

Anmerkung: 15-30 Seiten sind gem. KSF-Leitfaden die Regel

Exotismus, Konsum und Fantasie:
Die Wirkungsgeschichte der „Grossen Welle über Kanagwa“
von Katsushika Hokusai



Masterseminararbeit in Geschichte zum Seminar „Blau. Geschichte einer Farbe“

Eingereicht bei Prof. Dr. Valentin Groebner

Vorgelegt von:

Nicole Anne Schraner

nicole.schraner@stud.unilu.ch

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
2 Katsushika Hokusais „Fugaku sanjūrokkei“	5
2.1 Entstehung und Hintergrund	5
2.2 Hokusai und die „Blaue Revolution“	8
2.3 Bedeutung und Wirkung der „Kanagawa oki nami ura“ zur Edo-Zeit in Japan.....	13
3 Die Grosse Welle über Europa: Japonismus und Exotismus	16
3.1 Entstehung und Einfluss des Japonismus in Europa.....	16
3.2 Die Japan-Euphorie in Amerika und Australien	21
3.3 „Die Grosse Welle“ im Westen zwischen Vorstellung und Realität	23
4 Grueto Uebo: Globalisierung, Kommerzialisierung und Politisierung	26
4.1 Kommerzialisierung, Produkte, Lifestyle	26
4.2 „Die Grosse Welle“ als Symbol für (Umwelt-)Katastrophen.....	30
4.3 „Die Grosse Welle“ als Symbolbild eines internationalen Japans.....	35
5 „Die Grosse Welle“ im Wandel	40
6 Schlussbemerkung	45
Quellen- und Literaturverzeichnis	48
Bildverzeichnis:	53

1 Einleitung

Es gibt Bilder, die jeder kennt. Dazu gehören Leonardo da Vincis „Mona Lisa“, Vincent van Goghs „Sternennacht“, Andy Warhols „Marilyn Monroe“ oder Katsushika Hokusais „Die Grosse Welle über Kanagwa“. Letzteres ist eine Ausnahme in der westlich geprägten Kunstszene des 19. und 20. Jahrhunderts – denn das Bild stammt weder aus Europa noch Nordamerika, sondern aus Japan. Dennoch ist es erstaunlicherweise dem Westen zu verdanken, dass das Bild den Status als eines der bedeutendsten und bekanntesten Bilder der Welt erlangte hat.

Das Bild stammt aus einer Serie von Holzdrucken des japanischen Künstlers Katsushika Hokusai. Auf den 36 Holzschnitten stellt er den heiligen Berg Fuji aus verschiedenen Ansichten dar. Der Holzdruck „*Kanagawa oki nami ura*“ – zu deutsch „Unter der Welle im Meer von Kanagawa“ – ist somit eigentlich kein alleinstehendes Bild, doch die anderen Darstellungen der Serie sind heute bei weitem nicht so bekannt. Entstanden sind die Holzdrucke vermutlich zwischen 1830 und 1832. Die Bilder von Hokusai gelangten nach der Öffnung Japans von 1853 nach Europa und Nordamerika. Die japanischen Kunstgegenstände lösten eine unglaubliche Faszination in der europäischen Kunstszene aus, die heute als Japonismus bezeichnet wird. Künstler wie Claude Monet, Paul Klee oder Vincent van Gogh liessen sich für ihre eigene Werke inspirieren.

„Die Grosse Welle“ hat aber auch beinahe 200 Jahre später ihre Wirkungskraft nicht verloren. Sie wurde zu einem festen Bestandteil der Populärkultur. Der Holzdruck findet sich auf Kleidern, Taschen, Puzzles, Kissenbezügen, als Emoji oder ganz aktuell als Aufdruck von Schutzmasken. Das Bild wird ausserdem immer wieder gerne in der Street Art, für Werbungen, Denkmäler oder politische Kampagnen verwendet.

Fragestellung, Aufbau, Methode:

In meiner Arbeit möchte ich mich vertiefter mit der Wirkungsgeschichte des Holzdruckes beschäftigen. Im Zentrum meiner Arbeit stehen folgende Fragen: Welche Bedeutungen vertrat „Die Grosse Welle über Kanagwa“ zu unterschiedlichen Zeiten? Wie entstanden diese Bedeutungen? Und inwiefern hatten diese Konnotationen einen Bezug auf das reale Japan der Zeit?

Um die Fragestellungen zu beantworten, bedarf es einem interdisziplinären Ansatz, wobei Studien aus der Geschichte, Kunstgeschichte und Kulturwissenschaft herbeigezogen werden. Neben der Hermeneutik wird hauptsächlich die Methode der Visual History verwendet. Dazu werden Bildquellen analysiert, die Informationen zur Entstehung und Kontinuität der unterschiedlichen Repräsentationsmodi liefern sollen. Die verschiedenen Bildquellen stehen bei der Analyse nicht stellvertretend aber zumindest exemplarisch für die verschiedenen Bedeutungen, welche „Die Grosse Welle“ zu verschiedenen Zeitpunkten eingenommen hat. Sie werden dabei immer auch mit anderen schriftlichen und bildlichen Quellen der Zeit verglichen und in ihren zeittypischen, gesellschaftspolitischen und kulturellen Kontext eingeordnet.

In Kapitel 2 wird der originale Holzdruck von Katsushika Hokusai analysiert. Die Untersuchung soll zeigen, wie der Holzdruck entstanden ist und die Frage beantworten, ob und weshalb der Holzdruck bereits zum Zeitpunkt seiner Entstehung in Japan beliebt war und mit welcher Bedeutung der Farbholzdruck in Verbindung gebracht wurde.

Im dritten Kapitel untersuche ich, welche Faszination „Die Grosse Welle“ auf die europäische Gesellschaft um 1900 auswirkte und inwiefern die Vorstellung eines „exotischen“ Japans zu dieser Zeit der Realität entsprach.

Nach dem Zweiten Weltkrieg veränderten sich die Beziehungen zwischen Japan und dem Westen erneut, als sich Japan wirtschaftlich und teilweise auch kulturell dem Westen annäherte. „Die Grosse Welle“ erlebte in dieser Zeit eine mediale Verarbeitung in Film, Werbung, Produktdesign und vielem mehr. Sie wurde zu einem Ikon der Populärkultur und ihre Bedeutungen immer vielfältiger. Die Analyse verschiedener Bildquellen in Kapitel 4 soll zeigen, wie multipel die Verwendung des Bildes wurde und wie sich das Verhältnis der japanischen Gesellschaft zur „Grossen Welle“ in dieser Zeit verändert hat.

Die Ergebnisse der Analysen werden im fünften Kapitel diskutiert und die Fragestellungen beantwortet. Die Schlussfolgerung fasst die Forschungsergebnisse nochmals zusammen und gibt einen kurzen Ausblick auf zukünftige Fragestellungen.

Forschungsstand, Quellenlage:

Katsushika Hokusai und seine Holzdrucke wurden von verschiedenen Kunstwissenschaftlern und Kunsthistorikern seit dem frühen 20. Jahrhundert untersucht. Bei diesen Arbeiten stehen besonders das Leben des Künstlers, die Technik der Holzdrucke oder Bildanalysen seiner Werke im Zentrum der Untersuchungen. Zu den aktuellsten Werken über Katsushika Hokusai gehört das Buch von Gian Carlo Calza „*Hokusai*“ von 2006 und der von John Carpenter herausgegebene Sammelband „*Hokusai and His Age: Ukiyo-e Painting, Printmaking, and Book Illustration in Late Edo Japan*“ von 2005. Bei letzterem erwies sich das Kapitel von Henry Smith „*Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints*“ als besonders aufschlussreich.

Für diese Arbeit ausserdem ausschlaggebend waren einige interessante Essays zum Phänomen des Japonismus in Europa, Australien und Nordamerika. Zum Beispiel eine Reihe von Artikeln aus dem vom Museum Folkwang veröffentlichte Sammelband „*Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan*“ von 2014, Gary Hickeys Essay „*Cultural Divide: Japanese Art in Australia (1868 – 2012)*“, veröffentlicht in der Japan Review 2015 oder Shigemi Inagas Artikel „*The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme*“ ebenfalls aus der Japan Review, von 2003.

Zusätzlich dazu wurden in den letzten zehn Jahren verschiedene naturwissenschaftliche Essays zu Hokusai und der „Grossen Welle“ veröffentlicht. Bei diesen Untersuchungen wird die Problematik behandelt, welche die Gleichsetzung der „Grossen Welle“ mit einem Tsunami mit sich bringt. Zum Beispiel im Artikel von Wendy Shaw und James Goff „*Misrepresentation in tsunami warning signage: iconic denial*“, veröffentlicht im GeoJournal, 2016 oder in Stephen Ornes Artikel „*Science and Culture: Dissecting the Great Wave*“, veröffentlicht in Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America, 2014.

Die Kunsthistorikerin Dr. Christine Guth hat sich in den letzten zehn Jahren besonders intensiv mit der Wirkungsgeschichte von Hokusais Holzdruck beschäftigt. 2012 veröffentlichte sie zum Beispiel den Artikel „*The Local and the Global: Hokusai's Great Wave in Contemporary Product Design*“, in der Design Issues und 2015 veröffentlichte sie das Buch „*Hokusai's Great Wave. A Biography of a Global Icon*“, in welchem sie eine umfassende Analyse zur Wirkungsgeschichte des Holzdruckes vorgenommen hat. In fünf Kapiteln behandelt sie die Frage, wie es dazu gekommen ist, dass Hokusais Holzdruck in den Westen gelangt ist und wie sich dessen Bedeutung, Rezeption und Wahrnehmung bis heute verändert hat. Das Buch bietet damit eine der wichtigsten Grundlagen für meine Arbeit.

Um besser zu verstehen, welche Reputation Hokusais „*Kanagawa oki nami ura*“ in Japan selbst hat und wie sich diese verändert hat, war es mir besonders wichtig Artikel von japanischen Forscher(n)*innen zu lesen. Besonders aufschlussreich waren Nobumasa Kiyonagas Untersuchung „*Die Monsterwelle von Hokusai - Zur Wahrnehmung von Hokusais „Die grosse Welle vor Kanagwa“ an japanischen Schulen*“ von 2020, die Einführung zum Buch „*Edo Culture. Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600-1868*“, des Kulturhistorikers Matsunosuke Nishiyama, das bereits erwähnte Essay von Shigemi Inaga und ein weiteres Essay desselben, mit dem Titel „*Is Art History Globalizable?*“ von 2007. Allerdings besteht eine grosse Kluft zwischen den asiatischen / japanischen und den westlichen Kunst- und Kulturwissenschaften. Diese ist einerseits auf die Sprachbarriere zurückzuführen, aber auch an dem fehlenden Austausch zwischen den verschiedenen Institutionen. Bis heute sind viele Wissenschaftsfelder westlich geprägt, was dazu führt, dass einige asiatische Wissenschaftler*innen sich entweder ganz der westlichen Forschung anpassen oder unter derer Radar verschwinden. Gerade in den Bereichen der *ukiyo-e* Forschung stammt so ein Grossteil der Literatur von westlichen Forschern, da das Thema in Japan aus verschiedenen Gründen lange nicht dieselbe Aufmerksamkeit erhielt. Die Einschätzungen über Hokusai und die Kunst der *ukiyo-e* ist somit sehr westlich geprägt.¹ Trotz allen Schwierigkeiten, wird in dieser Arbeit ein Versuch unternommen, Standpunkte japanischer Wissenschaftler*innen widerzugeben.

