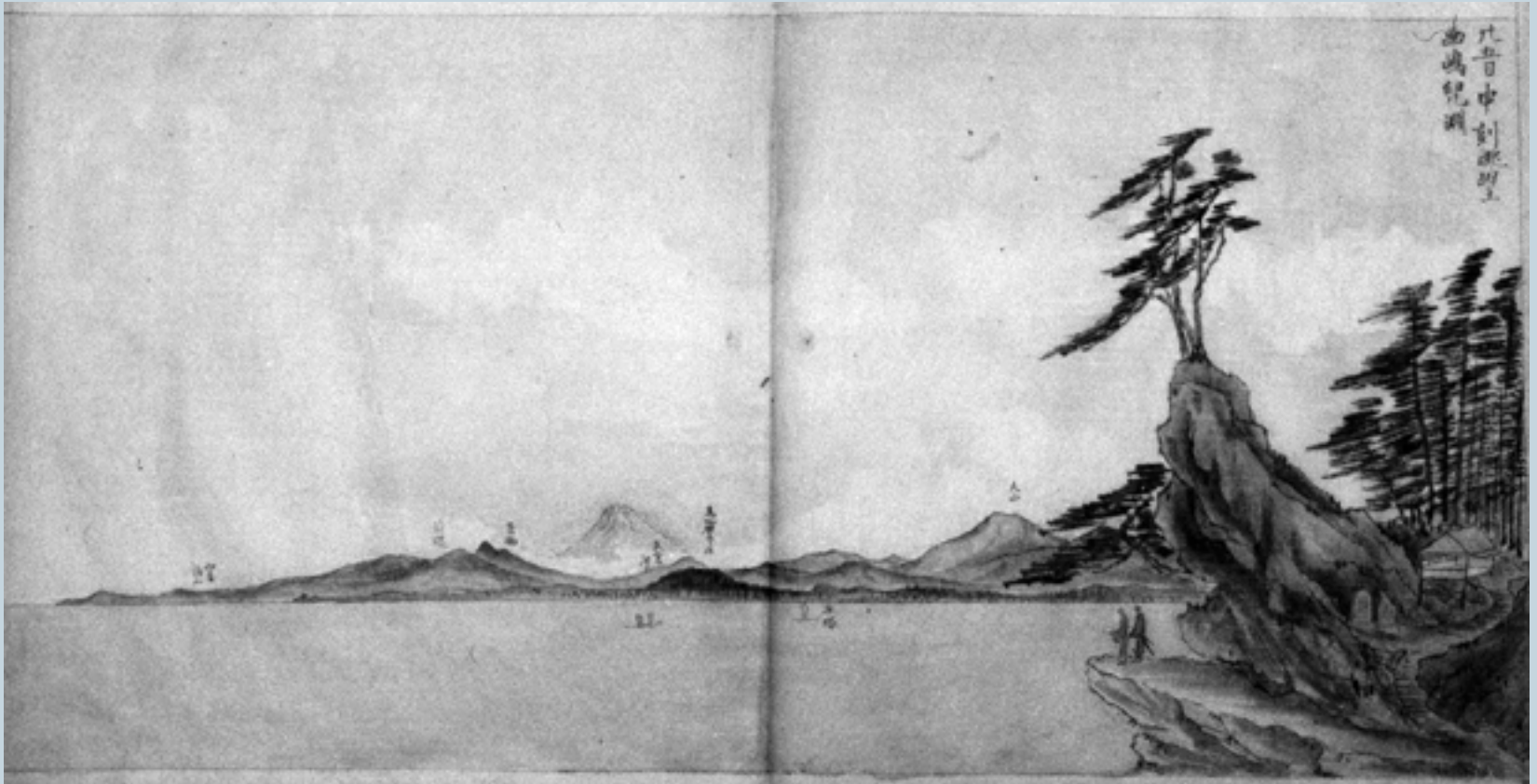
– siehe hierzu: Gulik W. u.a.: Philipp Franz von Siebold's Ukiyo-e collection, 3 vol., Tokyo 1978

– Forrer, Matthi: Kawahara Keiga und sein Atelier, in: Japan Yesterday – Spuren und Objekte der Siebold-Reisen, MAK-Ausstellungskatalog 1997, pag. 55, ill.



– 1790: Shiba Kokan: Bilder einer Reise in den Westen, 2 Bde.
siehe: The Ryerson Coll., pag. 175f.

Im Historischen Museum der Stadt Sendai/Japan wird ein Album mit Fuji-Ansichten aufbewahrt, das um 1815–20 entstand und diesen Zwiespalt der „westlichen Maler“ zum Ausdruck bringt: Dem sich in die Tiefe erstreckenden Weg widmet der Maler seine ganze Aufmerksamkeit, vergisst darüberhinaus jedoch die Stimmigkeit und Proportion des gesamten Bildes.



Album mit Fuji-Ansichten, um 1815–20, Historisches Museum der Stadt Sendai



Sano Shinkei – Wahre Ansichten des Königs der Berge 25 Drucke nach Graphiken von Oishi Shuga



1822, also ungefähr zur selben Zeit wie das Album in Sendai, sind die „Wahren Ansichten des Königs der Berge“ datiert, und sie führen uns in eine Welt mit einer anderen Bildersprache.

Diese Bilderfolge ist nur wenig bekannt. Soweit wir feststellen konnten, gibt es bisher nur eine Erwähnung in der Fachliteratur, und das dort genannte Album ist eine Variante des Exemplares, das sich jetzt in der Sammlung des MAK–Österreichisches Museum für angewandte Kunst befindet.

siehe: Jack Hillier: The Art of the Japanese Book, London 1987, vol. II, pag. 873, ill.

Sind auch im Vorwort 24 Bilder erwähnt, so beinhaltet es doch 25, das letzte Blatt hinzugezählt sogar 26 Fujibilder. Die Blätter haben nicht das Standardformat japanischer Bücher, sie sind als Album im Leporelloformat miteinander verbunden. Man kann sie zu einer 14 Meter (!) langen Bilderfolge ausbreiten. Dies erinnert an Querrollbilder, dem bevorzugten Bildformat für fortlaufende Geschichten.

Es wird aber keine Geschichte im eigentlichen Sinn erzählt, sondern 25 Mal dieselbe Ansicht des Berges im Laufe eines Jahres dargestellt. Nicht einmal den ganzen Berg bekommen wir zu sehen: Nur den oberen nicht bewaldeten Teil, und bloss an der Schneehaube kann man den Lauf der Jahreszeiten ungefähr ablesen. Bedenkt man, dass der Fuji in zwei Zonen eingeteilt wird – die untere bewaldete Zone gilt als „shintoistisch“, die obere, kahle Zone als „buddhistisch“ – so erkennt man einen tendenziell buddhistischen Charakter dieser Folge.

Im Vorwort wird auch angegeben, dieses Buch möchte den Berg all jenen nahebringen, die keine Gelegenheit hätten, ihn selbst zu besuchen oder gar zu besteigen. Angemerkt sei, dass für diesen Personenkreis aus Lavagestein gestaltete „Miniaturfuji“ in Tempeln aufgestellt waren, um den Anhängern des Fujikultes die Pilgerfahrt zu vereinfachen.

Das Album ist auf billigem Papier gedruckt, offenbar erschien es als Massendruck, der sich als „religiöser Gebrauchsgegenstand“ nur in wenigen Exemplaren erhalten hat. Die Wertschätzung war eine andere als etwa die eines teuren Farbholzschnitts. Die Serie, die vorgibt, den Berg im Laufe eines Jahres zu zeigen, bietet über den Jahresverlauf kein gleichmäßiges Bild; einige Jahreszeiten werden „detaillierter“ dargestellt, andere in nur wenigen Bildern.



So bekommen wir vom ersten bis zum 18. Blatt einen Jahresüberblick, der mit dem Neujahr (Februar) beginnt, die Schneeschmelze in mehreren Etappen festhält, in den wenigen Sommer-Blättern den schneefreien Berggipfel zeigt, nur einmal mit Gewitterwolken, um dann ab dem Spätherbst die zunehmende Schneekuppe wieder in mehreren Stadien vorzuführen. Die letzten 13 Blätter sind dem Winter gewidmet, die letzten sieben einem eigenen Themenkreis: Der Berg Fuji in Wolken. Der am Schnee ablesbare Lauf der Zeit ist gestoppt, es hat sogar den Anschein, als wären zwei Entwürfe öfters verwendet worden (der eine für die Blätter 18, 19 und 21, der andere für 20, 22 und 23)
Von einer aufsteigenden Rauchwolke aus dem Vulkan bis hin zur vom Winde verwehten, am Berghang hängen gebliebenen Wolke wird auch das Spiel des Windes mit den Wolkenformationen vorgeführt.

Die Durchsicht dieses Albums ist wie das Betrachten eines Filmstreifens, der im Zeitraffer Naturphänomene vorführt. Man erinnert sich an Laoze's Spruch:

*„Der Meister beobachtet die Welt
Aber vertraut nur seinem inneren Bild.
Er erlaubt den Dingen zu kommen und zu gehen
Sein Herz ist offen wie der Himmel“*
(nach: Daodejing, Kap. 12)

Die Abfolge dieser 25 Blätter ist ein Statement auf ein bestimmtes Zeitverständnis, auf die symbolhafte Unveränderlichkeit des heiligen Berges, der, wie die Weltenachse, der Weltenberg Meru, in seiner einfachen und einprägsamen Form vor uns steht, und an dem der völlig unbedeutende Lauf der Zeit abprallt.

