

Hokusai sein ist alles / The Importance of Being Hokusai

Johannes Wieninger

I DIE WELLE UND DER BERG

Es gibt Werke, die einfach zu unserem Leben gehören. Man kann sich gar nicht vorstellen, dass es sie nicht gibt.

Diese Kunstwerke faszinieren, sind scheinbar leicht zu verstehen. Die Themen sind jeweils auf das Wesentliche verknüpft - wie ein Logo!

"Die Welle" zählt dazu.

"Die Welle bei Kanazawa" aus der Serie der "36 Ansichten des Berges Fuji" von Katsushika Hokusai ist eines der weltweit bekanntesten Kunstwerken. Sie gehört der ganzen Welt, losgelöst von Ort und Zeit. Man verspürt zunächst kein Bedürfnis nach Einordnung und Erklärung.

Warum konzentriert sich Hokusai auf diese riesengroße herabstürzende Welle, die alles zu verschlingen scheint? Sind es nur die Naturgewalten, die er uns vermitteln will? Dies ist eine Möglichkeit, über die man dieses Bild verstehen mag: eine plötzlich auftretende Naturgewalt, der wir - symbolisiert durch die sich in den Booten Duckenden - schutzlos ausgeliefert sind. Es ist nicht nur die Klarheit der Komposition, es ist auch die mögliche Betroffenheit des Selbst, die uns glauben macht, dieses Bild zu verstehen.

Die Serie der "36 Ansichten" ist eigentlich eine friedliche. Wir wandern durch ruhiges, gut bestelltes Land, sehen Handwerkern bei Ihrer Arbeit zu, beobachten Tiere, trinken Tee mit Pilgern, lachen über Scherze und lustige Situationen. Nur wenige Blätter stellen uns den Berg und seine Landschaft als gefährlich, gar bedrohlich vor. Wenn der Blitz um den Gipfel zuckt: wer möchte dann dort oben stehen? Wenn der Fuji vor Hitze rot vibriert: dann sind wir froh an seinem Fuß zu sitzen. Und wenn die Wellen derart hochsteigen, dass sie den Berg der Berge zu verschlingen drohen, wollen wir nicht einmal aus der Ferne zusehen: Zum Glück ist es nur ein Bild!

Beschäftigt man sich mit dem Werk von Katsushika Hokusai näher, so zeigt sich, dass er nicht nur ein großer Meister der Bildkomposition ist, womit er den Betrachter zu fesseln vermag, sondern dass er auch immer wieder mehrere Themen parallel in einem Bild anklingen lässt. Wie sehr

wir auch durch seine Biographie und sein umfangreiches Werk das Bild eines Eigenbrötlers und Exzentrikers vermittelt bekommen, der sich gegen alle Konventionen stellt, so war Hokusai vor allem ein hoch gebildeter Künstler, der sich in der Geschichte von Kunst und Literatur bestens auskannte und sich ihrer stets bediente. So kann man sich also berechtigter Weise die Frage stellen, was steckt noch in seiner "Welle" abseits der Schilderung allmächtiger Naturgewalten.

Der Betrachter sieht im Vordergrund die Wellen des Meeres und weit in der Ferne, leicht aus der Mitte gerückt, den Schnee bedeckten Fuji - wie eine unerreichbare Insel im aufgewühlten Meer! Scarlett Jang wagt 1992 in ihrem Aufsatz *"Realm of the Immortals: Paintings decorating the Jade Hall of the northern Song"* (Ars orientalis XXII / 1992) eine Rekonstruktion der künstlerischen Ausgestaltung jenes Teiles des kaiserlichen Palastes in Kaifeng, in dem sich der Herrscher mit den gefeierten Gelehrten und Dichtern traf.

Malerische Ausgestaltung der Jadehalle im kaiserlichen Palast in Kaifeng
China, Song-Dynastie, vor 1082

Rekonstruktion: Scarlett Jang: "Realm of the Immortals: paintings decorating the Jade Hall of the northern Song"
(Ars Orientalis XXII / 1992)

So wie der Palast der daoistischen Unsterblichen auf den Inseln im Ostmeer hieß diese Halle "Jadehalle". Große Dichter galten als Unsterbliche und so bildete die Versammlung mit dem Kaiser das Treffen der Unsterblichen ab. Entsprechend war auch die Wanddekoration ausgeführt: großzügige Darstellungen des Meeres zu beiden Seiten des Herrscherthrones, dahinter jedoch, von den Wellen umschlossen wie ein Solitär, die drei Inseln im Ostmeer. In dieser Darstellung klingt eines der Hauptthemen der ostasiatischen Malerei an - die idealisierte Landschaft, die gerade durch ihre Reduktion auf wenige Elemente die Realität des Beobachteten übertrifft. In dieser Form der Landschaftsdarstellung fügt sich ein zweiter Aspekt hinzufügen: Der Herrscher war nicht nur die zentrale Figur in der Inszenierung des Treffens der Unsterblichen in der Jadehalle, sondern konnte als Mittler zwischen Himmel und Erde auch die Funktion als Himmelsachse einnehmen.