Zu den wichtigsten Quellen gehören alle aufgeführten Bilder, die zeigen, in welchen unterschiedlichen Formen Hokusais „*Kanagawa oki nami ura*“ aufgetreten ist. Weitere interessante Quellen boten ausserdem verschiedene Ausstellungskataloge, so wie Texte und Briefe von frühen Forschern und Sammlern Hokusais Kunst.

¹ Inaga, Shigemi, *Is Art History Globalizable? A Critical Commentary from a Far Eastern Point of View*, in: James Elkins (Hg.), *Is Art History Global?*, New York 2007. Überarbeitete Version vom Juni 2007, S.1-18. Version vom 19.09.2021 [https://inagashigemi.jpn.org/uploads/pdf/2IsArtHistoryGlobalizable\(revisedonJune20\)pdf_put.pdf](https://inagashigemi.jpn.org/uploads/pdf/2IsArtHistoryGlobalizable(revisedonJune20)pdf_put.pdf)

2 Katsushika Hokusais „*Fugaku sanjūrokkei*“

2.1 Entstehung und Hintergrund

Katsushika Hokusai war 70 Jahre alt, als er 1830 die Entwürfe für seine Farbholzdruckserie „*Fugaku sanjūrokkei*“ (36 Ansichten des Berges Fuji) anfertigte. Zu diesem Zeitpunkt waren die Holzdrucke des Malers und Holzschnitzers bereits sehr beliebt in Japan. Doch seine neuste Serie sollte sein Meisterwerk werden. Einige Jahre später schrieb Hokusai im Vorwort seiner neu veröffentlichten Serie: „*Seit meinem sechsten Altersjahr zeichnete ich alle möglichen Gegenstände. Bis zum fünfzigsten hatte ich eine unendliche Reihe von Zeichnungen veröffentlicht, allein, alles was vor meinem 70. Altersjahr entstanden ist, zählt nicht. Mit 73 begann ich die Natur zu begreifen, die Tiere, Gräser, die Bäume, die Vögel, Fische und Insekten. Mit 80 werde ich schon weitere Fortschritte gemacht haben und mit 90 in die Geheimnisse der Dinge eindringen. [...] Geschrieben im Alter von 75 Jahren von mir selbst, früher Hokusai, heute Gwakio Rojin, der Alte ins Zeichnen Vernarrte.*“²

Geboren wurde Katsushika Hokusai 1760 in der Region um Edo, dem heutigen Tokyo. Mit 15 Jahren begann er eine Lehre als Holzschnitzer und fertigt erste Bilder für Buchillustrationen an. Mit 19 Jahren trat er in die Werkstatt des *ukiyo-e* Meisters Katsukawa Shunsho ein. Nach acht Jahren beendete er seine Arbeit bei Shunsho und wurde für eine längere Zeit selbstständig. In dieser Zeit illustrierte er unter anderem Gedichtbände für den Verleger Tsutaya Juzaburo.³ Ab den 1790er-Jahren machte er sich einen Namen als *Surimono* Künstler.⁴ Um die Jahrhundertwende begann sich Hokusai zunehmend der Landschaftsdarstellung zu widmen. Vermutlich lernte Hokusai in dieser Zeit über einige Künstlerkollegen, zum Beispiel Shiba Kokan, die europäische Perspektive kennen.⁵ Wissen über europäische Kunst war in Japan trotz der Isolation seit der Mitte des 17. Jahrhunderts vorhanden. Die Künstler der Akita-Ranga-Schule, auch

² Boller, W., *Katsushika Hokusai 1760 – 1849*, Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Kunsthau Zürich von 1945, S.15.

³ Calza, Gian Carlo, *Hokusai. Ein Universum*, in: Ders. (Hg.), *Hokusai*, Berlin 2006, S.7-12, hier S.8f.

⁴ *Surimono* bezeichnet eine künstlerisch gestaltete Einladung, eine Glückwunschkarte und andere Arten von Grusskarten. Siehe: Keyes, Roger S., *Der junge Hokusai*, in: Calza, Gian Carlo (Hg.), *Hokusai*, Berlin 2006, S.13-22, hier S.17. und Kazuhiro, Kubota, *The ‚Surimono‘ Artist Hokusai in the Society of Edo Kyōka Poets*, in: Carpenter, John T. (Hg.), *Hokusai and His Age: Ukiyo-e Painting, Printmaking, and Book Illustration in Late Edo Japan*, Amsterdam 2005, S.181-215, hier S.181.

⁵ Forrer, Matthi, *Westliche Einflüsse im Werk Hokusais*, in: Calza, Gian Carlo (Hg.), *Hokusai*, Berlin 2006, S.23-31.

Rangakusha genannt, widmeten sich bei ihren Darstellungen den westlichen Prinzipien.⁶ Dazu gehörte etwa die Leseart des Bildes von links nach rechts, (anstatt von rechts nach links, wie es in Japan üblich war) oder die Anwendung der Zentral- und Linienperspektive.⁷ Hokusai eignete sich diese westlichen Prinzipien ebenfalls an und verband die Lehren von chinesischer, japanischer und europäischer Kunst für seine eigenen Werke.⁸

1814 veröffentlichte Hokusai seinen ersten *Manga* Band, der eine Sammlung von Skizzen aller Art beinhaltete. Zwischen 1814 und 1834 veröffentlichte er insgesamt 15 *Manga* Bände, die allesamt sehr beliebt waren.⁹ Mit über 70 Jahren veröffentlichte Hokusai schliesslich seine Serie *Fugaku sanjūrokkei*. In einer Werbung von 1830 wurde die Serie, die durch den Verleger Nishimura Yohachi herausgegeben wurde, angekündigt:

*„Thirty-Six Views of Mt. Fuji, by Zen Hokusai Iitsu; single-sheet aizuri. One view to each sheet, to be published one after another. These pictures show how the form of Fuji differs depending on the place, such as seen from Shichirigahama, or the view observed from Tsukudajima: he has drawn them all so that none are the same. These should be useful for those who are learning the art of landscape. If the blocks continue to be cut in this way, one after another, the total should come to more than one hundred, without being limited to thirty-six.“*¹⁰

Die Ankündigung, dass es am Ende sogar hundert Ansichten geben sollte, konnte so nicht erfüllt werden. Tatsächlich wurden aber neben den 36 ursprünglichen Ansichten noch zehn weitere gedruckt. Es lässt sich daher vermuten, dass es sich bei dieser Ankündigung von Nishimura

⁶ Rangakusha bedeutet „Hollandstudien“ oder „Hollandgelehrte“. Die Kaufleute, Händler und Ärzte der Niederländischen Ostindien-Kompanie waren ab 1640 die einzigen Europäer, denen man die Anlandung in Nagasaki erlaubte. Ihr Aufenthalt wurde sorgfältig überwacht. Ab dem 18. Jahrhundert gelangten immer mehr holländische Schriften nach Japan, durch welche die Japaner*innen mehr über die Kultur, Wissenschaft und Kunst der Europäer lernten. Siehe: Nubo, Tsuji, *The impact of Western Book Illustration on the Design of Hokusai – The Key to his Originality*, in: Carpenter, John T. (Hg.), *Hokusai and His Age: Ukiyo-e Painting, Printmaking, and Book Illustration in Late Edo Japan*, Amsterdam 2005, S.341-351, hier S.342.

⁷ Mae, Michiko, *Japonismus als transkultureller Prozess. Odano Naotake, Katsushika Hokusai und Vincent van Gogh*, in: Museum Folkwang (Hg.), *Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan*, Göttingen 2014, S.21-27, hier S.24f. und Guth, Christine, *Hokusai's Great Waves in Nineteenth-Century Japanese Visual Culture*, in: The Art Bulletin, Dezember 2011, Vol. 93, No. 4, S.468-485, hier S.473.

⁸ Mae, *Japonismus als transkultureller Prozess*, in: Museum Folkwang (Hg.), *Monet, Gauguin, van Gogh*, S.26f. Und: Forrer, *Westliche Einflüsse im Werk Hokusai*, in: Calza (Hg.), *Hokusai*, S.26f.

⁹ Calza, Gian Carlo, *Handbücher, Handbücher, Handbücher: Taito-Periode*, in: Ders. (Hg.), *Hokusai*, Berlin 2006, S.190-223, hier S.190.

¹⁰ Advertisement for Hokusai's *Fugaku sanjūrokkei* (Thirty-Six Views of Mt. Fuji), from *Shohon Jitate*, vol. 12, 1831. Courtesy of Waseda University Library. Zitiert nach: Smith, Henry D., *Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints*, in: Carpenter, John T. (Hg.), *Hokusai and His Age: Ukiyo-e Painting, Printmaking, and Book Illustration in Late Edo Japan*, Amsterdam 2005, S.234-269, hier S.254f.

Yohachi um eine Werbestrategie handelte und er lediglich den Eindruck erwecken wollte, dass die Serie sehr beliebt und die Nachfrage nach weiteren Exemplaren gross sei.¹¹

Tatsächlich sind es also nicht 36, sondern 46 Ansichten des Berges Fuji. Vermutlich beliess man es bei dem Titel *Fugaku sanjūrokkei*, da die Zahl 36 eine besondere Bedeutung besass und mit den 36 Unsterblichen der klassischen japanischen Poesie in Verbindung gebracht wurde. Unsterblichkeit wurde auch dem Berg Fuji zugesprochen, womit der Titel noch einmal an Bedeutung gewann.¹²

In all diesen *nishiki-e* (Farbholzdruk) ist wie es der Name schon sagt, der heilige Berg Fuji zu sehen. Bei den meisten Ansichten ist der Berg aber nur im Hintergrund sichtbar, während Alltagszenen oder andere Landschaftsdarstellungen im Vordergrund stehen. Die Darstellung des städtischen Alltagslebens von Edo und dessen Umgebung war typisch für *ukiyo-e*. *Ukiyo-e* bezeichnet eine japanische Kunstgattung, die Gemälde, Zeichnungen und Farbdrucke zusammenfasst, die während der Edo-Zeit¹³ entstanden sind und das Lebensgefühl des neu aufkommenden Bürgertums in den grossen Städten Japans darstellten. Bis heute wird im Westen unter *ukiyo-e* fälschlicherweise oft nur der japanische Farbholzschnitt verstanden und mit diesem synonym verwendet.¹⁴ Aus dem japanischen übersetzt bedeutet *ukiyo-e* so viel wie „Bilder des Diesseits“. *Ukiyo* ist dabei das japanische Wort für „irdische oder vergängliche Welt“ und „e“ das Wort für Bild. In der späteren Edo-Zeit wurde *ukiyo* vermehrt positiv gedeutet und als „lebe und geniesse jetzt“ verstanden. Die Bilder, die zum Genre des *ukiyo-e* gehören, stellten deshalb meistens den Alltag der Menschen dar, aber auch Feste, Theater und andere Dinge, die das Vergnügen des Lebens zeigten.¹⁵ Dazu gehörten ausserdem eine Reihe von erotischen Darstellungen namens *Shunga*, die vermutlich bei Frauen und Männer aller Stände gleichermassen beliebt waren.¹⁶

¹¹ Ebd.