Auf eine „Ungereimtheit“ muss noch aufmerksam gemacht werden: Bei der Abwicklung der Fuji-Ikonographie im Farbholzschnitt kann man bis 1770 eine Schematisierung des Berges feststellen, die dann zugunsten einer Realitätsnähe eine Veränderung findet.

In dieser 1822 erschienenen Folge ist der Berg Fuji stets mit denselben vier kleinen abgerundeten Gipfeln dargestellt. Auch die Wolken haben eher Symbolcharakter. Realitätssinn beweist der Künstler nur mit der Darstellung der Schneekuppe. Und das allerletzte Blatt mit einer Küstenansicht versucht uns einen realitätsnahen Blick auf den heiligen Berg zu zeigen, so wie ihn andere Künstler dieser Zeit auch wiedergaben.



Eine gewisse Ambivalenz zwischen konservativer religiöser Kunst und der Darstellung gesehener Wirklichkeit ist in diesem Album zu beobachten. Thema und Stil haben weit zurückreichende Wurzeln in früher Tuschemalerei.

Auch einige Kompositionen in den Fujiserien Hokusais – in den „100 Ansichten“ „Der Fuji mit einem Pinselstrich“, in den „36 Ansichten“ „Der rote Fuji“ und „Gewitter am Fuß des Berges“ – zeigen, dass ikonenhafte Abbilder des heiligen Berges durchaus geläufig waren.

Das Album „Der König der Berge“ ist eines der wenigen erhaltenen – und beachteten – Bildbeispiele einer religiös geprägten Kunst, während der Farbholzschnitt eher das Luxusprodukt der städtischen Freizeit- und Bildungskultur ist.



Katsushika Hokusai

Katsushika Hokusai's künstlerische Laufbahn startete in dieser Atmosphäre. Im Auftrag der Niederländer schuf er großformatige Serien (lit. wie oben), in denen er die westliche Perspektive versuchte, um 1800 bis 1805 gibt es einige Serien, die ganz deutlich in diese Richtung tendieren (siehe Bild). Allerdings beherrscht er alle Stile seiner Zeit und wandte sie je nach Belieben auch an. „Der besessene Maler“, wie er sich einmal selbst nannte – er gab sich im Laufe seines Lebens über zwanzig Namen – entschied sich aber 1820 gegen die westliche Manier und setzte dort fort, wo Torii Kiyonaga und Utamaro einen eigenständigen Weg vorzeichneten. Nicht immer jedoch konnte er sein „fremdländisches“ Wissen und Können verleugnen: Vor allem in der Serie der „36 Ansichten“ ist in mehreren Blättern der Versuch zu beobachten, die traditionelle Schichtenlandschaft mit der westlichen Tiefenperspektive zu kombinieren. Aber ganz überzeugend wirkt es nie: Immer wieder stimmen Größenverhältnisse nicht, oder er setzt die perspektivisch verkürzten Linien viel zu steil an. Es ist aber zu bezweifeln, ob dies ein Nicht-können ist; eher ist diese Ambivalenz ein Wollen: Denn gerade beim Thema Fuji war die Frage nach der Wirklichkeit immer aktuell: Unterschiedliche Stimmungen und Realitäten auszudrücken, spricht gegen jede Schematisierung. Und in diesem Sinne gibt es keine einheitliche Komposition dieser „Serie“ und auch kein einheitliches Raumprinzip.



Hokusai: Dreidimensionale Bilder im holländischen Stil: Acht Ansichten von Edo: Suruga-cho, um 1800–05, Kobe City Museum

Fugaku sanjurokkei – 36 Ansichten des Berges Fuji Serie von 46 Farbholzschnitten, 1830–31 im Verlagshaus Eijudo in Edo erschienen

Katsushika Hokusai gibt uns mit dieser Serie bis heute ungelöste Rätsel auf.

Zunächst sind es trotz des eindeutigen Titels nicht 36 sondern 46 Blätter. Allgemein nimmt man an, dass jene Blätter, in denen die Umrisslinien in Blau statt Schwarz gedruckt sind, zur ersten Auflage zählen, deren Publikation allgemein um 1830/31 angenommen wird.

Zehn der 46 Drucke sind nur mit schwarzen Umrisslinien bekannt, weshalb – vor allem die europäische Forschung – diese als



spätere Ergänzung ansieht, sie werden daher auch „ura-fuji“ genannt (d.h. Fuji von der anderen Seite).

Der Stempel des Verlegers sowie das Zensurzeichen sind nicht, wie üblich, mit dem Umriss mitgedruckt, sondern später – und auch nicht bei allen Blättern – in Rot hinzugefügt. Ob das Vorhandensein dieser Stempel tatsächlich eine Garantie für einen Erstdruck ist, sei bezweifelt: Auf Grund der unterschiedlichen Qualität sind wohl mehrere Auflagen in Blaudruck anzunehmen.

Die Serie trägt zwar einen durchgehenden Titel und jeder Druck einen Blatt-Titel, meist eine Ortsangabe, aber die Reihenfolge ist nicht festgelegt.

Seit zirka 1970 ist es in Europa üblich, mit dem Blatt „Die Welle bei Kanagawa“ zu beginnen, die ura-fuji-Drucke am Ende anzuhängen und mit der „Besteigung des Gipfels“ abzuschliessen. Dies war und ist aber nicht immer so. Jede der bekannten Sichtweisen hat etwas für und gegen sich. Außerdem ist keineswegs gesagt, dass die Farbholzschnitte in einer „richtigen Reihenfolge“ erschienen sind. Mit großer Wahrscheinlichkeit wollte der Künstler gar keine festlegen; dies würde durchaus der schon erwähnten Ambivalenz entsprechen.

In dieser Ausstellung folgen wir absichtlich jener Reihenfolge, die der französische Hokusai-Forscher Edmond de Goncourt in seinem Buch „Hokusai“, Paris 1896 festlegte. 1901 folgte man in der ersten großen Hokusai-Ausstellung Europas im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie – heute MAK – dieser Reihenfolge.



Noch etwas muss bedacht werden: Diese Serie war die umfangreichste und entsprechend teuerste, die bis dahin von einem Verleger projektiert worden war. Auch das Vorhaben, alle Blätter nur in Blau zu drucken, war eine technische und finanzielle Herausforderung an Künstler, Drucker und Verleger. Der künstliche Farbstoff „Preussischblau“ erreichte Japan kurz nach 1820 und war sofort modern. Hokusai wurde zum Meister des Blaudruckes und verstand es, alle möglichen Schattierungen mit dieser neuen Farbe wiederzugeben.

Auch ist bekannt, dass Hokusai diese Serie der „36 Ansichten“ auf „100 Ansichten“ ausdehnen wollte, ein Vorhaben, das jedoch scheiterte.

Möglicherweise entstand aus diesem Scheitern heraus die Idee einer Buchausgabe der „100 Ansichten des Berges Fuji“.



Fugaku hyakkei – 100 Ansichten des Berges Fuji

102 Holzschnittillustrationen in drei Bänden

Band I: Edo 1834, Bd. II: Edo 1835, beide im Verlagshaus Seirindo; Bd. III: Nagoya 1849 im Verlagshaus Tohekido



Der erste Band erschien 1834, also relativ kurz nach Beendigung der Farbholzschnittserie, der zweite 1835, beide in Edo im Verlagshaus Seirindo, der dritte Band jedoch in Nagoya bei Tohekido erst 1849, im Todesjahr von Hokusai. Entwürfe und Druckplatten waren mit großer Wahrscheinlichkeit schon 1835 fertig, konnten aber aus finanziellen Gründen erst so spät publiziert werden.

Obwohl die Reihenfolge der Holzschnitte in diesen drei Bänden eindeutig feststeht, gelingt es wieder nicht irgendein bekanntes „System“ zu erkennen. Nicht der Ablauf der Jahreszeiten und keine Wegstationen geben die Reihe vor. Wie in einem großen Resümee der japanischen Kunstgeschichte werden viele altbekannte Themen wieder aufgegriffen. Aus Religion und Literatur, aus wohlbekannten Bildvorlagen und Erzählungen komponiert Hokusai einen Bilderbogen, in dem der gewaltige Fuji, der Berg den es nur einmal gibt, das Leitmotiv abgibt und jeden Wechsel der Natur und des Lebens rund um ihn geduldig erträgt. Jeder kann sich in diesen Blättern wiederfinden: der Anhänger des Fujikultes ebenso wie Freunde der Landschaftsschilderung und jene, die höchste Ansprüche an Bildkomposition und Drucktechnik stellen.

Hokusai ist nicht ironisch und macht sich über niemanden lustig, trotzdem sind die Blätter voll Humor und Lebendigkeit. Die Beziehung der dargestellten Personen zueinander, ihr Überraschtsein, Gelangweiltsein, die Gelassenheit, Aufgeregtheit und Freude, all dies steht im Kontrast zur ruhigen Form des heiligen Berges und gibt jedem Blatt seine Spannung und Qualität. Was in den Farbholzschnitten die feine Schattierung in Blau ist, ist in der Buchausgabe das Zusammenspiel der schwarzen Linie und des Grau, das von Hokusai wie eine eigene Farbe behandelt wurde. (Die dritte Farbe Rosa wird erst in späteren Auflagen verwendet.) Hokusai holt so die Qualität der Tuschezeichnung mit all ihren Schattierungsmöglichkeiten in den Buchdruck.