Die hochbrandenden Wellen, die am spitzen Weltenberg brechen, sind seit dem 17. Jahrhundert an kaiserlichen Drachenroben Standardrepertoire.

Unterschiedlich betitelte Landschaftsbilder variieren meist das Thema der idealen Landschaft, womit eben jenes den Sterblichen unerreichbare Paradies der Unsterblichen gemeint ist.

Transportiert und populär gemacht wird dieses Thema durch Tuschebilder; unzählige Male kopiert, erreicht diese reduzierte Interpretation über die Vermittlung des Chan- / Zen-Buddhismus auch Japan und erlangt dort in unterschiedlichsten Formen eine typisch japanische Ausprägung. Einerseits lebt das Welle-Berg-Motiv in der Tuschemalerei fort, andererseits wird es auch in den um 1500 in Mode kommenden Steingärten interpretiert.

Die ikonographischen Deutungen dieser Gartenanlagen sind zahlreich, aber eine durchaus geläufige ist die der Insel der Unsterblichen.

Die Felsen liegen inmitten eines Kiesmeeres, ruhig oder aufgewühlt, je nach Gartengestaltung. Wir, die sterblichen Betrachter haben keinen Zugang und werden auf das Schauen, das Meditieren limitiert.

Hier käme der richtige Moment um darauf hinzuweisen, dass die Geschichte des Berges *Horai* in Japan eine weithin bekannte war und ist. In China *Penglai* genannt, befindet sich dieser *Horai* auf einer der von den acht Unsterblichen bewohnten Inseln im Ostmeer - wir erkennen also jenes alte Thema aus der "Jadehalle" wieder.

Die Geschichte des *Penglai / Horai* und ihre Verbindung zu Japan und dem Berge Fuji reicht weit zurück: Der erste Kaiser Chinas, Qin Shi Huang sandte 219 v.u.Z. seinen Höfling Xu Fu auf die Suche nach dem Geheimnis der Unsterblichen und nach dem Kraut des Langes Lebens. Mit großer Begleitung soll er schließlich in Japan - den Inseln der Unsterblichen - gelandet sein, und den Berg Fuji als den Berg *Penglai / Horai* erkannt haben.

Seit frühester Zeit war diese Geschichte bekannt und blieb lebendig.

(Zu weiteren vielfältigen religiösen Vorstellungen rund um den Berg Fuji siehe:

Kreiner Josef: Heilige Berge Japans: Miwa und Fuji. in: Die heiligsten Berge der Welt. Graz 1990, ebenfalls enthalten in: Wieninger, Johannes: Fuji – der Berg, den es nur einmal gibt. CD-Katalog MAK Wien 2000.
Susanne Formanek: Anmerkungen zur Geschichte des Fuji-Kultes. in: Minikomi 2 (2000). Verwiesen wird vor allem auf den unter dem Einfluss der Nichiren-Sekte entstandenen Fuji-Kult in der späten Edo-Zeit)

Doris Croissant widmet in ihrem Werk: "*Sotatsu und der Sotatsu-Stil - Untersuchungen zu Repertoire, Ikonographie und Ästhetik der Malerei des Tawaraya Sotatsu (um 1600 - 1640)*" Wiesbaden 1978, den

sogenannten "Meereslandschaften" auf Stellschirmen der frühen Edo-Zeit ein eigenes Kapitel.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts entsteht eine Reihe von Stellschirmen, auf denen das Thema "*Insel in aufgewühlter See*" variiert wird.

Sie zeigt in diesem Zusammenhang die Verbindungen zur chinesischen Kunst und Ikonographie - und damit verbunden - den Einfluss des Zen-Buddhismus auf Kultur und geistige Atmosphäre des Adels in Kyoto.

Großflächig komponierte Stellschirme kommen mit relativ wenigen versatzstückartig verwendeten Elementen aus: Wellen, Felsen, Pinien, manchmal auch Boote. Die immergrüne Pinie ist eines der Symbole für langes Leben, passt also sehr gut zum Thema der Inseln der Unsterblichen.

Die in Bedrängnis geratenen Fischerboote - sind das nicht wiederum wir, die Sterblichen, denen der Zutritt unmöglich ist?

So gibt es also gerade in Kyoto zwei Darstellungsformen der von Wellen umgebenen Insel der Unsterblichen - in der Gartengestaltung und in der Malerei.

Tawaraya Sōtatsu um 1600-1640

"Matsushima"

Stellschirme

Japan, Kyoto, Edo-Periode, 1624–44

Freer Gallery of Art / Arthur M. Sackler Gallery

Smithsonian Institution

Ein für die stilistische und auch inhaltliche Weiterentwicklung der japanischen Malerei wichtiger Künstler, Ogata Korin (1658–1716), zeigt in seinem Werk beide Varianten der Welle-Darstellungen: die ornamental ausgebildete Wellendarstellungen können wir in dem Stellschirmpaar "Rote und weiße Pflaumenblüte" beobachten, die aufgewühlte See hingegen als Thema des Stellschirms "Rauhe Wellen".