¹² Guth, *Hokusai's Great Waves in Nineteenth-Century Japanese Visual Culture*, in: *The Art Bulletin*, S.473.

¹³ Die Edo-Zeit (auch Tokugawa-Periode) umfasst den Zeitraum von etwa 1603 – 1868. Die Edo-Zeit wurde nach der damaligen Hauptstadt Japans „Edo“ benannt, dem heutigen Tokyo. Während der Edo-Zeit gab es die längste Friedensphase (250 Jahre) in der Geschichte Japans. In dieser Zeit kam es ausserdem zur Abschliessung Japans, einem wirtschaftlichen Aufschwung und zu einer Verstädterung. Siehe: Editors of *Encyclopaedia Britannica*, *Tokugawa periode*, in: *Encyclopaedia Britannica*, Version vom 21.08.2021. <https://www.britannica.com/event/Tokugawa-period>

¹⁴ Kiyonaga, Nobumasa, *Die Monsterwelle von Hokusai - Zur Wahrnehmung von Hokusais "Die grosse Welle vor Kanagwa" an japanischen Schulen*, in: *Exploring Visual Culture*, Juni 2020, S.3. Version vom 17.08.2021 <https://www.explore-vc.org/en/objects/katsushika-hokusai-nami-ura-the-backside-of-the-wave.html>

¹⁵ Ebd., S.3f.

¹⁶ Lane, Richard, *Liebeslohn. Hokusais erotisches Werk*, in: Calza, Gian Carlo (Hg.), *Hokusai*, Berlin 2006, S.50-57. Und: Pallock, David, *Manpuku Wagojin. The Gods of Myriad Conjugal Delights: An Illustrated Erotic Story by Katsushika Hokusai*, in: Carpenter, John T. (Hg.), *Hokusai and His Age: Ukiyo-e Painting, Printmaking, and Book Illustration in Late Edo Japan*, Amsterdam 2005, S.271-297, hier S.296.

Interessanterweise wurden die Farbholzdrucke der *ukiyo-e* in Japan nicht als Kunst, sondern als künstlerische Erzeugnisse angesehen, die für jedermann zugänglich waren. Die Kunstgegenstände waren deshalb nicht sehr teuer und die Künstler wurden dementsprechend als Handwerker verstanden.¹⁷ Gerade Farbholzdrucke konnten beliebig oft gedruckt werden, was sie für ein breites Publikum zugänglich und daher sehr beliebt machten. „Die Grosse Welle“ wurde vermutlich zwischen fünf- bis zehntausend Mal gedruckt.¹⁸ Um 1842 kostete ein Exemplar 16 mon, was ungefähr einer doppelten Portion Soba Nudeln entsprach.¹⁹ Bis heute wird den Holzdrucken der *ukiyo-e* in Japan bei weitem nicht so eine hohe künstlerische Wichtigkeit zugesprochen, wie im Westen.²⁰

2.2 Hokusai und die „Blaue Revolution“

Hokusai bediente mit seiner Serie eine Reihe von Trends, die zur Zeit der Veröffentlichung der *Fugaku sanjūrokkei* beliebt waren. Zum einen verwendete er ein neues Pigment, das zwar schon seit einiger Zeit in Japan bekannt war, aber in den 1830er-Jahren einen Aufschwung erlebte, besonders bei der Verwendung in Farbholzdrucken. Bei diesem Pigment handelte es sich nicht um ein japanisches oder asiatisches Produkt, sondern um ein europäisches: das Berliner Blau.²¹ In seinem Essay „*Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints*“ untersucht der Historiker und Professor für Japanische Geschichte Henry D. Smith II, wie Berliner Blau nach Japan gelangte und welche Auswirkungen es auf die dortige Kunstszene hatte.

Berliner Blau – auch Preussisch Blau genannt – wurde 1706 in einem Berliner Labor per Zufall durch den Schweizer Johann Diesbach entdeckt. Bei dem Pigment handelte es sich um das erste künstlich hergestellte und lichtechte blaue Pigment. Die relativ günstige und einfache Herstellung machte es zum wohl beliebtesten Pigment des 18. und 19. Jahrhunderts. Es fand Anwendung in der Malerei, Architektur, Fotografie, Literatur und Medizin.²² Das blaue Pigment wurde schon im 18. Jahrhundert nach Japan importiert, zuerst noch direkt aus Europa und später

¹⁷ Nishiyama, Matsunosuke, *Edo Culture. Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600-1868*, Hawaii 1997, S.15. Und: Kiyonaga, *Die Monsterwelle von Hokusai*, in: Exploring Visual Culture, S.2.

¹⁸ Guth, Christine, *Hokusai's Great Wave: Biography of a Global Icon*, Honolulu 2015, S.30.

¹⁹ Korenberg, Capucine, *The Great Wave. Spot the Difference*, in: The British Museum Blog, 10.05.2020. Version vom 17.08.2021. <https://blog.britishmuseum.org/the-great-wave-spot-the-difference/>

²⁰ Kiyonaga, *Die Monsterwelle von Hokusai*, in: Exploring Visual Culture, S.1ff.

²¹ Smith, *Hokusai and the Blue Revolution*, in: Carpenter (Hg.), *Hokusai and His Age*, S.244.

²² Kraft, Alexander, *Berliner Blau. Vom frühneuzeitlichen Pigment zum modernen Hightech-Material*, Berlin 2019.

vermutlich aus der Kanton Region in China. Wobei bis heute keine genauen Belege zur Produktion von Berliner Blau in China bekannt sind.²³

Den Einfluss des neuen Pigments in Japan, können wir anhand verschiedener Texte belegen. Erstmals erwähnt wurde *bero* (Berliner Blau) in Japan um 1763, im von Hiraga Gennai veröffentlichten Katalog „*Butsurui hinshitsu*“. Gennai beschreibt das Pigment als „tiefere und leuchtender Farbe als Azurit“.²⁴ In einem anderen Text aus 1778 wird das Berliner Blau von Satake Shozon, dem Leiter der Akita-Ranga-Schule, ähnlich beschrieben.²⁵ Welche Auswirkungen das Pigment auf die Farbholzdruckproduktion der *ukiyo-e* hatte, können wir aus einem Sammelband mit dem Titel „*Masaki no kazura*“ des Buchhändlers Seisodo entnehmen. Darin beschreibt er, wie das neue Pigment in der Edo-Region erstmals in Farbholzdrucken verwendet wurde und schliesslich eine regelrechte Trendwelle auslöste.²⁶

Henry Smith weist darauf hin, dass die Glaubwürdigkeit von Seisodos Bericht bisher kaum hinterfragt wurde. Das liege an den detailreichen Beschreibungen der Ereignisse der Kunst- und Kulturszene Edos, welche Seisodo als Buchhändler und Dichter miterlebt hat und ihn deshalb durchaus zu einem glaubwürdigen Zeitzeugen machen. So beschreibt Seisodo, dass Keisai Eisen 1830 eine neue Serie von bedruckten Fächern veröffentlicht habe, die nur aus verschiedenen Blautönen bestand. Diese von Eisen ausgelöste Modewelle von *aizuri* (blau-weiss) Drucken soll laut Seisodo wiederum auch Hokusai für seine Farbholzdruckserie inspiriert haben. Diese Beschreibungen lassen sich durch andere Quellen decken, so etwas durch die erwähnten Fächer von Eisen, die heute noch erhalten sind und bei denen es sich tatsächlich um die frühesten Farbholzdrucke handelt, die Berliner Blau nutzten – zumindest in der Edo-Region (Abb. 2).²⁷ Der Historiker Miyashita Saburo hat ausserdem in einer Studie festgestellt, dass Berliner Blau seit 1782 importiert wurde und besonders ab 1817 in immer grösseren Mengen nach Japan

²³ Darüber ob Berliner Blau auch in China selbst produziert oder lediglich via China importiert wurde, wird bis heute debattiert. Sesaki Seiichi folgerte in seiner Studie von 1985, dass China das Pigment ab 1820 vermutlich selbst zu produzieren begann, auch Kate Bailey unterstützt diese These in ihrem Essay, in dem sie darauf hinweist, dass die Chinesen vermutlich das Wissen und die Mittel dazu gehabt hätten Berliner Blau selbst herzustellen. Siehe: Bailey, Kate, *A note on Prussian blue in nineteenth-century Canton*, in: *Studies in Conversations*, April 2012, Vol. 57, No. 2, S.116-121, hier S.119 und Smith, *Hokusai and the Blue Revolution*, in: Carpenter (Hg.), *Hokusai and His Age*, S.242.

²⁴ Irita Seizo, ed., *Hiraga Gennai zenshu*, 2 vols. (Tokyo: Hagiwara Seibunkan, 1935), vol. 1, 35. Zitiert in: Ebd., S.239.

²⁵ Ebd.

²⁶ Die erhaltende Version von *Masaki no kazura* ist undatiert. Das aktuellste Datum, das aber im Text vorkommt, ist 1855, was vermuten lässt, dass das Dokument um diese Zeit herum entstanden ist. Siehe: Ebd., S.263.

²⁷ In der Osaka-Region wurde Berliner Blau schon einige Jahre zuvor für Zeichnungen und Drucke verwendet. Siehe: Ebd., S.237 und S.243.

gelangte. Diese Zahlen lassen sich ebenfalls auf die wachsende Nachfrage nach dem Pigment für Farbholzschnitte zurückführen, wie sie Seisodo beschreibt.²⁸



Abbildung 2: Keisai Eisen, *Morokoshi sansui*, Fächerdruck, 24.1 x 30.2 cm, 1829, Courtesy of the Brooklyn Museum of Art.

Zuvor wurde Blau, welches für japanische Holzschnitte verwendet wurde, aus verschiedenen Gemüsen und Pflanzen produziert. Diese Pigmente waren nicht lichtecht und verblassten mit der Zeit. Das Berliner Blau ermöglichte es nun, wichtige landschaftliche Merkmale, wie den Himmel oder das Wasser, in blauer Farbe darzustellen, etwas das zuvor fast unmöglich war und deshalb nur selten in der japanischen Kunst vorkam. In älteren Landschaftsdarstellungen der Edo-Zeit wurde der Himmel etwa ganz weiss gelassen oder hatte einen gelblichen oder bräunlichen Farbton.²⁹

²⁸ Myashita, Saburo, *Jinko konjo no mozo to yunyu*, Osaka 1995, S.119-36. Zitiert in: Ebd., S.241f.