Mit diesen beiden Serien hat Katsushika Hokusai noch einen bedeutenden Schritt gesetzt: Die Grenzen zwischen Farbholzschnitt und Buchillustrationen werden fließend. Auch andere vor ihm haben für Ukiyo-e und Buchdruck gearbeitet. Betrachtet man aber zum Beispiel das Werk von Utamaro, so ist thematisch und stilistisch eine Trennung zu erkennen. Buchillustrationen sind kleinteiliger und weniger großzügig gestaltet als Farbholzschnitte. Vor allem haben sie einen engen Bezug zum Text oder zu einem bestimmten Handlungsverlauf. Die „100 Ansichten“ sind eines der ersten Kunstblätteralben, in denen jeder einzelne Druck für sich steht und ein in sich abgeschlossenes Thema behandelt. Wenn nicht Fortsetzung, so sind sie doch eine Variante der „36 Ansichten“.



Zur Ikonographie nach Hokusai

Verfolgt man die Entwicklung des japanischen Holzschnittes nach Hokusai, so zeigt sich, wie sehr durch ihn die Grenzen zwischen Farbholzschnitt und Buchillustration abgebaut worden sind.

Ando Hiroshige (1797–1858), der zweite große Künstler im Landschaftsfarbholzschnitt, publiziert seine Serien sowohl als Einzelblätter als auch in Buchform.

– 1857–59: Hiroshige: 100 Ansichten des Berges Fuji (Farbholzschnitte in Buchform)
siehe: MAK, Inv.Nr. K.I. 24.657

– 1858: Hiroshige: 36 Ansichten des Berges Fuji
(als Einzelblattserie und später auch in Buchform)
siehe: MAK, Inv.Nr. K.I. 10.975

Auch Utagawa Kuniyoshi (1798–1861) – um noch einen weiteren zu nennen – bringt mehrere seiner Serien desselben Themas ebenfalls in beiden Publikationsformen heraus.

Seine Fuji-Serie steht unter unmittelbarem Eindruck von Hokusai.

– 1844: Kuniyoshi: „36 Ansichten des Fuji von Edo aus gesehen“
siehe: Kuniyoshi Cat., cat. 195ff. (Einzelblattserie)

Mit Hiroshiges Serien war das „Zeitalter des Fuji“ abgeschlossen. In Malerei und Kunsthandwerk begegnet er uns immer wieder, und wird dann im Laufe der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem der beliebtesten Fotomotive Japans: Wer den Fuji nicht gesehen hat, hat Japan nicht gesehen. Der Schnellzug Shinkansen, der die großen Städte am alten Tokaido verbindet – Tokyo–Nagoya–Kyoto–Osaka – macht es dem Touristen leicht, doch noch diesen mächtigen Vulkankegel präsentiert zu bekommen. So sind Bilder heute nicht mehr Ersatz der Wirklichkeit, sondern Erinnerung an den kurzen Moment des Sehens.





Verzeichnis der abgekürzten Literaturangaben

- Actors Image

Clark, Timothy: The Actor's Image. Print Makers of the Katsukawa School. The Art Institute of Chicago 1994

- British Museum I

- British Museum II

Narazaki, Muneshige: British Museum I, British Museum II. Ukiyo Masterpieces in European collections, vol. 2, Tokyo 1988, vol. 5, Tokyo 1989

- Buckingham Coll. I

- Buckingham Coll. II

Gentles, Margaret: The Clarence Buckingham collection of Japanese Prints. vol. I und II. The Art Institute of Chicago 1965

- Guimet I

Narazaki, Muneshige: Musée Guimet I. Ukiyo Masterpieces in European collections, vol. 6, Tokyo 1990

- Hokusai – il vecchio

Calza, Gian Carlo: Hokusai – Il vecchio pazzo per la pittura. Milano 1999

- Kuniyoshi Cat.

Utagawa Kuniyoshi. Exhibition to commemorate the 200th Anniversary of Utagawa Kuniyoshi's Birth. Nagoya City Museum 1996

- Lane Ukiyoe

Lane, Richard: Ukiyo-e Holzschnitte. Künstler und Werke. Zürich 1978

- Pins

Pins, Jacob: The Japanese Pillar Prints Hashira-e. London 1982

- Rijksmuseum I

Catalogue of the Collection of Japanese Prints: Part I: The Age of Harunobu. Rijksprentenkabinet/Rijksmuseum Amsterdam 1977

- The Ryerson Coll.

Kenji Toda: Descriptive Catalogue of Japanese and Chinese illustrated Books in the Ryerson Collection of the Art Institute of Chicago 1931

- Tokyo NM

Commemorative Catalogue of Special Exhibition Ukiyo-e, focused on the former Matsukata Collection, Tokyo National Museum 1984



- Utamaro Kat.

Asano, Shugo, Timothy Clark: The Passionate Art of Kitagawa Utamaro. London–Tokyo 1995

- V&A I

Narazaki Muneshige: Victoria & Albert Museum I, Ukiyo Masterpieces in European collections, vol. 4, Tokyo 1989

- Vever I

- Vever II

Hillier, Jack: Japanese Prints and Drawings from the Vever Collection, vol. I, II und III., London 1976

weiterführende Literatur zu Katsushika Hokusai

- Hokusai and his school

Catalogue of the Collection of Japanese Prints: Part III, Rijksprintenkabinet/Rijksmuseum, Amsterdam 1982

- Smith, Henry: Hokusai – Hundert Ansichten des Berges Fuji, München 1988 (mit allen Bildern der Serie)

- Lane, Richard: Hokusai. Life and Work, London 1989

- Hokusai. Special exhibition, Nagoya City Museum 1991

- Forrer Matthi: Hokusai. Prints and Drawings, Exhibition catalogue, London 1991–92

- Katsushika Hokusai. Exhibition catalogue, 2 vol., Tobu Museum, Tokyo 1993

MAK-Kataloge zu Hokusai:

- Werke Hokusai's: Katalog zur Verkaufsausstellung im k.k. Öst. Museum für Kunst und Industrie, Februar–März 1901

- Fux, Herbert: Katsushika Hokusai. Ausstellungskatalog, Wiener Neustadt und Wien 1982



HEILIGE BERGE JAPANS MIWA UND FUJI

von Josef Kreiner

Japan ist ein Land der heiligen Berge. Alle Berge Japans sind heilig. Sie sind heilig in vielfacher Hinsicht und in ihrer Verehrung finden sich die Spuren aller verschiedenen kulturellen Strömungen, die dieses Land in so reichem Maße aufweist.

Zunächst ist alles Bergland und ist der Bergwald der alten jägerischen Bevölkerung Japans heilig gewesen als Reich der gefürchteten Berggottheit *yama-no-kami*. Als Herr der Tiere und des Waldes herrscht sie streng über ihr Gebiet und heute noch künden Steinsetzungen auf Wegkreuzungen und an den ins Gebirge führenden Steigen von ihrer Verehrung. Dieser Gottheit gebühren als Erstlingsopfer das Herz und die Schwanzspitze eines erlegten Jagdtieres. Sie ist die Mutter der zwölf Monate und die Zwölf ist ihre heilige Zahl: Ein Baum, an dem zwölf Zweige oder Blätter aus einer einzelnen Wurzel sprießen, ist ihr heilig und darf nicht gefällt werden, und am Zwölften im Zwölften ist ihr Reich, das Bergland, für den Menschen tabu. Wer an diesem Tag ihren Frieden stört oder ihr nächtlings auf den Wegen begegnet, auf denen sie von Bergen herab zur Küste zieht, um zu fischen, wird von der wilden Jagd ihrer Begleitung entführt, findet sich oft erst nach Tagen oder Monaten in fremdem Lande wieder, mit verwirrtem Geist und ohne Sprache. Das Antlitz von *yama-no-kami* ist unschön, und so opfert man ihr gerne den grotesk aussehenden *ogose*-Fisch, damit sie sich freue, daß es noch etwas Häßlicheres gibt als sie selbst. Frauen dürfen ihr nicht nahekommen, sonst regt sich ihre Eifersucht und sie versagt das Jagdglück.

Als um das dritte vorchristliche Jahrhundert der Reisanbau aus dem südlichen China nach Japan kam, wurde das Bergland in anderem Sinne nun für die Bauern heilig. Die hinter dem Dorf und den bewässerten Feldern am Talgrund aufragenden Berge sind den Winter über vorübergehender Aufenthaltsort der Feldgottheit, die im Frühjahr feierlich geweckt, in Form eines Zweiges oder Zweigbündels vom Wald in das Dorf gebracht wird und dann den Sommer über als *tano-kami* „Feldgottheit“ das Wachstum der Saat beschützt. Im Herbst wird dieser Gottheit für ihren Schutz und ihre Mühe gedankt, sie wird bewirtet und kehrt wieder in das Bergland zurück, wobei sie auch den Namen wechselt: Sie wird zu *yama-no-kami* „Berggottheit“. Damit ist auch ihr Reich, die Berge, wiederum für den Menschen tabu und soll nicht mehr betreten werden, bis die Priester im Frühjahr die Gottheit wieder im Tal willkommen heißen.



Dieses Kommen und Gehen der wichtigsten Gottheit der Reisbauernkultur bestimmt den Jahresablauf aller Feste Japans und hat ihre Spuren auch in der Anlage vieler shintoistischer Heiligtümer, kleiner Dorfschreine ebenso wie bekannter Wallfahrtsstätten, hinterlassen: Vielfach finden sich nämlich neben den Gebets- und Kultstätten im Dorf, die als *sato-miya* „Dorf-Schreine“ bekannt sind, dazugehörnde *yama-miya* „Berg-Schreine“ auf den Höhen der Berge.

Diese Gottesvorstellung ist mit dem Glauben verbunden, das für das Wachstum der Reispflanzen entscheidend wichtige und von den Berghängen herabströmende Wasser sei eine Gabe der Gottheit, die dadurch auch Verbindung zu den Wolken erhält. Als Wassergottheit erscheint sie in Gestalt von Drachen oder Schlangen, und ihr Wohnsitz sind Höhlen oder Ansammlungen von riesigen Felsblöcken und Gestein.