Zwei Themen, die unterschiedlicher nicht sein könnten, zwei Wellen – interpretiert durch zwei Ikonographien, die ebenfalls unterschiedlicher nicht sein können!

Ogata Korin (1658-1716)
 Weiße und rote Pflaumenblüte
 Stellschirme
 Japan, Edo Periode, 1710-1716
 Museum of Art. Atami, Japan

Ogata Korin 1658–1716)
 Rauhe Welle
 Stellschirme
 Japan, Edo Periode, 1704–09
 Metropolitan Museum, New York

Katsushika Hokusai variiert in seinem druckgraphischen Werk mehrmals das Thema der Welle aber stets unterschiedlich: so wie die erwähnten Künstler vor ihm weiß er genau je nach Thema zu differenzieren: In Entwürfen und Vorlagewerken - z.B. Manga - führt er uns seine differenzierten Darstellungen von ruhiger und aufgewühlter See vor. Die große Welle bei Kanagawa stellt er schon in einem europäisierenden Holzschnitt dar, allerdings ohne den Berg Fuji mit einzubeziehen (1800-1805). Seine Versuche, westliche Raumdarstellung und Schattierungen realistisch darzustellen, lassen das Motiv "eingefroren" erscheinen. Die Wellen türmen sich hoch wie fest gebaute Wände, mit harmlos erscheinenden Schaumkronen. Im Vergleich dazu erscheint die Welle aus der Fuji-Serie als genialer Wurf, der an die skizzierte Geschichte der Ikonographie anschließt, diese jedoch nicht abschließt.

Katsushika Hokusai
 Ansicht von Honmoku bei Kanagawa
 Farbholzschnitt
 Edo-Periode 1800 – 1805

Hokusai wusste also um die Form der Welle als Bedeutungsträger Bescheid: harmlos und flach ist sie beliebiges Landschaftsrepertoire. Aufgewühlt, hochaufragend und gefährlich an Felsen schlagend, Boote verschlingend, ist sie dem mythologischen Thema vorbehalten, quasi als ein bedrohendes Monster zwischen zwei Welten.

"Die Welle" machte Schule - weltweit.

Die exzentrische Interpretation der jahrtausendealten Geschichte des Berges Penglai / Horai wird zur alleine gültigen Darstellung dramatischer Meeresszenen.

Und dies in einer Eindringlichkeit, die alle anderen wahrscheinlich ebenso faszinierenden Wellenkompositionen der vorangegangenen Jahrtausende vergessen lässt.

(zu Hokusais Welle sei noch hingewiesen auf: Kauffmann, Fritz

Alexander: Die Woge des Hokusai. Berlin 1938
 Bei diesem analytischen Werk handelt es sich um eine frühe strukturalistische Monographie zu diesem Blatt.)

II DER WESTEN - IMPRESSIONISMUS

In Europa war Hokusai seit dem frühen 19. Jahrhundert kein Unbekannter. Einerseits schuf er Auftragsarbeiten für die Ostindische Compagnie, die ab spätestens 1830 in den Niederlanden zu besichtigen waren. Viele werden diese wohl nicht gesehen sein.

1831 erwähnte Philipp Franz von Siebold (1796-1866) Hokusai ganz kurz in seinem Reisebericht *„Nippon: Archiv zur Beschreibung von Japan“* in einem Nebensatz bei der Beschreibung des Riesenhuflattichs: *„...der japanische Maler Hokusai liefert in seinem Bilderbuche eine Skizze, wie Landleute unter den großen Blättern dieser Pflanze sich vor dem Regen schützen. (16. Februar)“*. Somit nimmt er ganz konkret auf eine Illustration im 7. Heft von *„Manga“* (erschienen 1817) Bezug.

Als einer der ganz großen Künstler des 19. Jahrhunderts wurde Katsushika Hokusai jedoch in Frankreich erkannt.

Philippe Burty (1830-1890), Kunstkritiker der 1859 gegründeten Kunstzeitschrift *Gazette des Beaux-Arts*, veröffentlichte 1866 ein Handbuch der dekorativen Künste *„Chefs-d'œuvre des arts industriels : céramique, verrerie et vitraux, émaux, métaux, orfèvrerie et bijouterie, tapisserie“*, in das er auch seine ersten genaueren Kenntnisse über die Kunst Chinas und Japans einfließen ließ. In einem nicht allzu langen Absatz (pag.209) lässt er seiner Begeisterung über Hokusai freien Lauf: *„La série la plus curieuse est celle des vingt-huit cahiers de l'illustre Hok-Sai, modèles d'histoire naturelle, scènes familiales, caricatures, cours de bâton et de sabre, pèlerinages au volcan sacré Fou-sy, croquis de tout genre qui vont de Watteau pour la grâce à Daumier pour l'énergie, de Goya, pour le fantastique à Eugène Delacroix pour le mouvement, ...“*