²⁹ Ebd., S.261.

Mit dem Berliner Blau startete der Trend, Landschaften darzustellen und diese sogar nur noch in den Farben blau und weiss zu gestalten. Diese Drucke wurden *aizuri* genannt und waren ab 1830 sehr gefragt (Beispiel Abb. 3).³⁰ Hokusais Serie *Fugaku sanjūrokkei* war zu Beginn vermutlich sogar als reine *aizuri* Reihe geplant worden, wie es unter anderem in der Werbung von 1830 angekündigt worden war.³¹



Abbildung 3: Katsushika Hokusai, *Soshu Shichirigahama*, Holzschnitt 24.4 x 36.4 cm, aus der Serie *Fugaku sanjūrokkei*, ca. 1830, The British Museum, London.

Da es sich um Drucke handelt, die über Jahrzehnte hinweg immer wieder neu gedruckt und gefärbt wurden, sind natürlich nicht alle Exemplare der Serie gleich, wie man sehr gut bei den erhaltenen Versionen der „Grossen Welle von Kanagwa“ feststellen kann. So sind etwa die Farben der einen Version des Metropolitan Museum of Art in New York (Abb. 4) sehr viel leuchtender, als die eines Exemplars des British Museum (Abb. 5). Capucine Korenberg versuchte bei einer Untersuchung der verschiedenen Versionen herauszufinden, wann welche Drucke entstanden sind. In der Forschung ist man sich heute zwar sicher, dass Hokusais Drucke der Serie *Fugaku sanjūrokkei* bereits in der Edo-Zeit beliebt waren, doch wie oft und wie lange die einzelnen Bilder neugedruckt wurden und wann welche farblichen Änderungen vorgenommen wurden, ist nicht bekannt.³²

³⁰ Ebd., S.235.

³¹ Ebd., S.254f.

³² Korenberg, *The Great Wave. Spot the difference*, in: The British Museum Blog.



Abbildung 4: Katsushika Hokusai, *Die grosse Welle über Kanagwa*, Holzschnitt 25.7 x 37.9 cm, 1830/32, Metropolitan Museum of Modern Art, New York.



Abbildung 5: Katsushika Hokusai, *Under the Wave of Kanagwa*, Holzschnitt 25.8 x 37.9 cm, 1830/32, The British Museum, London.

Smith vermutet aber, dass die ersten Ansichten reine *azuri* Drucke waren, bevor auch mehrfarbige Versionen gedruckt wurden.³³ Das *azuri* Exemplar des British Museum wäre so vermutlich älter, als die farbige Version von New York.³⁴

Mit der prominenten Verwendung des Berliner Blaus in seinen 36 Ansichten bediente Hokusai also einen Trend und trug vermutlich sogar zu dessen Popularisierung bei. Abgesehen von den ganz praktischen Verwendungszwecken des Pigments, war *bero* vermutlich deshalb so beliebt in Edo, da es sich dabei um etwas Ausländisches und Exotisches handelte.

2.3 Bedeutung und Wirkung der „*Kanagawa oki nami ura*“ zur Edo-Zeit in Japan

Hokusais *Fugaku sanjūrokkei* erfuhr also bereits zur Zeit seiner Veröffentlichung eine grosse Beliebtheit in Japan. Das ist nachvollziehbar anhand der grossen Verkaufszahlen der Serie, den zehn Erweiterungen die Hokusai angefertigt hatte und der Zunahme des Imports von Berliner Blau, die mit der Popularität von blauen Farbholzdrukken zusammenhängt. Für die Beliebtheit war weiter die Darstellung des Berges Fuji entscheidend, dem in der japanischen Gesellschaft eine hohe Bedeutsamkeit zugesprochen wurde. Der Kult um den heiligen Berg war zu dieser Zeit in ganz Japan verbreitet. In der späten Edo-Zeit entwickelte sich ausserdem eine „Kultur der Bewegung“, wie sie der Kulturhistoriker Nishiyama Matsunosuke nannte.³⁵ Das bedeutete, dass viele Freizeitaktivitäten nun draussen stattfanden. Dazu gehörte auch das Aufkommen des inländischen Tourismus. Darstellungen von Landschaften oder Sehenswürdigkeiten einer Region – so zum Beispiel vom Berg Fuji – wurden an Reisende verkauft. Hokusais Holzdrucke des Berges waren daher vermutlich sowohl bei den Bewohnern Edos wie bei den Touristen aus den anderen Regionen Japans beliebte Souvenirs.³⁶

Wie sehr „Die Grosse Welle über Kanagawa“ bereits als Einzelstück aus der Serie hervorstach, ist schwer zu ermitteln. Viele der Aspekte, die das Bild beliebt gemacht haben könnten, wurden

³³ Smith, *Hokusai and the Blue Revolution*, in: Carpenter (Hg.), *Hokusai and His Age*, S.256.

³⁴ Eine weitere Möglichkeit, zu bestimmen, ob es sich um ein älteres oder neueres Druckerzeugnis handelt, ist es laut Korenberg, Linien zu untersuchen. Ein Holzschnitt, der schon alt ist und oft verwendet wurde, zeigt Abnutzungsspuren auf. Exemplare, bei denen Linien unscharf sind oder Lücken aufweisen, sind also vermutlich jünger, als Exemplare, die intakte Linien haben. Siehe: Korenberg, *The Great Wave. Spot the difference*, in: The British Museum Blog.

³⁵ Smith, *Hokusai and the Blue Revolution*, in: Carpenter (Hg.), *Hokusai and His Age*, S.261.

³⁶ Nishiyama, *Edo Culture*, S.64.

bereits angesprochen, da sie für den Grossteil der restlichen Serie ebenfalls zutreffen. Dennoch gibt es einige Faktoren, welche „Die Grosse Welle“ als Einzelstück hervorheben. Zum Beispiel die Darstellung eines maritimen Motives. Wie gesagt, förderte das Berliner Blau die Darstellung von Landschaften, so wie Motiven, welche Wasser oder den Himmel in den Vordergrund rückten. Maritime Motive hatten seit den 1790ern an Interesse gewonnen und Hokusai selbst fertigte in seiner langen Karriere immer wieder Bilder von Wellen an (Beispiel Abb. 6).³⁷



Abbildung 6: Katsushika Hokusai, *Oshiokuri Hato Tsūsen no Zu*, Holzdruck, ca. 19 x 26 cm, ca. 1810, Museum of Fine Arts, Boston.

Die Darstellung von Wellen wurde nach Hokusais Veröffentlichung der *Fugaku sanjūrokkei* weiter popularisiert und andere berühmte Künstler wie Utagawa Hiroshige, fertigten ähnliche Holzdrucke an.³⁸ Die Faszination der Japaner*innen am Wasser und Meer ist vermutlich entscheidend für die Beliebtheit der „Grossen Welle“ zum Zeitpunkt ihrer Entstehung und kann verschieden gedeutet werden. Einerseits war das Meer etwas Gefährliches und Wildes, dass es zu fürchten galt. An den japanischen Küstengebieten war die Furcht von Tsunamis besonders gross. Den Opfern vergangener Tsunamis wurde regelmässig gedenkt und vor den Schrecken zukünftiger „Hafenwellen“ gewarnt.³⁹ Gleichzeitig hatte das Meer auch etwas Familiäres und

³⁷ Guth, *Hokusai's Great Waves in Nineteenth-Century Japanese Visual Culture*, in: *The Art Bulletin*, S.468.

³⁸ Guth, *Hokusai's Great Wave*, S.32f.

³⁹ Zum Beispiel in Form von Tsunamisteintafeln. Siehe: Isao Hayashi, *Materializing Memories of Disasters: Individual Experiences in Conflict Concerning Disaster Remains in the Affected Regions of the Great East Japan Earthquake and Tsunami*, in: *Bulletin of the National Museum of Ethnology*, März 2017, Vol. 41, No. 4, S.337-391, hier S.345ff.

Alltägliches. Guth weist in ihrem Buch „*Hokusai's Great Wave. Biography of a Global Icon*“ darauf hin, dass das Meer und seine Wellen ein Gefühl des Schutzes vermittelten, da es Japan von allen Seiten umgab und vor fremden Mächten bewahrte.⁴⁰

Die Interpretation, dass Hokusai mit seinem Holzdruck ein Naturphänomen darstellte, das an den Küsten Japans nicht unbekannt war und damit etwas Familiäres, Alltägliches darstellte (wie es typisch war für *ukiyo-e* Motive), finde ich schlüssig. Eine weitere Interpretation, dass die Welle etwas Vergängliches wiedergibt, im Kontrast zum heiligen Berg, der Unsterblichkeit und Unveränderlichkeit symbolisiert, ist von einem spirituellen Standpunkt aus gesehen ebenfalls denkbar. Eine der Deutungen Guths, dass die Darstellung dieser grossen Welle auf die Gefahr des Fremden und der kommenden Öffnung Japans hinweist, finde ich persönlich etwas gewagt.⁴¹ Denn obwohl Japan zu diesem Zeitpunkt immer mehr unter den Druck verschiedener ausländischer Mächte kam, dauerte es doch noch einmal zwanzig Jahre, bevor Matthew Perry die Hafen Japans zur Öffnung zwang.⁴² Diese Deutung scheint mir sehr durch das heutige Geschichtswissen geprägt zu sein. Es ist durchaus möglich, dass Hokusais Holzdruck von einzelnen Japaner(n)*innen in diesem Sinne interpretiert wurde, doch scheinen mir die anderen Deutungen logischer.

Als Zwischenfazit ist festzuhalten, dass „Die Grosse Welle von Kanagwa“ zum Zeitpunkt ihrer Entstehung widersprüchliche, aber doch ergänzende Bedeutungen vertrat. Zum einen zeigte sie etwas Familiäres, auf die Heimat bezogenes, zum anderen bediente sie das Verlangen nach Exotischem und Fremden. Das Bild kann als schützende Macht interpretiert werden, als Form einer Naturkatastrophe aber auch Angst vor Zerstörung erzeugen. Der Berg Fuji zeigt Beständigkeit, die grosse Welle Vergänglichkeit. Es ist ein Bild eines japanischen Künstlers, das durch die Verwendung einer japanischen Farbholzdrucktechnik entstanden ist, Japans heiliges Wahrzeichen in den Fokus rückt, aber ein europäisches Pigment, eine europäische Bildkomposition und eine europäische Perspektive verwendet.

⁴⁰ Guth, *Hokusai's Great Wave*, S.44ff.

⁴¹ Ebd.