Der japanische Staat wurde sehr wahrscheinlich um das vierte Jahrhundert n. Chr. durch aus den Ebenen der Mandschurei stammende Reiterkrieger in Eroberungsfeldzügen geschaffen. Diese Kulturschicht kennt eine ganz andere Form der Bergverehrung. Ihr gilt der Himmel, das weite Himmelsgefilde Takamagahara, als Sitz von Gottheiten, die den Auftrag zur Unterwerfung des „Mittellandes“ Japan gaben und selbst von dort über hoch aufragende Berge herab zur Erde stiegen. Der japanische Mythos berichtet vom Himmelsenkel Ninigi no mikoto, der im Auftrag des Himmelsgottes auf den Gipfel des Takachiho im Kirishima-Bergland im südlichen Kyushu herabstieg und die Linie des Kaisergeschlechtes begründete. Noch heute kündet eine auf dem Kraterrand dieses Vulkans in die Lava gerammte eherne Lanze von dieser Begebenheit.

Berge, vor allem sehr hohe und steile Gipfel, die dem Auge auffallen, gelten als Verbindung zum Himmel und ihre Verehrung resultiert nicht aus



Blick auf den Fuji von der Provinz Kai aus, im heutigen Regierungsbezirk Yamanashi. Im Vordergrund beaufsichtigt ein Bauer zwei Männer beim Einweichen der Reissaat. Zum Schutz gegen die Vögel sind die Felder mit großen Netzen überspannt. Blatt der Holzschnittserie „100 Ansichten des Berges Fuji“ (Ausgabe ca. 1840) von Katsushika HOKUSAI (1760–1849).



einer ihnen innewohnenden Heiligkeit, sondern aus der Rolle, die sie mythisch oder kultisch beim Abstieg von Himmelsgottheiten spielen.

Nur wenig später als diese Kulturschicht hat der Buddhismus Mitte des 6. Jahrhunderts Japan erreicht. Auch in seinem schon sehr komplexen System ist die Heiligkeit und die Verehrung von Bergen tief verankert. Die Vorstellung vom Weltenberg Meru kommt von Indien über China und Korea nach Japan und verkörpert sich in der Anlage von Tempeln, besonders in den Pagodenbauten, aber auch in der Planung von Hauptstädten oder wichtigen Ansiedlungen. Dazu tritt dann bei der zweiten Welle übernommenen buddhistischen Gedankengutes in der Heian-Periode die Vorstellung vom Bergland als einem Ort der Besinnung und Einkehr, der dem Strebenden und Suchenden in der Abgeschiedenheit zur Erleuchtung verhilft. Die großen Sektengründer Kukai für die Shingon- und Saicho für die Tendai-Sekte bringen diese schon in China entwickelte Vorstellung mit nach Japan und errichten die Haupttempel ihrer Glaubensrichtung auf dem Berg Koya im abgelegenen Bergland der Kii-Halbinsel bzw. auf dem Berg Hiei nahe Kyoto, von wo aus das von Nordosten drohende Böse von der neuen Hauptstadt ferngehalten werden kann.

Buddhistisches und shintoistisches Gedankengut fließen ineinander, und besonders die Bergverehrung und Berg-Heiligung spielen eine hervorragende Rolle bei der Ausformung des synkretistischen Systems des Shugendo. Wandernde Priester, die *yamabushi*, „Die ihr Haupt in den Bergen zur Ruhe betten“, ziehen sich zu asketischen Übungen in unwegsames Bergland zurück. Sie verehren weibliche Berggottheiten, deren Bereich für Frauen absolut tabu ist. Charakteristisch sind das unwegsame Bergland von Kumano auf der Halbinsel Kii im Altertum, der Berg Ontake im Mittelalter und später die „Drei Berge von Dewa“, Dewa no Sanzan, in der Edo-Periode.

Wasserfälle, Grotten und Höhlen sind einerseits Orte innerer Einkehr, aber auch Symbole der weiblichen Gottheit. In der Vereinigung mit ihr erlebt der Asket die heilige Ekstase, aus ihr wird er aber auch wiedergeboren, erlangt eine neue Daseinsform. Vulkane wiederum sind Pforten der Hölle, der Unterwelt, wo man zu bestimmten Zeiten im Jahr Kontakt mit den Seelen Abgeschiedener aufnehmen kann. Als bevorzugte Medien finden sich blinde Schamaninnen an den Kratern, Geysiren und Fumarolen etwa des Osorezan auf der Halbinsel Shimokita in Nordjapan ein, um gegen einen kleinen Obolus Gespräche mit dem Jenseits zu führen.

Als letzte Entwicklung mag schließlich noch die auf uraltes ostasiatisches Gedankengut zurückgehende Vorstellung von einem Berg auf einer Insel der Seligen im Ostmeer, wo die Sonne aufgeht, und wo das Elixier des ewigen Lebens zu finden sei,



angeführt werden. Im Taoismus Chinas hat dieser Glaube seine höchste Ausformung erreicht. Die Anlage von Teehäusern auf niedrigen Kuppen, auf Inseln in künstlichen Seen, der japanische Garten überhaupt, spiegeln dieselbe Auffassung wider.

Aus der unendlichen Vielfalt dieser heiligen Berge Japans ragen einige ganz besonders hervor. Wenige von diesen aber sind auch aus Gründen ihrer schönen und einprägsamen Gestalt so sehr von Legenden und Sagen umrankt und in Literatur und Kunst Japans so stark in den Mittelpunkt gestellt worden wie Miwa und Fuji. Diese beiden Berge liegen aber auch an zu verschiedenen Zeiten wichtig gewordenen Verkehrswegen, die sie mit ihrer Erscheinung dominieren: Miwa am Yamanobe no michi, dem „Weg am Fuß der Berge“ am Ostrand des Nara-Beckens, der im Altertum beherrschenden Überlandstraße, und der Fuji an der Grenze der Provinzen Suruga und Kai über dem Tokaido, der „Ostmeer-Straße“ von Kyoto nach Edo, der bekanntesten Verkehrslinie der Neuzeit.



MIWA

*Den Miwa-Berg selbst
wollt ihr verbergen?*

*Habt nicht sogar ihr Wolken ein Herz,
wie könnt ihr es dann über euch bringen,
ihn zu verdecken?*

(Nukata no okimi in der Gedichtsammlung des Manyoshu I, 18; 8. Jhdt.)

Miwa-no-yama gilt in Japan als der schönste Berg des Landes. Dicht bewaldet erhebt sich seine nur 467 m hohe Kuppe am südöstlichen Rand der Nara-Ebene, dort, wo sich die ältesten Kaiserpfalzen rund um Asuka befanden. Miwa, auch Mimoro genannt, ist aber auch der heiligste Berg Japans, denn noch nie hat ihn eines Menschen Fuß betreten. Er ist einer der ganz wenigen Berge Japans, die an sich heilig sind, nicht geheiligt als Wohnsitz oder vorübergehender Aufenthaltsort einer Gottheit oder in irgendeiner anderen Weise. Daher besitzt der O-Miwa-Schrein, die Kultstätte an seinem Fuße, nicht wie jeder andere Shinto-Schrein Japans eine Haupthalle als Sitz des Allerheiligsten – das ist der Berg als solcher –, und nur der zweite, weniger wichtige Gebäudeteil, die Kulthalle für Opfer und Zeremonien, ist vorhanden. Hinter der prächtigen, aus der