„Die bemerkenswerteste Serie ist aber jene der achtundzwanzig Hefte des berühmten Hok-Sai - Beispiele aus der Naturgeschichte, Alltagsszenen, Karikaturen, Unterweisungen für Stock- und Schwertkämpfe, natürlich auch Pilgerfahrten zum heiligen Vulkan Fou-sy.“

Die Skizzen vereinen in sich die Anmut eines Watteau (1684–1721), die Energie des Daumier (1808–1879), die Phantasie Goyas (1746-1828) und die Lebendigkeit von Eugene Delacroix (1798–1863). ...“

Hokusai wird hier in einem Atemzug mit den Gründungsvätern der Moderne genannt. So betrachtet bekommt sein Werk eine noch tiefere Bedeutung für die Entwicklung des in Entstehung befindlichen Impressionismus, fallen dessen Anfänge doch genau in diese Zeit. Philippe Burty bringt also auch die Begeisterung der jungen Künstler zum Ausdruck.

Wären Claude Monets (1840-1926) Landschaftsmalereien ohne Hokusais Fuji-Ansichten denkbar? Die Auflösung der Landschaft in Farbstreifen, die nuancenreich vom Boden in den Himmel wachsen, das Interesse an Licht – nicht an Schatten! – und wie es die Farben verändern kann und das Interesse am Einzelobjekt. Oft sind nur Formen wie ein Felsen oder ein Heuhaufen Hauptthema der Bilder. Wir erinnern uns sofort an die beiden monolithischen Fuji-Darstellungen – „Guter Wind, klarer Morgen“ und „Gewitter unterhalb des Gipfels“.

Fasziniert haben muss auch die Idee, sich mit einem Motiv in mehreren Variationen zu beschäftigen. Hokusai umkreist den Berg Fuji in zahllosen Darstellungen, immer wieder findet er andere Blickpunkte, Stimmungen, Betrachtungsweisen, immer wieder ein anderes Ambiente.

Seien es die „*Felsklippen von Etretat*“ (ab 1883), die Serie seiner „*Heuhaufen*“ (Studien ab 1888) oder auch „*Cathédrales de Rouen*“ (1892-1894) und schließlich unübersehbar in „japanischer Manier“ der Seerosengarten, dem Hauptthema seines Schaffens ab ca. 1900.

Paul Cézanne (1839-1906) greift die Idee der Serie auf, wobei schon alleine das Motiv des *Mont Sainte-Victoire* verleitet, Parallelen zur Fuji-Serie von Hokusai zu sehen. Entstanden die berühmten Bilder der Reihe von „*Ansichten des Mont Sainte-Victoire*“ auch erst nach 1900, so gibt es doch eine große Gruppe von Grafiken und Malereien, die Cezannes Interesse und künstlerische Auseinandersetzung mit Hokusai erkennen lassen. Ab den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts scheint ihn der Gegensatz zwischen dominierendem Vordergrund in weit auslaufender Landschaft zu interessieren.

Hokusai hat diese Kompositionsweise schon in den 36 Ansichten des Berges Fuji (Fugaku sanjūrokkei) meisterhaft vorgeführt, etwa in dem Blatt „*Ejiri in der Provinz Suruga*“ (*Sunshū Ejiri*), um 1830, aber auch in den „hundert Ansichten“, erwähnt seien aus dem zweiten Band „*Der Berg Fuji hinter Kiefern*“ (*Matsugoshi*

no Fuji) (Blatt 14/ /Bild 45), und „Der Berg „Fuji hinter dem Bambushain“ *Fuji of the Bamboo Grove (Chikurin no Fuji)*, erschienen 1835.

Selbsterklärend kann diesen Holzschnitten die schon 1882 entstandene Ansicht „*La Montagne Sainte-Victoire vue de Montbriand (La Montagne Sainte-Victoire et le Viaduc)*“ (Privatsammlung, Argentinien) gegenübergestellt werden, ebenso eindringlich beherrscht diese Vergitterung das Landschaftsbild „*Les Marronniers du Jas de Bouffan en hiver*“ (*Chestnut Trees at the Jas de Bouffan*) von 1885–86 (Minneapolis Institute of Arts).

Im Laufe seines Schaffens rückt Cezanne immer mehr den Berg ins Zentrum seiner Veduten und gibt den Blick in die Ferne frei.

Es ist aber nicht nur die Bildkomposition, die uns zu interessieren hat, auch seine Malweise und die Schichtungen von Farben und Linien.