⁴² Guth, *Hokusai's Great Waves in Nineteenth-Century Japanese Visual Culture*, in: *The Art Bulletin*, S.469.

3 Die Grosse Welle über Europa: Japonismus und Exotismus

3.1 Entstehung und Einfluss des Japonismus in Europa

„Now, do you really imagine that the Japanese people, as they are presented to us in art, have any existence? If you do, you have never understood Japanese art at all. The Japanese people are the deliberate self-conscious creation of certain individual artists. If you set a picture by Hokusai, or Hokkei, or any of the great native painters, beside a real Japanese gentleman or lady, you will see that there is not the slightest resemblance between them. The actual people who live in Japan are not unlike the general run of English people; that is to say, they are extremely commonplace, and have nothing curious or extraordinary about them. In fact the whole of Japan is a pure invention. There is no such country, there are no such people.“⁴³

Mit diesen Worten beschrieb Oscar Wilde 1891 in seiner Kurzgeschichte „Intentions“ mit einer Scharfsichtigkeit eine Realität, die zu dieser Zeit kaum jemand in Europa wahrhaben wollte. Ab den 1860er-Jahren brach zuerst in Frankreich und bald auch in anderen europäischen Ländern ein neu entdecktes Interesse an Japan, dessen Kultur und Kunst aus. Japanische Kunstgegenstände wurden gesammelt, nachgemacht oder neu interpretiert. In den europäischen Parks wurden japanische Gärten nachgebaut, Kimonos und japanische Schmuckstücke wurden zu beliebten Accessoires und allerlei Möbelstücke aus dem exotischen Land zu begehrten Gegenständen der wohlhabenden Oberschicht.⁴⁴ Japan und all seine Gegenstände und Geschichten überrollten Europa, so könnte man sagen, wie eine grosse Welle.

Zu den ersten Kunstgegenständen, die nach der erzwungenen Öffnung Japans durch Matthew Perry in den Westen gelangten, gehörten unter anderem Zeichnungen aus Hokusais *Manga*. Ein Exemplar davon landete einer Legende nach 1856 in Paris, wo es von dem Maler Felix Bracquemond per Zufall als Verpackungsmaterial für den Transport von Porzellan entdeckt wurde.⁴⁵ Tatsächlich wurden schon 1837 erste Exemplare aus Hokusais *Manga* im Leidener Siebold

⁴³ Wilde, Oscar, *The Decay of Lying*, in: Ders., *Intentions*, London 1891, S.54f.

⁴⁴ Abou-Jaoude, Amir L., *A pure invention: Japan, Impressionism, and the West, 1853-1906*, in: *The History Teacher*, November 2016, Vol. 50. No. 1, S.57-82, hier S.57. Und: Tagsold, Christian, *Orte exotischer Fremdheit. Japanische Gärten auf Ausstellungen nach 1900*, in: Mae, Michiko / Scherer, Elisabeth, *Nipponspiration. Japonismus und japanische Populärkultur im deutschsprachigen Raum*, Köln 2013, S.93-112.

⁴⁵ In anderen Versionen wird die gleiche Entdeckungsgeschichte auch Claude Monet zugesprochen. Siehe: Eschmann, Marie-Joelle, *Japansim: This is what Claude Monet's Art has on common with Japanese Art*, in: *The Collector*, 01.09.2020, Version von 01.09.2021. <https://www.thecollector.com/claude-monet-japonism/>

Museum ausgestellt. Philipp Franz von Siebold hatte nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Japan bereits 1828 verschiedene Kunstwerke nach Europa zurückgebracht.⁴⁶ Japanische Kunst und erstes Wissen über Hokusai waren also bereits vor Bracquemonds „Entdeckung“ in Europa bekannt. Vermutlich trug er aber dennoch zu deren Verbreitung bei.⁴⁷

Für die Verbreitung der Japan-Euphorie waren ausserdem die verschiedenen Weltausstellungen verantwortlich. Bei der Weltausstellung von 1862 wurden über sechshundert japanische Gegenstände ausgestellt, die vermutlich alle aus der Sammlung des britischen Diplomaten Sir Rutherford Alcock stammten. Diese Gegenstände erfreuten sich bei den europäischen Besuchern einer grossen Beliebtheit, nicht aber bei den japanischen Gesandten, welche die Auswahl der Gegenstände als eine „Herabwürdigung Japans“ bezeichneten.⁴⁸ Bei der Weltausstellung in Paris 1867 wurden die verschiedenen Länder neu in Pavillons repräsentiert, so auch Japan. Diesmal wurden die Gegenstände aber von japanischen Gesandten ausgesucht und ausgestellt. Zur Ausstellung gehörten aber dennoch wiederum über fünftausend *ukiyo-e* Farbholzdrucke.⁴⁹

Die Ausstellungen waren ein Erfolg. Ab den späten 1860er-Jahren wuchs das Interesse an der japanischen Kunst und insbesondere an den *ukiyo-e* Holzdrucken stetig an. In Frankreich bildete sich eine Reihe von Experten und Kunstkritikern heraus, welche die Glorifizierung der japanischen Künstler und insbesondere Hokusais vorantrieben. Eine der ersten französischen Spezialisten Hokusais, Théodore Duret, schrieb in einer Ausgabe der „*Gazette des Beaux-Arts*“ von 1882: „*Hokusai est, à mes yeux, le plus grand artiste que le Japon ait produit.*“⁵⁰ Der Chefredakteur der „*Gazette des Beaux-Arts*“, Louis Gonse, vertrat eine ähnliche Meinung und verglich Hokusai mit Rembrandt oder Francisco de Goya.⁵¹ Auf die Einschätzungen dieser „Japanisten“ folgte jedoch Kritik – auch aus den eigenen Reihen. Francisco Fenollosa und William Anderson, Experten der japanischen Kunst aus dem angelsächsischen Raum, kritisierten diese Aussagen besonders, da sie überhaupt nicht der Vorstellung der japanischen Kunstexperten entsprachen. In Japan wurden Kunstwerke von Zen-buddhistischen Malern wie zum Beispiel Cho Densu oder Shubun in ihrem künstlerischen Wert weitaus höher geschätzt als die Bilder

⁴⁶ Irvine, Gregory, *Japanische Kunst im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Präsentieren, wahrnehmen und sammeln*, in: Museum Folkwang (Hg.), *Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan*, Göttingen 2014, S.29-37, hier S.31.

⁴⁷ Calza, *Hokusai. Ein Universum*, in: Ders. (Hg.), *Hokusai*, S.7.

⁴⁸ Ebd., S.29.

⁴⁹ Ebd., S.31.

⁵⁰ Duret, Théodore, *L'art japonais, les livres illustrés, les albums imprimés Hokusai*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1882, S.113-131, hier S.130. Version vom 31.08.2021. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gba1882_2/0123

⁵¹ Inaga, Shigemi, *The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme*, in: *Japan Review*, 2003, No. 15, S.77-100, hier S.80f.

der *ukiyo-e*, die als „vulgär“ bezeichnet wurden.⁵² Besonders Fenollosa, der sich für den Erhalt der traditionellen japanischen Kunst einsetzte und Kontakt zu japanischen Kunstexperten pflegte, hielt die Einschätzungen dieser neuen französischen Experten für „arrogant“.⁵³

Bei diesem Diskurs prallten ausserdem Vertreter der klassischen und avantgardistischen Kunst aufeinander. Die Künstler der Avantgarde-Szene fanden das „vulgäre“ an Hokusais Stil eben gerade ansprechend. Sie erkannten darin ihre eigenen, modernen Visionen von Kunst wieder. Die Farbholzschnitte der *ukiyo-e* motivierten sie, aus der europäischen Kunsttraditionen auszuweichen und neue Sichtweisen auszuprobieren. Bei diesem Austausch zwischen der japanischen und europäischen Kunstszene, ging es weniger darum, die anderen zu kopieren, sondern neue Elemente zu entdecken, die Potenzial für die Schöpfung einer neuen Kunst boten.⁵⁴

Die Einflüsse dieses Austausches sind in den Werken der Kunst, Musik oder Literatur zu finden. Alleine die Einflüsse von Hokusai und insbesondere seinem Farbholzdruk „Die Grosse Welle“ lassen sich deutlich aufzeigen. 1906 inspirierte Hokusais Serie *Fugaku sanjūrokkei* etwa Rainer Maria Rilke für sein Gedicht „Der Berg“:

*Sechsenddreißig Mal und hundert Mal
hat der Maler jenen Berg geschrieben,
weggerissen, wieder hingetrieben
(sechsenddreißig Mal und hundert Mal) ⁵⁵*

Ein glühender Verehrer Hokusais aus der Reihe der Künstler war Claude Monet. Er stürzte sich regelrecht auf alles Japanische, das nach Europa gelangte. In seiner Sammlung befanden sich über 200 japanische Farbholzdrukke und sein Garten wurde im japanischen Stil gebaut. Dieser Garten mit der japanischen Holzbrücke, diente später als Motiv für die berühmten Seerosen Bilder Monets.⁵⁶ Obwohl sich Monet durch die Grundsätze der japanischen Künstler inspiriert fühlte, sind in seinen Werken keine direkten Bezüge zu Hokusai oder der „Grossen Welle“

⁵² Ebd., S.81.

⁵³ Trotz dieser Kritik war es Fenollosa, welcher 1893 die erste Ausstellung über Hokusai in den USA organisierte. Siehe: Ebd. und Guth, *Hokusai's Great Wave*, S.104.

⁵⁴ Mae, *Japonismus als transkultureller Prozess*, in: Museum Folkwang (Hg.), *Monet, Gauguin, van Gogh*, S.21f.

⁵⁵ Rilke, Rainer Maria, *Der Berg*, ca 1906/1908.