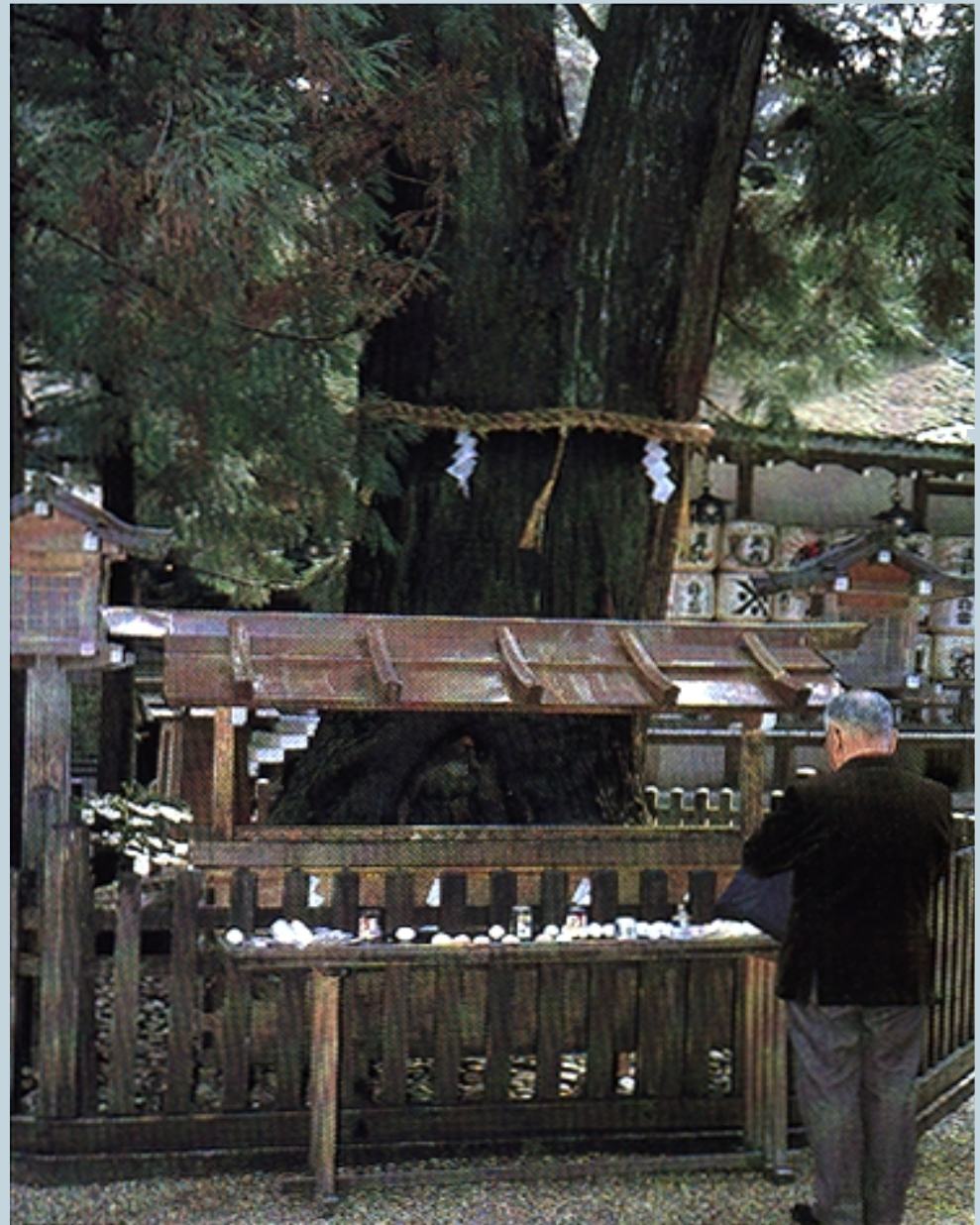


Die Kulthalle des O-Miwa-Schreines. Der Zugang ist gekennzeichnet durch ein dickes Tabu-Seil aus Reisstroh, dahinter die Bäume des Miwa-Berges als Allerheiligstes.
(Foto: vom Schrein zur Verfügung gestellt)



Edo-Periode (1600–1868) stammenden Architektur der Schreinanlagen stehen drei *torii* „Torbogen“, die den Zugang zur sakralen Stätte bezeichnen, und dahinter beginnt der heilige Wald. Heute weiß man, daß drei Ringe riesiger Steinblöcke in Stufenform den Berg umlaufen. Solche *iwa-kura*, „Fels-Behausungen“, sind in weniger eindrucksvoller Form auch von anderen Bergheiligtümern bekannt, ihre Entstehungszeit und ursprüngliche Bedeutung kennt man allerdings nicht. Eines zeigt ihr Vorhandensein am Miwa jedoch sicher: Dieser Berg war schon in vorgeschichtlicher Zeit heilig und ein Zentrum religiöser Verehrung.

In der Mythologie der ältesten japanischen Literatur des 8. Jahrhunderts wird der Name des Berges Miwa zunächst erwähnt im Zusammenhang mit einer sehr merkwürdigen Begebenheit. Die Geschichte wird in verschiedenen Versionen überliefert. Das *Kojiki*, eine Reichschronik aus dem Jahre 712, erzählt sie wie folgt: Als der legendäre erste Tenno Jimmu sich erneut zu verheiraten gedachte und Umschau nach einer Braut hielt, da wurde ihm Prinzessin Isuke-yorihime genannt und als Tochter einer Gottheit vorgestellt. Denn als ihre Mutter einst einen roten Pfeil, der ein Bächlein herabtrieb, mit nach Hause nahm, verwandelte sich dieser in einen herrlich anzuschauenden Jüngling, von dem sie ihr Kind empfing. Es war niemand Geringerer als Omononushi, die „Große Gottheit“ von Miwa. Die Volksüberlieferung kennt die Sage anders: Hier ist es ein Jüngling, der Nacht für Nacht die Prinzessin aufsucht, am Morgen aber unerkant verschwindet. Auf den Rat der Mutter hin steckt die Braut eine eiserne Nadel in den Saum



Die heilige Zypresse am Eingang des O-Miwa-Schreines, der Wohnort der weißen Schlange als Verkörperung der Gottheit des Berges, davor Opfern von Hühnereiern und Sake. (Foto: H. Haga)



des prächtigen Gewandes ihres Liebhabers und folgt am Morgen dem Faden, der sie zur Höhle einer weißen Schlange führt. Aus Entsetzen und Scham soll sich das Mädchen das Leben genommen haben. Ihr Grab ist der riesige, von einem breiten Wassergraben umgebene Grabhügel Hashibaka am Fuße des Miwa, ein Grabbau aus der Kofun (Hügelgräber)-Periode des 5./6. Jahrhunderts. Während es errichtet wurde, sollen nachts die Gottheiten selbst das Werk vollendet haben. Die weiße Schlange aber wohnt noch immer am Miwa. Die Gläubigen opfern ihr hartgesottene Eier an den Wurzeln einer riesigen Kryptomerie am Schreinaufgang, und wer sie zu sehen bekommt, dessen Glück ist gesichert, und er wird Reichtum erlangen.

Das Motiv dieser Miwa-Erzählung wurde unter anderen in dem Noh-Stück gleichen Namens sowie in dem bekannten Joruri-Puppenspiel „Imose-yama onnateikin“ verarbeitet, das 1771 in Osaka Premiere hatte. Diese Geschichte liefert aber auch eine sehr einfache Erklärung des Namens Miwa. Drei (*mi*) Windungen (*wa*) Zwirn sollen nämlich nur noch übrig gewesen sein, als die Spur des nächtlichen Besuchers verfolgt wurde. Die Schriftzeichen lauten jedoch anders: *o-miwa* „große Gottheit“ nimmt Bezug auf Omono-nushi, den „Großen Herrn der Dinge“, der auch an anderer Stelle in der Mythologie des Altertums erscheint.

Zunächst wird berichtet, daß unter der Regierung des zehnten Herrschers Sujin-tenno eine schwere Seuche über das Land hereinbrach. Da offenbarte sich dem Kaiser im Traum die Gottheit Omono-nushi, die die Krankheit als eine von ihr gesandte Strafe bezeichnete und forderte, am Berg Miwa ein Heiligtum errichtet zu bekommen. Als ihren Priester suchte und fand man Otataneko, einen Mann, der von der Gottheit in Schlangengestalt mit einer irdischen Frau gezeugt worden war und der zum Ahnherrn des heute noch die Obhut über Berg und Schrein ausübenden Geschlechtes der Miwa wurde.

Einer Überlieferung nach soll dieser Otataneko ein Sake-Brauer gewesen sein, weshalb bis in unsere Tage Miwa eine Wallfahrtsstätte dieses wichtigen Berufszweiges geblieben ist. Wo immer in Japan neuer Reis der letzten Ernte gebraut und als Sake ausgeschenkt wird, hängt über dem Tor als Zeichen dessen ein kugelrunder Buschen von Zweigen der Kryptomerie in Erinnerung an jenen Baum beim Miwa-Schrein, unter dessen Wurzeln der Schlangen-Ahne und „Schutzheilige“ lebt. *miwa* ist übrigens auch die Bezeichnung für den noch nicht voll ausgegorenen, weißlich-trüben Opferwein, der den Gottheiten dargebracht wird. Überhöht meint *miwa* dann den Vergessen und ewige Glückseligkeit bringenden göttlichen Rauschtrank.

Omono-nushi wird vielfach mit Okuni-nushi, dem „Großen Herrn des Landes“, gleichgesetzt. Diese, Züge einer Schöpfergottheit tragende, mythische Gestalt wird von einem winzigen Zwerg namens Sukunabikona unterstützt, der auf einer Flaumfeder als Schiff von jenem paradiesischen Land des ewigen Lebens jenseits des Meeres erschienen ist, von dem schon die



Rede war. Als Gottheit der Heilkräuter und Medizin genießt er hohes Ansehen. Alle drei, Omono-nushi, Okuni-nushi und Sukunabikona, werden oft auch zusammen als Gottheiten des Großen Schreines von Miwa verehrt, der damit an Alter und Heiligkeit alle anderen Kultstätten des Landes – auch Ise – übertrifft.

Das Ise-Heiligtum der als Ahnherrin des Kaisergeschlechtes angesehenen Sonnengottheit Amaterasu hat sich in grauer Vorzeit sogar hier am Berg Miwa befunden: Ursprünglich war Amaterasu im Palast des Kaisers selbst verehrt worden. Sujinteno allerdings scheint diese Vermengung von Religion und Politik gestört zu haben, und so hat er kurzerhand die Kultstätte aus seiner Umgebung verbannt. Eine kaiserliche Prinzessin sollte sich der Gottheit annehmen und irrte mit ihr umher, bis sie vorübergehend am Hange des Miwa-Berges, nahe der Straße Yamabe-no-michi, eine Bleibe fand. Als sie noch später dann im heutigen Ise zur Ruhe kam, wurde die Stelle am Miwa als besonders heiliger Fleck eingezäunt und durch ein *torii* gekennzeichnet. Sie wird als Moto-Ise, „Ursprüngliches Ise“, oder Hibara-Schrein heute den Pilgern gezeigt.