Das Bild „*La Montagne Sainte-Victoire*“ (*St. Victoire bei Aix en Provence*), um 1888, (Stedelijk Museum, Amsterdam) ist in der Farbgebung ähnlich sparsam wie bei den Drucken der 36 Ansichten von Hokusai. Die Bildtiefe baut sich schichtweise in die Höhe, sowohl bei Hokusai wie auch bei Cezanne trennen malerische Linien – Hokusai verwendet ja nicht schwarz wie im japanischen Holzschnitt üblich – die einzelnen, fein aufeinander abgestuften Farbflächen. Um die Besonderheit des Berges zu betonen, ragt dieser in den blauen Himmel, in der Farbgebung wird ein Zwischenton zwischen Erde und Himmel verwendet, als wollte man seine „Vermittlerfunktion“ betonen.

1882 publiziert Theodore Duret (1838-1927) in den *Gazette des Beaux Arts* einen zweiteiligen Essay „*L'art japonais. Les livres illustrés – les albums imprimés – Hokusai*“ (*Gazette des Beaux Arts* 1882, pag. 113-131, 300-318), in dem Hokusai als der bedeutendste Künstler, den Japan je hervorbrachte, gelobt wurde; in diesem Essay findet sich auch der erste Versuch einer Biografie Hokusais.

Als erste eigenständige Biografie gilt Edmond De Goncourt: *Hokusai l'art japonais au 18e siècle*, Paris **1896**, nach der japanischen Biografie von Iijima Kyoshin: *Katsushika Hokusai den / Biography of Katsushika Hokusai*, Tokyo **1893**

Die französische Kunst war Avantgarde, auch weil die Möglichkeiten der Landschaftsmalerei als Ausdrucksmittel erst relativ spät erkannt wurden, und die Landschaftsinterpretationen eines Hokusai den Weg weisen konnten.

Um zu verdeutlichen, wie sehr die jungen Impressionisten ihren Hokusai studierten, sei auf einen Vergleich mit Gustave Courbet (1819-1877) hingewiesen. Er hatte schon Serien von Landschaftsansichten gemalt, sehr häufig Meereswellen, aber auch das bei französischen Künstlern sehr beliebte Motiv der Felsen von Etretat. Courbet, der von sich behauptete, Realist zu sein und nur das darzustellen was er auch wirklich sieht, lässt den Betrachter nicht in seine Bilder: wir dürfen zusehen, aber in unserer Phantasie nicht hineinwandern.

Monet leitet den Blick des Betrachters in die Tiefe des Bildes, man wird hineingezogen, schauend muss sich der Betrachter das Bild erobern, ganz wie bei den Ansichten des Fuji von Hokusai. Die Bilder strahlen Ruhe aus, wir können aber gar nicht anders, als an den vielen kleinen Geschichten, die rund um den Fuji erzählt werden, teilzuhaben. Die Dynamik der impressionistischen Malerei ist sicherlich zu einem Gutteil Hokusai zu verdanken.

England und Deutschland hatten frühe Protagonisten der Romantik, die sich für Licht und Stimmung interessierten. William Turner (1775-1851) und Caspar David Friedrich (1774-1840) waren überstrahlende Persönlichkeiten, die die Jahrzehnte nach ihnen noch deutlich prägten.

Es bedurfte also in beiden Ländern Künstler, die den Blick nach Frankreich richteten und Kontakt mit ihren französischen Kollegen suchten.

Allen voran ist der Berliner Maler Max Liebermann (1847 - 1935) zu erwähnen, der 1873 siebenundzwanzigjährig für zwei Jahre nach Paris ging. Sein Interesse galt ab dieser Zeit den französischen Impressionisten, er selbst wird „*deutscher Impressionist*“ genannt und baute auch im Laufe der Zeit eine der umfangreichsten Sammlungen französischer Moderne auf. Japanische Kunst oder eben die Hokusais spielte in seinem Werk nur eine zweitrangige Rolle, und wenn, dann nur indirekt durch seine Malerkollegen in Frankreich.

Für England wäre Alfred East (1844-1913) zu nennen, der 1889 für sechs Monate nach Japan ging und sogar Ehrenmitglied von „Meiji Bijutsu-kai“ ((Meiji Fine Arts Society) wurde, die gerade in diesem Jahr gegründet wurde. So hatte er Gelegenheit, vor Ort Hokusais Blick zu studieren, was sich sowohl in seinen japanischen und nach seinem Aufenthalt auch in europäischen Landschaftsbildern niederschlug.

siehe auch: Alfred East: Some aspects of the art of Hokusai
Japan Society, London, Fortieth Ordinary meeting, May 24th, 1899, pag. 96 - 113

III DER WESTEN – SYMBOLISMUS

Europaweit wurde Katsushika Hokusai vor allem durch S. Bing's Kunstzeitschrift *"Le Japon Artistique"* („*Der Japanische Formenschatz*“ „*Artistic Japan*“) bekannt, welche zeitgleich in drei Sprachen erschien (1888 – 1890, 3 Jahrgänge zu je 12 Heften). Für die deutsche Ausgabe konnte Justus Brinkmann (1843-1915), Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, der selbst eine große Japan-Begeisterung entwickelte, als Partner gewonnen werden.