⁵⁶ Atiken, Geneviève, *Claude Monet, Vincent van Gogh, Henris Rivière und Auguste Rodin als Sammler japanischer Holzschnitte*, in: Museum Folkwang (Hg.), *Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan*, Göttingen 2014, S.47-57, hier S.48. Und: Guitton, Claire, „Ein Traum vom Fernsten Osten“. *Monets Garten in Giverny*, in: Museum Folkwang (Hg.), *Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan*, Göttingen 2014, S.300-315, hier S.300f.

sichtbar. Dennoch wird er bis heute damit in Verbindung gebracht. So werden zum Beispiel im Museumsshop der Fondation Claude neben Souvenirs von Monets Bildern auch Produkte mit dem Design der „Grossen Welle“ darauf verkauft.⁵⁷

Vincent van Gogh gehörte ebenfalls zu den Künstlern, die beinahe schon eine Obsession für Japan entwickelten. Neben seiner grossen Sammlung von japanischen Farbholzdrucken und anderen Skizzen und Bildern, kopierte van Gogh sogar Bilder von Hiroshige und Hokusai, um besser zu verstehen, wie sie mit ihren Pinselstrichen und Linien umgingen.⁵⁸ Van Gogh meinte, dass diese japanischen Künstler ein Verständnis für die Natur hatten, welches sie in Europa erst noch entwickeln mussten. Viele seiner Bilder versuchte er mit japanischen Elementen zu gestalten. Van Gogh ging es dabei weniger darum, die japanischen Bilder nachzuahmen, sondern sich durch sie für die eigene Kunst inspirieren zu lassen.⁵⁹ In einem Brief an seinen Bruder Theo schrieb van Gogh sogar: „*Tout mon travail est un peu basé sur la japoniserie...*“⁶⁰

Weitere Künstler die durch Hokusais Werke beeinflusst wurden, waren unter anderem Gustave Courbet, welcher während seinem Aufenthalt in Éterat immer wieder das Meer und ab 1869 auch zunehmend sich aufbäumende Wellen darstellte (Abb. 7),⁶¹ sowie die Bildhauerin Camille Claudel, als sie 1897 ihr Werk „La Vague“ (Abb.8) schuf.⁶² Henri Rivière liess sich ebenfalls eindeutig von Hokusais Serie *Fugaku sanjūrokkei* inspirieren, als er seine Serie „36 Ansichten des Eiffelturms“ im Jahr 1902 veröffentlichte.⁶³

Der französische Komponist Claude Debussy wurde wie seine Kollegen in der Kunstszene, ebenfalls durch die japanische Kunst und besonders Hokusai inspiriert. 1903 begann er mit seiner Komposition *La Mer*, welche er 1905 beendete. Das Stück gilt heute als ein Musterbeispiel des musikalischen Impressionismus. Wie es der Titel schon andeutet, versuchte Debussy in seiner Komposition die Stimme des Meeres wiederzugeben. Bilder, die das Meer oder Wellen darstellten, haben Debussy massgeblich in seiner Arbeit beeinflusst, da er sich, wie er selbst schrieb, von Gegenständen und Bildern sehr viel stärker beeinflussen liesse, als von der Natur.⁶⁴

⁵⁷ Siehe: Fondation Claude, Version vom 01.09.2021. <https://fondation-monet.com/boutique/>

⁵⁸ Abou-Jaoude, *A pure invention*, in: The History Teacher, S.61.

⁵⁹ Mae, *Japonismus als transkultureller Prozess*, in: Museum Folkwang (Hg.), *Monet, Gauguin, van Gogh*, S.22f.

⁶⁰ Van Gogh, Vincent, *Brief an seinen Bruder Theo*, Arles, 15.07.1988. Version vom 31.08.2021. <http://vangogh-letters.org/vg/letters/let640/letter.html>

⁶¹ Lüttichau, Mario-Andrea, *Das Japanische unter uns. Motive und Serien*, in: Museum Folkwang (Hg.), *Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan*, Göttingen 2014, S.154-181, hier S.154f.

⁶² Kiyonaga, *Die Monsterwelle von Hokusai*, in: Exploring Visual Culture, S.6.

⁶³ Hofer, Ulrike, *Japonisme auf Papier*, in: Museum Folkwang (Hg.), *Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan*, Göttingen 2014, S.182-199, hier S.193.

⁶⁴ Guth, *Hokusai's Great Wave*, S.92f.



Abbildung 7: Gustav Courbet, *The Wave*, 1869, National Galleries Scotland.



Abbildung 8: Camille Claudel, *La Vague*, Bronzenstatue, um 1897, Musée Rodin.

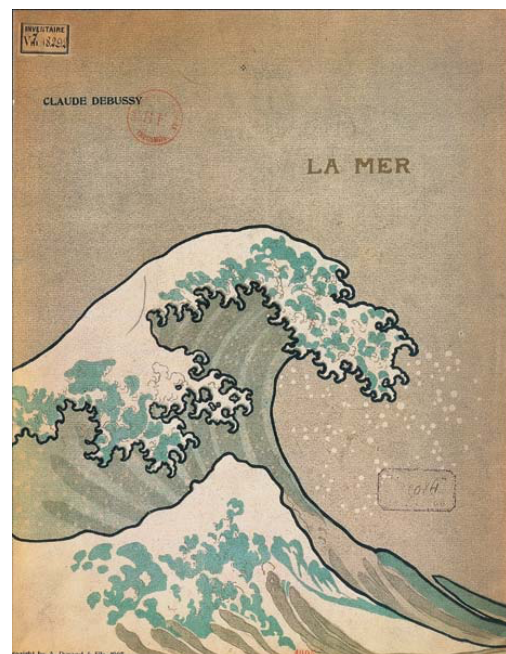


Abbildung 9: Claude Debussy, *La Vague d'Hokusai en couverture de La Mer*, 34 x 26.5cm, 1905, La Bibliothèque National de France.

Wie stark ihn „Die Grosse Welle“ direkt für sein Werk beeinflusste ist nicht ganz klar, da er sich nie dazu geäußert hatte. Debussy besass aber ein Exemplar des Farbholzdrukkes und es war sein Wunsch, dass eine Version der „Grossen Welle“ als Titelbild seiner Komposition verwendet wurde (Abb. 9).⁶⁵

Im Übrigen wurde „Die Grosse Welle“ als kunstvolle Dekoration in vielen alltäglichen Gegenständen aufgenommen. Christine Guth beschreibt, wie Hokusais Bild seinen Weg auf dänische Porzellanteller gefunden hatte oder als Motiv für Vasen und Kerzenständer diente. Mit der Einbindung dieses japanischen Motives auf europäische Gegenstände, wurde laut Guth sowohl ein europäischer, wie japanischer Markt bedient. Die Europäer erfreuten sich daran, familiäre Gegenstände in exotischen Designs zu kaufen und die Japaner wiederum, exotische Gegenstände, mit familiären Designs zu kaufen.⁶⁶

3.2 Die Japan-Euphorie in Amerika und Australien

Der Einfluss der japanischen Kunst zeigte sich nicht nur in Europa, sondern im ganzen Westen, so auch in Amerika und Australien.

Gary Hickey beschreibt in seinem Artikel „*Cultural Divide: Japanese Art in Australia (1868 – 2012)*“, wie das Phänomen des Japonismus nach Australien gelangte. Als es zum guten Ton gehörte in England oder Frankreich japanische Objekte zu sammeln, begann man dies auch in Australien zu tun.⁶⁷ Das lag daran, dass die australische Gesellschaft und besonders die Oberschicht, ein starkes Bedürfnis hatte, sich der englischen Gesellschaft und Kultur anzugleichen und mit ihr mithalten zu können. Andererseits spielte die Globalisierung eine wichtige Rolle. Geschichten, Gegenstände, Bilder und Leute reisten in kürzester Zeit um die Welt. Während Weltausstellungen lernten die Australier*innen japanische Kunstobjekte kennen, japanische Touristen besuchten Australien und umgekehrt, Texte wurden übersetzt, Museumsausstellungen geplant und vieles mehr – kurz ein Austausch fand statt. Dennoch hinkten die australischen Museen den amerikanischen und europäischen hinterher, wenn es darum ging, japanische Kunstobjekte zu sammeln. Grund dafür war Hickeys Untersuchungen zufolge, das mangelnde

⁶⁵ Ebd., S.88f.

⁶⁶ Ebd., S.65ff.

⁶⁷ Hickey, Gary, *Cultural Divide: Japanese Art in Australia (1868 – 2012)*, in: Japan Review, 2015, No. 28, S.191-223, hier S.195ff.

Wissen über japanische Kunst oder der Wille zu investieren. Die National Gallery of Victoria versäumte es so bei verschiedenen Gelegenheiten ihre Sammlung voranzutreiben, in dem sie japanische Kunstobjekte trotz guten Angeboten nur in kleinen Mengen kauften.⁶⁸ Bei einer Auktion von *ukiyo-e* Farbholzdrucken im Jahr 1909 hielt sich so etwa ein Vertreter der Gallery zurück, mehr Geld auszugeben als vorgegeben. Dabei verzichtete er darauf, Drucke zu erwerben, darunter auch erstklassige Exemplare der „Grossen Welle“, welche die Sammlung zu einer der bedeutendsten *ukiyo-e* Sammlungen der Welt hätte machen können.⁶⁹

Anders sah es in den USA aus. Neben den europäischen Sammlungen entstanden hier die grössten Sammlungen japanischer Kunst und *ukiyo-e* Farbholzdrucken im Westen.⁷⁰ Die Japan-Euphorie startete in Amerika erst mit dem Ende des Bürgerkrieges in Amerika und dem Ende der Edo-Zeit in Japan.⁷¹ Die neue Meiji-Regierung erleichterte den westlichen Kaufleuten den Handel mit Japan. Die neue Regierung wünschten sich einen Austausch mit den westlichen Kräften und hoffte darauf, die eigene Industrie und Gesellschaft möglichst bald auf den gleichen Stand zu bringen. An der Weltausstellung von 1876 in Philadelphia, nahmen somit auch Vertreter des „Neuen Japans“ teil.⁷² Viele Amerikaner*innen kamen bei der Weltausstellung zum ersten Mal mit japanischer Kunst in Kontakt. Auf die Ausstellung von Farbholzdrucken, die in Europa zur selben Zeit bereits in grossen Mengen gesammelt wurden, hatten die japanischen Gesandten jedoch verzichtet. Dennoch hatte die Weltausstellung einen ähnlichen Effekt auf die amerikanische Bevölkerung, wie auf die europäische: Wissenschaftler, Autoren und Künstler reisten nach Japan, sammelten Kunstobjekte und schrieben Lehrbücher über die japanische Kunst. In dieser ersten Welle wurde alles gekauft – meist noch von Laien – was irgendwie aus Japan nach Nordamerika gelangte. In einer zweiten Welle begannen ausserdem viele Museen damit, sich eine japanische Sammlung anzulegen.⁷³ Ähnlich wie in Australien, hatten auch die Amerikaner*innen ein starkes Bedürfnis mit der europäischen Gesellschaft mitzuhalten, waren aber eher dazu bereit, hohe Summen dafür hinzulegen.⁷⁴ Anders als in Europa und insbesondere Frankreich, lag der Fokus der amerikanischen Sammler zu Beginn aber nicht auf Farbholzdrucken. Wie schon erwähnt, waren die amerikanischen Sammler, wie zum Beispiel Fenollosa, in einem

⁶⁸ Ebd., S.196ff.

⁶⁹ Ebd., S.200ff.

⁷⁰ Guth, *Hokusai's Great Wave*, S.101.

⁷¹ Nash, Elizabeth R., *Edo Print Art and its Western Interpretations*, University of Maryland, 2004, S.29.

⁷² Ebd., S.37.

⁷³ Ebd., S.39f.