Der Hibara-Schrein, die ursprüngliche Stätte des Ise-Heiligtums am Abhang des Berges Miwa. (Foto: H. Haga)



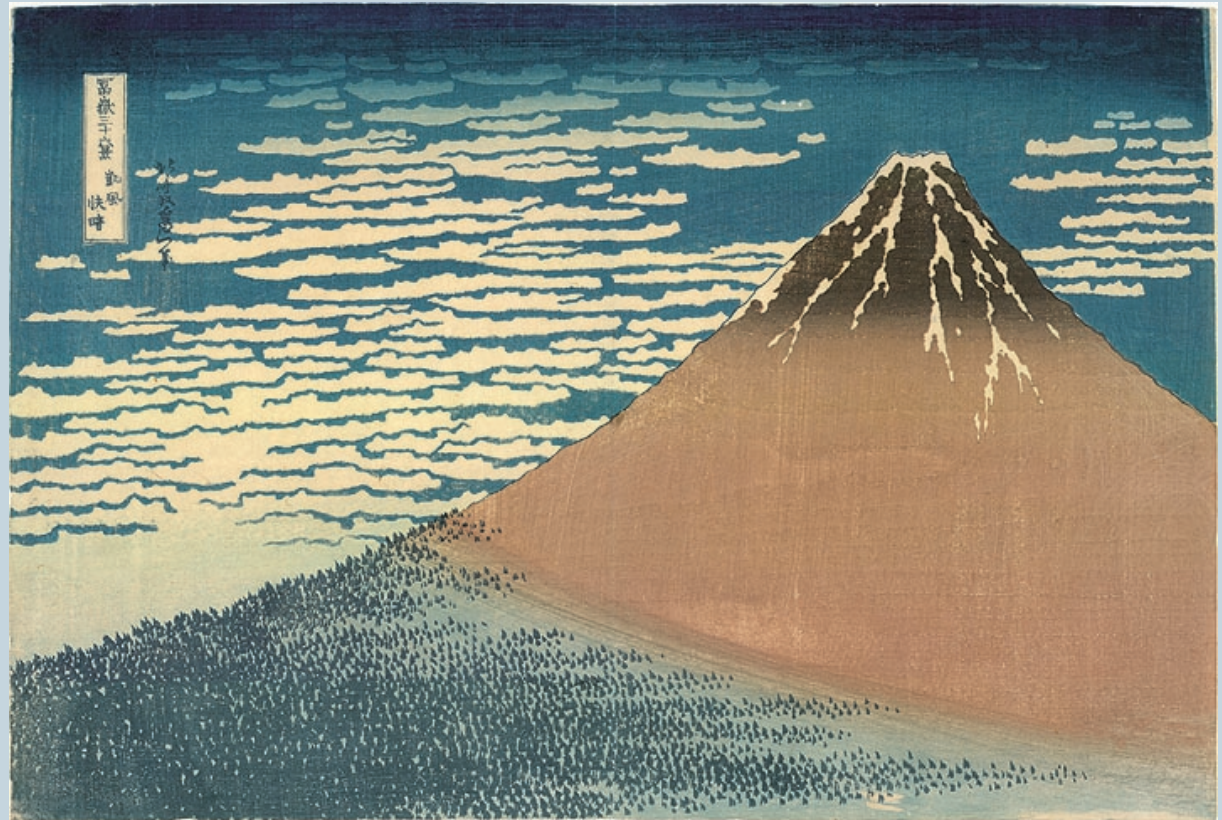
FUJI

*Beim Hinaustreten an die Bucht von Tagonoura
ist er zu sehen –
ganz weiß.
Am Gipfel des Fuji ist Schnee gefallen.*

(Kasa no Ason Kanemura in der Gedichtsammlung des Manyoshu III, 37; 8. Jhdt.)

Der majestätische Fuji – in Japan Fuji-san oder seltener auch in der poetischen Form Fuji-no-yama genannt – bildet in allem und jedem den stärksten Gegensatz zu der verträumten und stillen Schönheit des Miwa-Berges. Jener gehört zu dem aristokratischen Schönheitsideal der Heian-Periode (8.–12. Jh.), dieser mit seinem lauten und aufdringlichen Farbenspiel etwa in der Morgen- und Abenddämmerung, das von edo-zeitlichen Farbholzschnitt-Künstlern wie Katsushika Hokusai in seinen „36 Ansichten des Berges Fuji“ in unerhört kühnen Kompositionen so treffend eingefangen und wiedergegeben worden ist, repräsentiert den Stolz und das Selbstbewußtsein des aufsteigenden Bürgertums der Großstadt Edo. Von dort auch kamen und kommen heute noch die unzähligen frommen Pilger, in marktschreierischer Weise von

Wanderpriestern und Missionaren für den Berg begeistert, die den Fuji aus den verschiedensten frommen Motiven heraus besteigen – welch Gegensatz zu der jungfräulichen Stille des für alle Menschen verbotenen Miwa!



Der „Rote Fuji“ aus der Holzschnittserie „36 Ansichten des Berges Fuji“ von Hokusai.



Der 3.776 m hohe Fuji ist der höchste Berg Japans und ein Vulkan. Er liegt an der scharfen Bruchlinie, der Fossa Magna, die den japanischen Inselbogen teilt und wie ein Scharnier die Streichungslinien der Gebirgsbögen von West/Ost auf Nord/Süd dreht. Einer erst spät überlieferten Sage nach soll in grauer Vorzeit während der Regierungszeit des siebten Herrschers Korei-tenno bei einem schrecklichen Erdbeben in einer Nacht der Fuji zu seiner jetzigen Höhe emporgestiegen sein und gleichzeitig der größte See Japans, der Biwa-See nahe Kyoto, sich gebildet haben.

Die Geologie schenkt dieser Überlieferung keinen Glauben. Sie weist dem Fuji in seiner heutigen Gestalt schon ein Alter von mindestens 25.000 Jahren zu. Historisch belegt aber sind die zahlreichen Ausbrüche des Berges: nicht weniger als 18mal zwischen 781 und der letzten großen Katastrophe des Jahres 1707. Damals brach bei einem 18 Tage währenden Ausbruch die Südost-Flanke des Berges auf, und es bildete sich dort ein Seitenkrater, der Hoeizan, so benannt nach der Jahresdevise der damaligen Zeit. Seither sind noch keine 300 Jahre vergangen, zu wenig im Vergleich etwa zu früheren Ruhezeiten, um vom Fuji als einem erloschenen Vulkan zu sprechen.

Die älteste Literatur Japans kennt den Fuji, entsprechend seinem vulkanischen Charakter, denn auch als ungebärdigen und für seinen Hochmut bestrafte Berg. Die Landesbeschreibung der Provinz Hitachi aus dem frühen 8. Jahrhundert erzählt die Geschichte von der väterlichen Gottheit Mi-oya-no-kami, die am Abend der Jahreswende die Heimstätten der anderen Gottheiten besuchte, um deren Gesinnung zu prüfen. Als sie beim Berg Fuji anklopfte und um Herberge bat, ward sie barsch abgewiesen, da man im Hause gerade das Fest der Hirse-Ernte feiere und keine Gäste brauchen könne. Ganz anders erging es ihr beim armen Berg Tsukuba, wo sie gastfreundlich bewirtet wurde mit dem wenigen, das vorhanden war. Da erzürnte sie und strafte den Fuji mit einem schrecklichen Fluch: Sommer und Winter solle sein Gipfel mit kaltem Schnee bedeckt sein, die Kälte solle alle Menschen fernhalten, und auf seinem ganzen Abhänge (sein Fuß hat einen Durchmesser von 40 km!) solle nichts Eßbares gedeihen.

Der Fluch hat die Menschen nicht abgehalten, den Fuji zu verehren, mehr als den freundlichen Tsukuba. Grund dafür ist das Feuer, das im Innern des Berges bedrohlich für die Menschen lodert. Wahrscheinlich hat es dem Berg auch den Namen gegeben: Alle Deutungen des Namens Fuji bringen ihn mit dem Feuer in irgendeine Verbindung; am wahrscheinlichsten gilt heute die Ableitung aus *ho-de* „Feuer-Ausbruch“; bekannt, aber wissenschaftlich unbewiesen ist die Zurückführung auf Fuchi, die Feuergottheit des hoch im Norden Japans ansässigen Aino-Volkes. Die beiden Schriftzeichen, mit denen der Name wiedergegeben wird, sind nur lautlich verwendet, eine gleichlautende Schreibung mit den Zeichen *fu-ji* „kein zweiter“ aber ist in der Literatur beliebt und hebt auf die Unvergleichlichkeit des Berges ab.



Die Verehrung des Fuji hängt, wie gesagt, mit seinem vulkanischen Charakter zusammen. Angeblich hat schon zur Zeit des 11. Tenno Suinin eine Kultstätte bestanden, die dann im Jahre 806 an jene Stelle verlegt worden ist, an der heute noch in der danach benannten Stadt Fujinomiya der Schrein (*miya*) des (*no*) Fuji, der Asama- oder Sengen-Schrein, besteht.

Als Hauptgottheit wird hier die Göttin Kono-hana-sakuya-hime, „Prinzessin der blühenden Baum-Blüten“, verehrt. Sie gilt als Tochter der in der Mythologie des *Kojiki* genannten Berggottheit Oyamazumi. Nachdem Ninigi no mikoto vom Himmel auf den Gipfel des Takachiho herniedergestiegen war, traf er in der Landschaft Kasasa in Kyushu auf dieses bezaubernde junge Geschöpf und begehrte es zur Frau. Ihr Vater trug ihm auch noch die ältere Schwester Iwa-naga-hime, „Prinzessin dauerhaft wie Fels“, als Gattin an, doch Ninigi verschmähte sie wegen ihrer harten Gesichtszüge. So müssen denn die Menschen als Nachkommen dieses Götterpaares in ihrer Jugend sterben wie die Blüten am Baume verwelken, und verwirkten ein langes, wenn nicht ewiges Leben, wie es die Felsen haben.