Diese Zeitschrift beinhaltet sehr viele Abbildungen, wodurch Künstler und Kunstinteressierte oft zum ersten Mal mit japanischer Kunst konfrontiert wurden. Kleine Vignetten stammen aus Buchillustrationen, vor allem die Skizzen aus Manga von Hokusai wurden immer wieder verwendet, aber auch andere seiner Illustrationen. Auf den farbigen Umschlägen konnte man sich einen ungefähren, oft leider auch verfälschten Eindruck von der Farbigkeit der Blätter der Serie der 36 Ansichten des Berges Fuji machen.

In Jg. 1, Heft 7 pag 79 findet sich von Theodore Duret der Aufsatz *„Der japanische Holzschnitt“*, ganze sechs Jahre nach seinem Beitrag in der Gazette des Beaux Arts, nahezu alle Illustrationen stammen von Hokusai.

Schon in den nächsten Heften – Jg. 1, Heft 8 und 9 - ist der Hauptbeitrag Hokusai's Manga gewidmet. Der Autor Ary Renan (1857-1900), selbst Künstler, ist keineswegs dem Impressionismus zuzurechnen, einzig sein auch durch Reproduktionen weit verbreitetes Gemälde *„Les voix de la mer“*, 1899, lehnt sich formal an die Welle von Hokusai an. Sowohl in seinen Bildern wie auch Texten bedient er sich einer symbolistischen Ausdrucksweise.

Gustave Geffroy (1855-1926), französischer Kulturkritiker und auch mit Monet befreundet, verfasst für S. Bings *„Japanischer Formenschatz“* (3. Jahrgang, Heft 32/33, 1890) einen Beitrag zur japanischen Landschaftsmalerei, wobei er Hokusai als Ausnahmeerscheinung darstellt, in dessen Werk, vor allem in der Fuji-Serien, die japanische Landschaftsmalerei ihren Höhepunkt findet:

„Hokusai ist ein Dichter von anderer Flugweite. Ein Sittenmaler wie keiner, ... ein ausgezeichneter, kräftiger Zeichner. Er ist ein Realist in dem Sinne, als er die Landschaften, welche er sieht, die Effekte, welche sein Auge im Vorübergehen wahrnimmt, gewissenhaft malt, aber er geht immer einen Schritt weiter, einen Schritt höher hinauf, indem er das Wesen der Dinge, die Gewalt der

Naturerscheinungen festhält. Bei ihm schwillt, hebt und senkt sich die Woge, an das weite Meer, an den Rhythmus im Weltall gemahnend. In den Ansichten des Fujiyama, in der Mang Wa (= Manga), überall gibt er dem geringsten Detail Beachtung, und befreit zugleich den Raum von seinen engen Grenzen. ... Er zeichnet das Feste auf der Erde, die unerschütterlichen Felsen, die seit Urzeiten aufragenden Berge und verfolgt ihr in Schatten und Licht wechselndes Aussehen. Er besitzt in höchstem Masse jene japanische Eigenschaft, die Bewegungen der Wesen und Dinge zu greifbarem Ausdruck zu bringen. ... Er ist ein wahrhaft außergewöhnlicher Landschaftler, er ruft die Jahreszeiten, den blühenden Frühling wie den trüben Winter wach, er zeichnet eine Landkarte der Felder, der Obstgärten und Wälder, er verfolgt den gewundenen Lauf der Flüsse, er lässt das Meer in duftigen Schleiern aufschäumen, die Wellen einander überschneiden, die Wogen an den Felsen lecken und als dünnes, sich vielfach windendes Wässerchen im Sande verlaufen, und dann, wenn ihm das Panorama der Welt, in welcher er lebt, nicht mehr ausreicht, wendet er sein phantasiebegabtes Auge zurück in vergangene Zeiten und voraus in künftige und wirft das Weltall durcheinander und erfindet das Chaos.“

Die Verwobenheit / das Zusammenspiel von Künstlern, Ausstellungsbetrieb und Kritik findet auch in Publikationen von prominenten Kunsthistorikern ihren Niederschlag; unter ihnen ragt im deutschen Sprachraum Alois Riegl (1858-1905) hervor. Selbst langjähriger Kurator am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, machte er die nichtklassische Kunst zu seinem Forschungsgegenstand und trug so zum Verständnis der zeitgenössischen Kunst bei.

In einem kurzen Essay in der Zeitschrift „Die graphischen Künste“ Jg.22 (1899) pag. 47ff widmet er sich dem Thema „*Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*“. Riegl geht von der Feststellung aus, dass die Kunst zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Aufgaben gehabt hätte. Die gegenwärtige Kunst – also zum Ende des 19. Jahrhunderts – müsse dem Menschen das bieten, was er im realen Leben - „*einem endlosen Kampf*“ - vermisse, nämlich „*Stimmung*“. Diese definiert er durchaus positiv. Harmonie und Gesetzmäßigkeit triumphieren über Kampf und Chaos: „... *was in der Nähe erbarmungsloser Kampf, erscheint aus der Ferne friedliches Nebeneinander, Eintracht und Harmonie*“.