⁷⁴ Ebd., S.40.

stärkeren Austausch mit Japan und hatten deshalb deren Einschätzung, dass *ukiyo-e* Farbholzdrucke als „gewöhnlich“ oder gar „vulgär“ galten, übernommen.⁷⁵ Das bedeutet allerdings nicht, dass sie selbst keine Farbholzdrucke sammelten. Die Einschätzung der verschiedenen *ukiyo-e* Künstler und Motive richtete sich aber anders aus, als die ihrer französischen Kollegen. Fenollosa selbst hatte eine grosse Sammlung von *ukiyo-e* Farbholzdrucken und sein 1896 veröffentlichter Katalog „The Masters of Ukiyo-e“ wurde zu einem Leitwerk aller amerikanischen Farbholzdrucksammler.⁷⁶

Neben den Sammlern gab es verschiedene Künstler, die sich durch die japanische Kunst beeinflussen liessen. Dazu gehörte John La Farge, der schon in den 1850ern in Europa mit japanischer Kunst in Verbindung kam und besonders angetan von den Bildern von Hokusai und Hiroshige war.⁷⁷ Anders als in Europa gab es in Amerika ausserdem einige Künstler – und überraschend viele Künstlerinnen – welche sich selbst an der japanischen Technik des Holzdruckes versuchten. Dazu gehören Helen Hyde, Bertha Lum oder Edna Boies Hopkins. Bertha Lum schaffte es mit ihren Farbholzdrucken sogar als einzige westliche Künstlerin und einzige Frau, in die „Pacific Painting Society Exhibition“ in Tokyo von 1912.⁷⁸

3.3 „Die Grosse Welle“ im Westen zwischen Vorstellung und Realität

Doch wieso genau erlebten die japanischen Farbholzdrucke und insbesondere „Die Grosse Welle“ eine solche Beliebtheit in der westlichen Welt?

Zum einen hatte dies viel mit dem Wunsch der Künstler zu tun, aus den akademischen Traditionen der europäischen Kunst auszubrechen und Neues zu schaffen. Die japanischen Farbholzdrucke kamen ihnen dabei wie gerufen. Diese „exotischen“ Bilder versprachen ihnen neue Ideen, Techniken und Farben. Zumindest vermeintlich. So wurde zum Beispiel „Die Grosse Welle“ als Musterbeispiel für die „disymmetrische“ Perspektive der japanischen Künstler gesehen – das heisst Proportionen werden übertrieben dargestellt, um Tiefe zu erzeugen. Was vielen Künstlern und Sammlern zu dieser Zeit aber nicht bewusst war, ist, dass diese „typisch japanische Perspektive“ auf europäische Einflüsse zurückging.⁷⁹

⁷⁵ Ebd., S.41.

⁷⁶ Meech, Julia, *The Early Years of Japanese Print Collecting in North America*, in: Impressions, 2003, No.25, S.14-53, hier S.20ff.

⁷⁷ Ebd., S.16ff.

⁷⁸ Barrett, Marie-Thérèse, *Review: Japonisme in the West*, in: Monumenta Nipponica, 1993, Vol. 48, No. 1, S.101-108, hier S.106.

⁷⁹ Inaga, *The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme*, in: Japan Review, S.83f.

Das leuchtende und lichte Blau der japanischen Farbholzdrukke beeindruckte die europäischen Sammler und Künstler ebenfalls. Sie nannten es „Hiroshige Blau“. Während einer Rede des Hiroshige-Spezialisten Edward Strange vor der Japan Society of London 1910, wurde das Blau von einem Zuhörer als: „*quite different from that used by our own painters, and a colour possessing much beauty*“ bezeichnet.⁸⁰ Strange war ebenfalls überzeugt, dass es sich bei dem blauen Pigment um ein natürliches Indigo handelte. Hätte Strange oder ein anderer europäischer Kunstinteressent direkt bei einem japanischen Holzdrucker nachgefragt, hätten sie vermutlich sehr rasch herausgefunden, dass es sich bei dem blauen Pigment um *bero* handelte, besser bekannt als Berliner Blau. Erst um 1918, als eine Stelle aus dem Sammelband *Seisodos* entdeckt wurde, welche die Einführung von *bero* in *ukiyo-e* beschreibt, wurde bekannt, dass es sich bei dem ausländischen Blau eigentlich um ein europäisches Pigment handelte.⁸¹

Zwei bedeutende Merkmale der japanischen Kunst erwiesen sich also tatsächlich als gar nicht so typisch japanisch. Doch bevor dies dem westlichen Publikum bewusst wurde, blieben die japanischen Farbholzdrukke „exotische“ und „orientalische“ Meisterwerke.

Die Bilder der Edo-Zeit erzählten ausserdem von einer fast schon paradiesisch anmutenden Welt, in welcher die Menschen mit der Natur in Einklang lebten und das laute, schmutzige Leben der industrialisierten Moderne noch nicht angekommen war. Das Bedürfnis nach solchen naturbelassenen Orten und „einfacheren“ Gesellschaften, war stark verbreitet in der Industriegesellschaft Europas, weshalb solche Bilder sehr begehrt waren.

Auch hier ist erneut ein Widerspruch erkennbar. Denn erst durch die Mittel der modernen und industrialisierten Gesellschaft war es möglich gewesen, dass sich die Japan-Euphorie so rasch im Westen verbreiten liess. Durch die Zeitungen, Fotografien, Telegramme, Eisenbahnen, Dampfschiffe und andere Techniken der Zeit, konnten Bilder und Nachrichten der Kunstwerke in kürzester Zeit weiterverbreitet werden. Diese Verfügbarkeit der Bilder ermöglichte erst die zahlreichen Reproduktionen und Neuinterpretationen der Farbholzdrukke und insbesondere der „Grossen Welle“.

Ein weiterer Faktor, welcher dazu führte, dass vermutlich gerade „Die Grosse Welle“ bereits zu einem der beliebtesten Bilder auserkoren wurde, war, dass es nicht nur das Verlangen nach dem exotischen bediente, sondern auch etwas Bekanntes ausstrahlte. Sowohl die Farbe, das Motiv, wie die Perspektive verliehen dem Bild eine gewisse Vertrautheit. Wieder spielte die

⁸⁰ Strange, Edward F., *Colour Prints by Hiroshige*, in: Transactions and Proceedings of the Japan Society of London, Vol.9 (1909-1911), S.129-20. Zitiert nach: Smith, *Hokusai and the Blue Revolution*, in: Carpenter (Hg.), *Hokusai and His Age*, S.236.

⁸¹ Ebd., S.235.

Beziehung zwischen dem Familiären und Fremden eine wichtige Rolle für den Erfolg des Bildes.

In Japan erlebten die Farbholzdrucke der Edo-Zeit zur selben Zeit nicht annähernd dieselbe Aufmerksamkeit wie in der westlichen Welt. Der Einschätzung der französischen Experten, dass Hokusai der grösste japanische Künstler sei, wurde in Japan stark widersprochen. Dies lässt sich zum Beispiel daran beobachten, dass in dem in Japan veröffentlichten Buch „*L’Histoire de l’art du Japon*“ aus dem Jahre 1900, Hokusai nicht im Geringsten hervorgehoben wurde.⁸² Der Herausgeber Okakura Kakuzò schrieb sogar: „...*the history of Japanese art cannot be written through ukiyo-e.*“⁸³ Dennoch liessen sich die japanischen Händler die Gelegenheit nicht nehmen, Geschäfte und Handelsunternehmen zu gründen, um den westlichen *ukiyo-e* Markt weiter zu füttern.⁸⁴

Wie gesagt, entsprach die westliche Vorstellung Japans zwischen 1860 und 1900 alles andere als der Realität. Japan war ein Fantasieprodukt. Wie es Oscar Wilde schon beobachtet hatte, wurde sich nur das aus Japan herausgepickt, was in der Fantasie der westlichen Gesellschaft Platz hatte. Die harte Realität des Kolonialismus, die unfairen wirtschaftlichen Rahmenbedingungen, die Modernisierung Japans und das langsame Verschwinden der Edo-Kultur, wurden ignoriert. Während sich die Europäer*innen an den Bildern der Edo-Zeit erfreuten, mussten sich die japanische Regierung dafür entscheiden, ob sie sich den westlichen Prinzipien fügen oder eine machtlose Kolonie wie China werden wollten. Sie entschieden sich für ersteres. 1868, ungefähr zur gleichen Zeit als in Frankreich der Japonismus ins Rollen kam, wurde der neue Kaiser Meiji eingesetzt und die Meiji-Zeit eingeläutet. Es bildete sich ein Parlament nach Deutschem und ein Kabinett nach Englischem Vorbild. In nur wenigen Jahrzehnten wurden in Japan Fabriken um Fabriken gebaut, um mit der industrialisierten Welt mithalten zu können.⁸⁵ Nach dem Sieg der kaiserlichen Armee Japans im Russisch-Japanischen Krieg von 1905 wurde auch in Europa klar, dass Japan ebenfalls in der Moderne angekommen war.⁸⁶

⁸² Inaga, *The Making of Hokusai’s Reputation in the Context of Japonisme*, in: Japan Review, S.94.

⁸³ Okakura Tenshin, *Nihon bijutsu shi* [History of Japanese art], Tokyo 2001, S.137. Zitiert nach: Guth, *Hokusai’s Great Waves in Nineteenth-Century Japanese Visual Culture*, in: The Art Bulletin, S.468.

⁸⁴ Irvine, *Japanische Kunst im Frankreich des 19. Jahrhunderts*. in: Museum Folkwang (Hg.), *Monet, Gauguin, van Gogh*, S.32.

⁸⁵ Abou-Jaoude, *A pure invention*, in: The History Teacher, S.62.

⁸⁶ Ebd.

4 *Grueto Uebo*: Globalisierung, Kommerzialisierung und Politisierung

4.1 Kommerzialisierung, Produkte, Lifestyle

Nach dem Ersten Weltkrieg waren die Preise für japanische Farbholzdrukke angestiegen wie nie zuvor. Um den Nachfragen gerecht zu werden, wurden viele Bilder einfach neu gedruckt.⁸⁷ In den 1920er-Jahren wurden besonders in Amerika Farbholzdruck-Sammlungen zu enorm hohen Summen verkauft.⁸⁸ Zur selben Zeit gründete der Händler Watanabe Shozaburo in Japan eine *Ukiyo-e* Society, um sich gegen den starken amerikanischen Markt behaupten zu können. Die Society setzte sich aus verschiedenen Sammlern, Künstlern und Händlern zusammen, die es sich zur Aufgabe machten, die Forschung zur *ukiyo-e* Kunst im eigenen Land aufzunehmen. Bis zu diesem Zeitpunkt gab es nur sehr wenige japanische Forschungen zur Edo-Zeit, da sich die japanische Gesellschaft während der Meiji-Zeit von dieser Periode abgrenzen wollte. In den 1920er-Jahren und besonders ab den 1930er-Jahren entwickelte sich in Japan jedoch ein wachsender Nationalismus heraus, was dazu führte, dass sich die Japaner*innen verstärkter mit der eigenen Kultur und Geschichte auseinanderzusetzen begannen, so auch mit *ukiyo-e*.⁸⁹ Die Weltwirtschaftskrise und der Zweite Weltkrieg führten schliesslich zu einem Verfall des Farbholzdruck-Marktes. Als es 1946 im Metropolitan Museum of Arts zum ersten Mal wieder zu einer Ausstellung von *ukiyo-e* Holzdrucken kam, bemerkte ein Kritiker: „*While the popularity of Japanese prints reached a state of exquisite connoisseurship some years ago, this kind of appreciation is hard to recapture in the modern world.*“⁹⁰

Eine Aussage, mit der er nicht recht behalten soll. Nach dem Zweiten Weltkrieg waren die Farbholzdrukke alles andere als vergessen. Schon 1945 fand zum Beispiel in Zürich und 1949 in Bern eine Ausstellung zu Hokusai statt.⁹¹ Weiter wurde 1948 im British Museum zu Hokusais einhundertstem Todestag eine Ausstellung organisiert, 1951 fand zuerst in Amsterdam und ein Jahr später in Basel eine Ausstellung zu Rembrandt, Hokusai und van Gogh statt, 1955 eine zu Hokusais Werken in Hamburg, 1957 eine Ausstellung zu Utamoro und Hokusai in Tokyo, 1958 eine weitere über Hokusais Werke in Paris und 1960 in Washington D.C. – um nur

⁸⁷ Dies führte zu einem Skandal und beendete die Karrieren verschiedenster Händler. Mehr dazu siehe: Meech, *The Early Years of Japanese Print Collecting in North America*, in: *Impressions*, S.29.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd., S.33.