Kono-hana-sakuya-hime aber ward schwanger in einer Nacht und gebar drei Söhne. Da ihr Gemahl dieses Wunder nicht glauben wollte und an ihrer Treue zweifelte, zündete sie das Gebärhaus an und rief die Flammen zu Zeugen ihrer Unschuld an. Und siehe da, ihre drei Söhne – Vorfahren des Kaiserhauses – und sie selbst bleiben unverletzt. Diese Mythe des *Kojiki* mag der Grund dafür sein, daß man Kono-hana-sakuya-hime gemeinsam mit ihrem Vater Oyamazumi und ihrem Gemahl Ninigi-no-mikoto zur Gottheit der Fuji-Kultstätte erhob, die den Zorn des Berges und sein Feuer besänftigen sollten. Schon in früherer Zeit wurden bei Erdbeben oder Ausbrüchen des Fuji vom Kaiserhof in Kyoto Rangerhöhungen des Schreines – verbunden natürlich mit erheblichen finanziellen Zuwendungen – vorgenommen, so daß er schließlich im Jahre 902 bereits den Unteren Zweiten Rang, die dritthöchste aller möglichen Stufen, erlangt hatte. Später wurde er die erste Shinto-Kultstätte der Provinz Suruga. Die Bürgerkriegszeit des Mittelalters verwüstete allerdings auch diese heilige Stätte und bei der Belagerung der Festung Odawara ging selbst ein eben erst gestifteter Neubau in Flammen auf. Da erinnerte sich der große Reichseiniger Tokugawa Ieyasu dieses Schreines in seinem heimatlichen Lehenstum: Mitten in der Entscheidungsschlacht von Sekigahara im Jahre 1600, durch die die Macht und die Herrschaft des Hauses Tokugawa für 260 Jahre gesichert wurde, gelobte er einen Neubau und hielt sein Versprechen: 1604 begann er mit dem Wiederaufbau der Schrein Halle, die durch ihre Zweistöckigkeit die triumphale Höhe des Fuji, aber auch die Extravaganz ihres Stifters, zum Ausdruck bringt. In der Edo-Periode hatte der Schrein ein Einkommen von 1.710 *koku* (etwa 300.000 Liter) Reis, was dem Lehen eines höheren Ministers gleichkam.

Zunächst im näheren Umkreis des Fuji, später aber auch in immer größerer Entfernung, wurden weitere Sengen-Schreine errichtet, Zweig-Heiligtümer, in die der Kult der ursprünglichen Kultstätte übertragen wurde und in denen wiederum die



Gottheit des Fuji, Konohana-sakuya-hime, in ihrer Ganzheit präsent ist. Insgesamt 1.316 solcher Fuji-Schreine sind so im Laufe der Geschichte gegründet worden. Einer der bedeutendsten war der Murayama-Sengen-Schrein im Norden des Berges. Mit der Entstehung dieser Kultstätte erhielt die Verehrung des Fuji einen ganz neuen Charakter.

Schon die Lebensbeschreibung des Prinzen Shotoku, *Shotoku Taishi denreki*, aus dem Jahre 917 berichtet, daß der heiligmäßige Prinz auf einem ihm von der Provinz Kai geschenkten Fohlen über den Himmel auf den Gipfel des Berges Fuji geritten und erst nach drei Tagen wieder in der Hauptstadt erschienen sei. Diese Überlieferung trägt schon Züge des Glaubens an wundertätige Bergmönche und Asketen, wie sie der Shugendo-Glaube in den Jahrhunderten der Heian-Periode (8.–12. Jh.) entwickelte. Der Fuji gerät dabei immer mehr in den Mittelpunkt solcher Vorstellungen.

Der von zahlreichen Legenden umwobene Gründer der Shugendo-Lehre, En-no-Ozune selbst, soll den Murayama-Sengen-Schrein gegründet haben. Ozune war 634 in der Provinz um Nara geboren worden. Im Alter von 13 Jahren schon bestieg er Nacht für Nacht Berge im Umkreis des Miwa, um durch Prüfungen seines Leibes den Geheimnissen des Alls auf die Spur zu kommen. Mit 17 verließ er das elterliche Haus und zog wunderwirkend durch die Lande. Ein Orakel verkündete, er werde das Kaiserhaus stürzen, worauf er auf die Halbinsel Izu verbannt wurde. Tagsüber hielt er sich dem kaiserlichen Befehl gehorsam hier auf, nachts aber soll er der Legende nach den Fuji bestiegen haben, insgesamt mehrere hundert Male, was ihm den Ehrentitel Fuji-Jonin, „Heiliger vom Fuji“, einbrachte.

Im Jahre 701 schließlich errichtete er den Murayama-Schrein und erbaute daneben einen buddhistischen Tempel für Dainichinyorai (Vairoçana), den Buddha des Lichtes, den er mit Kono-hana-sakuya-hime gleichsetzte. Damit war die Verbindung der Fuji-Verehrung mit dem Buddhismus eingeleitet, die bis zur gesetzlichen Trennung beider Religionen nach 1868 andauerte. Die Frömmigkeit des Meisters trug ihm nicht nur ein Geschenk aller Sutrenabschriften durch den abgedankten Mönchs-Kaiser Toba ein, sondern auch seiner Kultstätte die Übereignung der Besitzrechte auf alles Land über der achten Station am Fuji und den Gipfel selbst. Auf dem Gipfel wurde der *oku-no-miya*, die „hintere Kultstätte“, als komplementärer Schrein zu dem am Bergfuß gelegenen Murayama-Sengen-Schrein erbaut. Das Kloster kontrollierte den Hauptzugang zum Fuji und seine in ganz Japan wirkenden Wanderprediger holten Pilger von überall heran, die die Kassen füllten.

Diese Glanzzeit wurde durch den Sieg der Tokugawa abrupt beendet. Ieyasu übertrug die Kontrollrechte für den Zugang zum Fuji einem anderen Schrein, dem Omiyaguchi-Sengen-Schrein, und nachdem seit 1906 eine Autostraße bis weit hinauf zum Fuji führt, ist Murayama völlig der Vergessenheit anheimgefallen. Im Jahre 1900 wurde der Grundbesitz auf dem Gipfel des Fuji an



den Fujinomiya-Sengen-Schrein übertragen, und ein Spruch des japanischen Obersten Gerichtshofes hat erst vor wenigen Jahren diesen Besitzanspruch bestätigt.

Der nächste Bergasket wurde noch wichtiger für das weitere Aufblühen der Fuji-Verehrung in der Edo-Periode (1600-1868). Fujiwara Kakugyo war in Nagasaki geboren und in den Wirren der Bürgerkriegszeit zum wandernden Bergmönch *yamabushi* geworden. Im Traume soll er der Überlieferung nach den Auftrag erhalten haben, den Fuji zu besteigen. Auf dem Berge verläuft etwa in Höhe der Baumgrenze ein schmaler Pfad rund um den Gipfel. Es ist dies der *o-chudo*, der „mittlere Weg“, der als Trennlinie zwischen Himmel und Erde, der Welt der niederen Shinto-Gottheiten im Waldland und der Welt der Buddhas und Bodhisattvas in der unwirtlichen, kalten Steinwüste gilt. Kakugyo soll 33mal den beschwerlichen Weg rund um den Fuji gepilgert sein, als ihm ein neuerlicher Traum verkündete, er werde in nordöstlicher Richtung eine Grotte finden. Dies sei die Mitte Japans, und hier sei die Wohnstätte der Gottheit.

Als Kakugyo den Ort fand und die Dorfleute bat, dort seine Klause aufschlagen zu dürfen, lehnten diese zunächst mit Hinweis auf die dort wohnende Gottheit ab. Erst als Kakugyo 17 Tage und Nächte lang ohne Schlaf sich unter einem Wasserfall kultisch gereinigt hatte, willigten sie ein. Von einem göttlichen Kind an der Hand geführt, betrat er die Höhle, deren Lavawände ihr Inneres wie eine Gebärmutter erscheinen lassen. Kakugyo hat in dieser als *hito-ana* „Menschen-Höhle“ bekannten Grotte mehr als die Hälfte seines 106 Jahre langen Lebens verbracht und schrieb hier das Buch der Heilslehre aller Fuji-Gläubigen, das *O-mi-nuki*, eine Schriftrolle, die heute von der Sekte Fuso-kyo aufbewahrt wird.

Der Ruf der Heiligkeit, der den 18.800 Tage ohne Schlaf und 800 Tage ohne Speise und Trank sich kasteienden Asketen umgab, zog viele Gläubige zum Fuji. Den eigentlichen Durchbruch zu Massenwallfahrt und organisatorischem Aufbau richtiger Pilgergemeinschaften brachte jedoch erst der letzte Große der drei „Heiligen des Fuji“.