Die Ahnung, dass Ordnung, Harmonie und Ruhe über Chaos, Dissonanzen und Bewegung siegen „... *nennen wir die Stimmung, ihre Elemente sind Ruhe und Fernsicht. ...*“ Die logische Schlussfolgerung daraus ergibt, dass nur die ruhige, durch Fernsicht bestimmte Landschaftsmalerei zeitgemäße moderne Kunst sei: „*Was die Natur dem Menschen bloß in seltenen Augenblicken gönnt, soll ihm die Kunst auf jeden Wunsch hin herzaubern.*“

„Niemand kann zweifeln, dass wir in einer geistig tief erregten Zeit leben. ... so sind es unsere Künstler, die den letzten höchsten Gewinn aus dem modernen Wissen ziehen und damit dem trostbedürftigen Zeitgeschlechte Erleichterung, wo nicht Erlösung bringen.“

Mit einem Rückblick in die Geschichte der europäischen Malerei entwirft er eine Dualität in der Kunst. Stimmungskunst habe es schon einmal gegeben, in der (protestantischen, also aufgeklärten) holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, in der Ruhe und Fernsicht vorherrschen, aber zeitgleich in den katholischen Niederlanden hätten Staat und Katholizismus der Kunst eine andere Aufgabe zugeordnet: sie repräsentiert die durch Kaiserreich und römische Kirche garantierte Weltordnung, voll Leben und Bewegung, in Nahsicht dargeboten.

Als Fortsetzung in der Zeit um 1900 könnte man der impressionistischen Landschaftsmalerei den Symbolismus gegenüberstellen, der die bewegte Nahansicht zu einem seiner Stilmittel machte.

Auch durchbricht der Symbolismus die Logik der Landschaftsmalerei, er ist die Kunst der indirekten Andeutung.

Hokusais 36 Ansichten beinhalten neben den „Landschaften mit Fernsicht“ auch zwei Blätter, in denen das Motiv des Berges dominierend in den Vordergrund gestellt werden. Gemeinsam mit der Welle können diese drei Blätter symbolistischer Kunst zugewiesen werden.

So konnten sich also beide westlichen Stilrichtungen bei Hokusai „bedienen“. Während der Impressionismus die japanischen Vorlagen freier und selbständiger variiert, zeigt der Symbolismus – und mit ihm das Kunstgewerbe - motivische Wiederholungen.

„Die Welle“ wurde als „Bewegung der Natur / in der Natur“ ein beliebtes Dekormotiv. Auch die Nahansicht des Fuji, in der die harmonische Form des Berges hervorgehoben wird, eignete sich bestens zur Verzierung von Gegenständen.

Wien war künstlerisches Zentrum des Habsburgerreiches, in seinen internationalen Kontakten jedoch stets zögerlich.

Als letzter der europäischen Staaten knüpfte es diplomatische und wirtschaftliche Kontakte mit den Ländern Ostasiens, Impulse anlässlich der internationalen Beteiligungen an der Wiener Weltausstellung 1873 wurden nicht angenommen. Um den Blick über die Landesgrenzen zu richten, bedurfte es einer Künstlerrevolte, die erst 1897 zur Gründung der Wiener Secession führte (1898 erste Ausstellung und Erscheinen der Kunstzeitschrift "Ver Sacrum"). 1897 wurde

auch Arthur von Scala (1845–1909) Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, womit ein ausgesprochener Liebhaber englischer, französischer und japanischer Kunst die museale Landschaft verändern sollte. So waren Secession, Museum und Kunstgewerbeschule oft auch personell verwoben mit dem gemeinsamen Ziel, der „neuen Kunst“ zum Durchbruch zu helfen.

Als Mittel dienten so wie in Frankreich regelmäßige Ausstellungen, drei sind in unserem Zusammenhang von großer Bedeutung.

1900 fand die **VI. Ausstellung der Secession** mit nahezu 700 japanischen Kunstwerken aus der Sammlung Fischer statt.

Die bis dahin größte Ausstellung von Werken Hokusais bot 1901 das Museum für Kunst und Industrie.

WERKE HOKUSAI'S

K. K. Österr. Museum für Kunst und Industrie
Katalog zur Verkaufsausstellung, Wien, Februar–März 1901

630 Werke waren ausgestellt und auch käuflich zu erwerben. Eine treibende Kraft hinter dieser Großausstellung war wieder einmal S. Bing, der viele Druckwerke zur Verfügung stellte.