Jikigyo Miroku war ein in Ise geborener Kaufmann, der es in der Stadt Edo zu einem florierenden Tuchhandels-Unternehmen brachte. Mit 17 Jahren hatte er erste Kontakte zu einer Pilgergemeinschaft, die den Fuji-Kult pflegte. Solche *ko* genannten Gruppen treffen sich in regelmäßigen Abständen im Haus eines ihrer Mitglieder, beten vor einem Kultbild und sparen auf ein gemeinsames Konto, um entweder alle zusammen oder abwechselnd einzeln zur Kultstätte ihres Glaubens pilgern zu können. Miroku war vom Fuji-Glauben, der utopistische Züge annahm und den Berg – so wie es etwa das Noh-Stück von Seami Motokyo beschreibt –, als Ort ewigen Lebens und einer besseren Gesellschaft zu sehen begann, begeistert. Schließlich gab er sein Geschäft auf und wurde Wanderhändler, um so besser für den Fuji-Glauben werben zu können. Im Alter von 63 Jahren zog

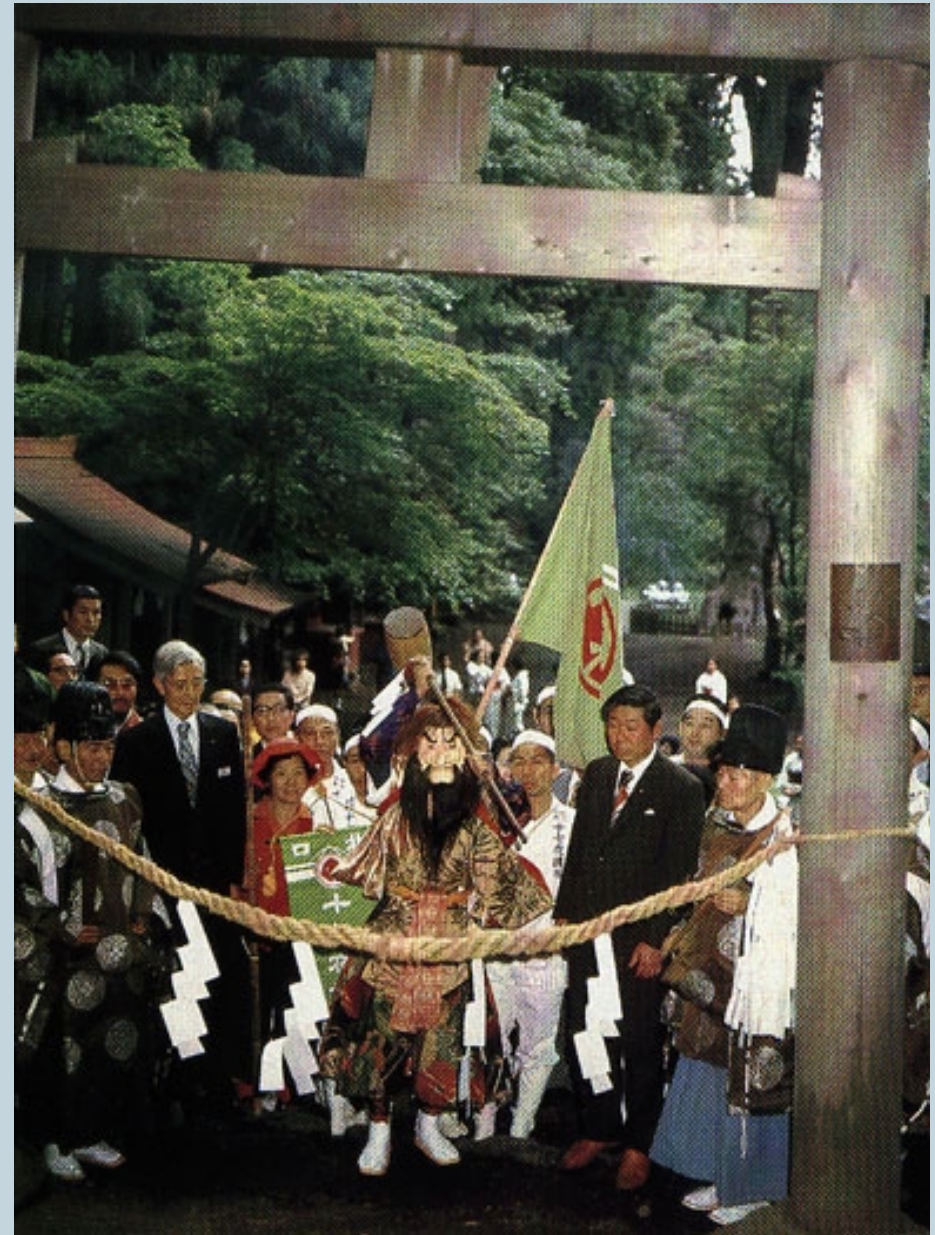


er sich 1733 für einen Monat auf den Fuji zurück, um zu fasten. Ein Mönch schrieb die während dieser Zeit mit ihm geführten Diskussionen nieder. Dieser „Band der 31 Tage“, Sanjuichi-nichi no maki, ist eine weitere wichtige Quelle der Fuji-Verehrung und gilt der Fuji-Sekte als heilig.

Die zahlreichen Schüler von Miroku verteilten sich über ganz Ostjapan. Jeder von ihnen gründete weitere *ko*-Pilgergruppen, und diese wiederum neue, so daß das Wort von den „800 Fuji-ko in der Stadt Edo“ entstand. Nun war es zum ersten Mal auch Laien möglich, den Fuji zu besteigen, wenn es auch trotz der Übergabe des Führeramtes an die Tochter Mirokus, Hana, Frauen bis 1893 nicht erlaubt war, den Berg zu betreten.

Jeder *ko* umfaßte etwa 100 Gläubige, die von einem charismatischen Führer *sendatsu* und zehn *sewanin*, „Betreuern“, zusammengehalten wurden. In weißer Pilgerkleidung, mit einem schellenbesetzten Stock in der Hand, mit Strohhut und Gamaschen-Schuhen machten sie sich auf den Weg zum Fuji, nachdem sie eine Woche vorher nur pflanzliche Speisen zu sich genommen und sich im Wasser des Sumida-Flusses gereinigt hatten. Die 40 *ri* (= 160 km) von Edo bis zum Aufstieg wurden in etwa vier Tagen bewältigt.

Aber nicht das ganze Jahr über durfte man den Berg besteigen, auch wenn dies witterungsmäßig möglich war: Wie jeder Berg Japans ist auch der Fuji den Winter über als Aufenthaltsort der Berggottheiten doppelt heilig, und erst nach ihrer Übersiedlung in die Reisfelder der Ebenen im Frühjahr wird der Aufstieg freigegeben. Im Falle des Fuji findet die Zeremonie des *yamabiraki* „Öffnen des Berges“ am 1. Tag des 6. Mondmonats statt.



Yamabiraki, die Zeremonie der Öffnung des Berges für Pilger: Ein als „Gottheit der starken Hand“ gekleideter Priester durchschlägt das quer über den Weg gespannte Tabu-Seil. (Foto: H. Haga)



Dabei schwingt ein als Techikara-no-kami, „Gottheit der starken Hand“, verkleideter Priester eine große Axt und schneidet das zwischen ein *torii* am Aufstiegsweg gespannte Tabu-Seil entzwei. Am 27. Tag des 7. Mondmonats (heute August) wird der Pfad wieder geschlossen, der Berg ist fortan tabu. Bei dieser Gelegenheit findet in Yoshida, einem Ort am nördlichen Fuß des Fuji, das große mehrtägige Feuer-Fest *yamajimai* statt mit einer Prozession einer Götter-Sänfte in Gestalt des Berges und mit unzähligen übermannsgroßen Fackeln.

Heute ist die große Zeit der Fuji-Verehrung vorüber. Einzelne Shinto-Sekten wie Fuji-kyo, Fuso-kyo oder Maruyama-kyo versammeln noch wenige Gläubige um sich und organisieren Pilgerfahrten. In der großen Zahl der Touristen bilden die weißgekleideten Gestalten aber nur mehr eine kleine Minderheit.



Opferfeuer bei der Zeremonie des *yamajimai* am Ende der Bergsaison am Fuji. Weiß gekleidete Mitglieder einer ko-Pilgergruppe beten zum Berg gewandt. (Foto: H. Haga)



In Tokyo gibt es immer noch einige wenige Fuji-ko, einer davon wird vom Besitzer eines kleinen Maschinenbau-Unternehmens nahe der Waseda-Universität geleitet. Von den zahlreichen Fuji-tsuka, „Fuji-Hügeln“, des alten Edo sind nur noch wenige im modernen Tokyo erhalten: Um die mühevollen Wanderung und den anstrengenden Aufstieg auf den Fuji Alten und Gebrechlichen zu ersparen, sie aber trotzdem der durch solche Pilgerfahrt erworbenen Gnaden teilhaftig werden zu lassen, hatte man besonders zu Ende der Edo-Periode im 19. Jahrhundert in der Stadt kleine Hügel aufgeschüttet, auch schon Lava vom Fuji selbst dafür geholt, und das Besteigen dieser für den Aufstieg zum höchsten Gipfel des Fuji selbst gelten lassen. Mitten zwischen den Hochhäusern von Shinjuku, einem der Stadtzentren Tokyos, liegt einer dieser Fuji-tsuka im Bereich des Naruki-Tenjin-Schreines, durch Stacheldraht vom heranbrandenden Verkehr geschützt.



Shinto-Priester beim Eröffnen des Aufstiegs auf den aus Lava-Stücken vom Fuji aufgerichteten Hügel. Aufnahme anlässlich des Kultfestes am Fuji-tsuka im Ono-Teruzaki-Schrein in Tokyo. (Foto: H. Haga)

Dies mag nochmals zu einem Vergleich mit Miwa herausfordern. Miwa ist einzigartig, sein Schrein ist jener der „Großen Gottheit“ schlechthin, und es gibt keinen anderen neben ihm. Der Fuji als Berg ist mächtig und eindrucksvoll – dies hat ihn stolz gemacht, wie die Sage zu berichten weiß, und hat ihm schließlich seine Heiligkeit geraubt. Der Miwa-Berg aber hütet sein Geheimnis auch in der Gegenwart.

Dieser Text von Univ.-Prof. Dr. Josef Kreiner erschien erstmals in dem Buch „Die heiligsten Berge der Welt“. Gratzl, Karl (Hrsg.): Die heiligsten Berge der Welt. Verlag für Sammler, Graz 1990