In der 1903 zusammengestellten Secessionsausstellung *„Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik“*. XVI. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession Wien. Januar-Febr. 1903 wird dem japanischen Farbholzschnitt gar ein eigens Kapitel zugedacht, was im Vorwort begründet wird:

„... Nun gelangen wir zur jüngsten Generation. Der Realismus hat sein Bestes geleistet. Dekorative Bestrebungen machen sich geltend, man sehnt sich nach Vereinfachung und nach – Stil. Da bilden wieder die Japaner, welche schon den großen Impressionisten in koloristischer Beziehung läuternd zur Seite standen, die Brücke, die zuerst mit bewusster Anlehnung, schließlich in freiem, individuellem Schaffen zur Vereinfachung des Natureindrucks führt. Wie die großen Ahnen des Impressionismus auf unserem Kontinent bringen wir auch die großen Alten der Japaner: Hokusai, Utamaro. An diese schließen sich Odilon Redon und die jüngste Generation Frankreichs: Toulouse Lautrec, Gauguin, Vuillard, Maurice Denis, Bonnard, Roussel, Valloton und der Holländer Van Gogh an. ...“

Eine derartige Einbindung der japanischen Kunst in die westliche Kunstgeschichte gab es bis dahin noch nicht und nachher lange nicht mehr.

Die Wirkung auf das Kunstgeschehen hatten all diese Unternehmungen nicht verfehlt.

Vor allem die Zeitschrift der Secession „Ver Sacrum“ wurde zur Plattform für Buchillustration, Kunstdrucke und Fotografie, wobei eine Tendenz zur Abstraktion bemerkbar ist. Die Schichtung von Landschaftsformen und aufeinander abgestimmten Farben haben sie in den 36 Ansichten des Fuji wohl genau studiert. Adolf M. Böhm (1861-1927) übersetzte diese Schichtungen in vielerlei Materialien: Malerei, illustrative Grafik, großformatige Glasfenster. Rudolf Bacher (1862-1945), ebenfalls Gründungsmitglied der Secession, ließ sich in seinen wenigen Landschaftsgrafiken von der ruhigen Weite Hokusais inspirieren.

Motivische Anleihen finden sich im Kunstgewerbe wieder, offenbar steht der Objektdekor dem Symbolismus näher als dem Impressionismus. Angemerkt werden muss aber auch, dass ostasiatische Motive im europäischen Kunstgewerbe eine lange Tradition haben, es also im Zuge der Japanbegeisterung nur logisch erscheint, dass selten aber doch auf Vasen und Tellern Hokusai-motive als Dekor verwendet werden.

Anlässlich der Pariser Weltausstellung 1878 produzierte die „Cristalleries de Baccarat“ Vasen mit Dekormotiven nach Hokusai, bekannt ist vor allem die Vase „Bambous“, für die das Doppelblatt „Mount Fuji through a Bamboo Grove“ aus den 100 Ansichten als Vorlage diente.

Zwei Entwürfe – ein weiterer mit dem Wellenmotiv – befinden sich im Musée Baccarat (Abbildungen siehe: „Japonisme in Decorative Arts“, Ausstellungskatalog Tokyo 1998, Kat. 161

Noch 1909 entstand die Glas-Metallskulptur „La Vague“.

In diesem Zusammenhang sei auch ein Seitenblick auf Claude Debussys symphonische Skizzen „La Mer“ von 1905 erlaubt, wozu ihn die Welle bei Kanazawa inspirierte, die auch den Einband der Partitur zierte.

Das Motiv der Welle wird mit dem Unheimlichen, ja Bedrohlichem verknüpft. Sei es in Buchillustrationen mit der unberechenbaren „Elektrizität“ – so der Titel einer Allegorie von J. Taschner von 1896 oder der Darstellung des „Windes im Wogen des Kornfeldes“ von Ferdinand Andri in einer Illustration in Ver sacrum. In einem großen Cloisonne-Teller verknüpft die Wiener Künstlerin Hermine Ostersetzer (1874-1909) die Welle mit „Nereide und Triton“, antike mythologische Gottheiten, die Schiffsbrüchige vor dem sicheren Tode retten.

Wacław Szymanowski (1859-1930), polnischer Bildhauer, der längere Zeit in Paris lebte, unterwirft sein bewegtes Schaffen dem Motiv der Welle, einmal als

schadenfroh „*lachende Welle*“, (abgebildet in *Ver sacrum* 5 (1902)), ein anderes Mal als Bronzeplastik „*Welle*“, mit Figuren mit erschrecktem Gesichtsausdruck, (im Muzeum Narodowe in Warschau, 1903) und beim Chopin Denkmal im Lazienki-Park in Warschau zeigt ein Baum in Wellenform den mächtigen Wind an und beschützt zugleich den Komponisten.

Es ist wirklich erstaunlich, dass Katsushika Hokusai, und zwar vornehmlich seine Fuji-Serien, in Europa derart hoch geschätzt wurden.

Alfred East kommt in seinem schon erwähnten Vortrag zum unwidersprochenen Schluss: *„Nothing proves to me his wonderful mastery of composition so much as his landscapes, which although decorative in the best sense, are not stilted, but breathe with the very breath of genius and courage. ...*

His observation was incisive and analytical, yet he never at his best period sacrificed his essential facts for those that were non-essential. He at once took you into his confidence and told you what to look for. There was no hesitation, no doubt. The story was told plainly and directly.“