⁹⁰ Burrows, Carlyle, *Art of the Week: Old Japanese Prints, and Modern Paintings*, in: *New York Herald Tribune*, 8.12.1946, S.10. Zitiert nach: Meech, *The Early Years of Japanese Print Collecting in North America*, in: *Impressions*, S.33.

⁹¹ Boller, *Katsushika Hokusai 1760 – 1849*, Zürich, 1945. Und: *Hokusai. Holzschnitte und Zeichnungen*, Ausstellungskatalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bern, 1949.

einige zu nennen.⁹² Alleine in der Schweiz fanden somit innerhalb weniger Jahre mindestens drei Ausstellungen zu Hokusai statt, was vermuten lässt, dass das Interesse an ihm und seinen Farbholzdrucken weiterhin bestehen blieb.

Die verschiedenen Ausstellungen über Hokusai halfen dabei, dass er und „Die Grosse Welle“ nicht in Vergessenheit gerieten. Das Interesse an dem Farbholzdruck stammte aber schon bald nicht mehr nur von Sammlern, Künstlern oder Japan-Interessenten, sondern von allerlei Personen. Grund dafür war die immer grössere Kommerzialisierung, welche „Die Grosse Welle“ ab Ende des 20. Jahrhunderts erfuhr. In ihrem 2012 veröffentlichtem Artikel „*The Local and the Global: Hokusai's Great Wave in Contemporary Product Design*“ beschrieb Christine Guth dieses Phänomen damit, dass es sich bei der „Grossen Welle“ in gewisser Weise um die erste globale „Marke“ Japans handle und das, obwohl die meisten Produkte nicht aus Japan stammten.⁹³ „Die Grosse Welle“ wurde also immer dann verwendet, wenn im Westen etwas „Japanisches“ verkauft werden sollte. Dies ist besonders bei der Vermarktung von japanischem Essen und japanischen Lebensmitteln sichtbar, allen voran Sushi.⁹⁴ Aber auch Produkte, die eigentlich gar nichts mit Japan zu tun haben werden damit angeworben. Die Marke Pearl River zum Beispiel bot 2007 eine Seife mit der „Grossen Welle“ als Design auf der Verpackung an. „Die Grosse Welle“ sollte dabei auf das „Bewusstsein“ und das „geniessen“ des Lebens hinweisen –etwas, dass die Käufer beim Baden mit Seife ebenfalls erleben sollten. Hergestellt wurde die Seife in Australien.⁹⁵

Zu den grössten Verkäufern von massenproduzierten Produkten von Hokusais Welle gehören Museumsshops. Wann immer ein Exemplar der „Grossen Welle“ in einem Museum vorhanden ist, eine Ausstellung über Hokusai stattfindet, oder wie im Falle der Fondation Claude nur schon im Geringsten eine Verbindung dazu aufgebaut werden kann, finden sich Artikel mit Hokusais

⁹² Dies ist anhand der vielen Ausstellungskatalogen festzustellen, die zu einigen dieser Ausstellungen veröffentlicht wurden. Siehe: Gary, Basil, *The work of Hokusai 1760-1849: woodcuts, illustrated books, drawings and paintings, a catalogue of an exhibition held on the occasion of the centenary of his death*, Ausstellungskatalog des British Musuem, 1948. / *Rembrandt, Hokusai, Van Gogh*, Ausstellungskatalog des Stedelijk Museums in Amsterdam, 1951. / De Gruyter, W.J., *Rembrandt, Hokusai, Van Gogh*, Ausstellungskatalog des Kunstmuseum Basel, 1952. / *Hokusai. Handzeichnungen und Aquarelle*, Ausstellungskatalog des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, 1955. / *Exhibition of Utamaro and Hokusai*, Ausstellungskatalog des National Museum of Modern Art in Tokyo, 1957. / *Hokusai (1760-1849) - dessins, aquarelles, estampes, livres*, Ausstellungskatalog der Galerie Berès in Paris, 1958. / Stern, Harold P, *Hokusai. Paintings and drawings in the Freer Gallery of Art Smithsonian Institution*, Ausstellungskatalog der Freer Gallery in Washington D.C., 1960.

⁹³ Guth, Christine, *The Local and the Global: Hokusai's Great Wave in Contemporary Product Design*, in: Design Issues, 2012, Vol, 28, No. 2, S.16-29, hier S.16.

⁹⁴ Guth, *Hokusai's Great Wave*, S.146f.

⁹⁵ Guth, *The Local and the Global: Hokusai's Great Wave in Contemporary Product Design*, in: Design Issues, S.20.

„Welle“ in den Shops. Zu den eher nachvollziehbaren Verkaufsgegenständen gehören Poster und gerahmte Bilder, Bilderbänder, Postkarten oder Sachbücher. Ein Grossteil der Produkte scheint aber sehr willkürlich wie Strandtücher, Löffel, Tassen, Teller, Armbanduhren, Schals, Halsketten, Ohrringe, Nagelfeilen und vieles mehr (Abb.10).⁹⁶ Jeder noch so alltägliche Gegenstand lässt sich als Andenken an Hokusais Werk verkaufen, wie es scheint. Doch für wen sind diese Produkte?



Abbildung 10: Sammlung von Merchandise Produkten von Hokusais "Grosser Welle" des British Museums.

Diese Produkte werden aus verschiedenen Gründen gekauft: Entweder um sich an den Aufenthalt zu erinnern, um sie zu verschenken, um ein Stück seines Lieblings-Kunstwerkes bei sich zu haben, oder weil man sich für japanische Kunst interessiert. Der Bezug zu Katsushika Hokusai und Japan ist dabei weiterhin wichtig und der Kauf setzt zumindest ein gewisses Mass an Wissen über die Herkunft des Bildes voraus.

In anderen Formen der Kommerzialisierung der „Grossen Welle“ ist aber der Bezug zu Japan und Hokusai verloren gegangen. In diesen Fällen wird das Bild als Motiv für Produkte gewählt, da es sich um ein ansprechendes und zeitloses Motiv handelt und es die meisten Käufer schlicht und einfach schön finden. Viele Modemarken eigneten sich seit den 1970er-Jahren das Bild somit als Design für T-Shirts und andere Kleidungsstücke an. In diesem Fall handelt es sich fast immer um eine leicht abgeänderte Form des Bildes, da es weniger darum geht, ein

⁹⁶ Shop des British Museum, Version vom 14.09.2021. <https://www.britishmuseumshoponline.org/inspired-by/inspired-by-hokusai.html?p=1>

Andenken oder eine Reproduktion von Hokusais Bild zu verkaufen, sondern ein ansprechendes Design, das einen bestimmten Lifestyle anspricht. Besonders beliebt ist das Motiv bei Sport-Marken, die sich auf Surf- und Skater-Bekleidung spezialisieren, wie Roxy, Patagonia, HUF oder Uniqlo (Abb. 11 und 12). Der heilige Berg Fuji fällt bei diesen Designs praktisch immer weg. Die Welle steht dabei nicht mehr für Hokusai oder Japan, sondern für irgendeine „Welle“. Eine Welle, die Freiheit, Dynamik, Power symbolisiert – Versprechungen eines Lifestyles also, welche Surfer und Sportler im Allgemeinen ansprechen.⁹⁷



Abbildung 11: Shirt mit abgeändertem Patagonia-Logo.



Abbildung 12: Shirt der mit Wellen-Design der Marke HUF.

Abgesehen von ihrer Beliebtheit als Motiv für Konsumgüter und Markenprodukte, blieb „Die Grosse Welle“ weiterhin eine populäre Inspirationsquelle von Kunstschaffenden. Solche künstlerischen Interpretationen sind besonders in der Street Art zu finden. Die Anzahl der bemalten Mauern und Hauswänden, die eine Interpretation der „Grossen Welle“ zeigen, ist beträchtlich. Christine Guth meint, dass die Beliebtheit dieser zahlreichen Neuinterpretationen daherkommt, dass die Bedeutungen, welche die „Welle“ einnehmen kann so vielseitig sind: *„It's about movement, creation and destruction. It can be threatening, it can be about determination.“*⁹⁸ Die Kunstwerke der Strasse funktionieren also ohne, dass der Betrachter den Bezug zu Hokusai oder Japan verstehen muss. Die Symbolik einer Welle allein genügt, um auf die eine oder andere Weise angesprochen zu werden.⁹⁹

⁹⁷ Guth, *Hokusai's Great Wave in Contemporary Product Design*, in: Design Issues, S.24.

⁹⁸ Unbekannt, *Walls of water: Hokusai and the Great Wave of Camberwell*, 07.08.2017, in; BBC News, Version vom 08.09.2021, <https://www.bbc.com/news/magazine-40830628>

⁹⁹ Zum Beispiel eine bemalte Hauswand in Camberwell in London. Der Maler des Wandgemäldes Dominic Swords, soll einfach Lust gehabt haben irgendetwas zu malen und entschied sich dann für „diese japanische Welle“. Der Ursprung und Kontext des Bildes interessierten ihn somit überhaupt nicht. Siehe ebd.

4.2 „Die Grosse Welle“ als Symbol für (Umwelt-)Katastrophen

Ab den 1960er-Jahren erfuhr Hokusais Bild eine weitere, ganz andere Form der Neuinterpretation. „Die Grosse Welle“ wurde in Europa bereits 1896 zum ersten Mal mit einem Tsunami in Verbindung gebracht, als zur selben Zeit eine Flutwelle massive Schäden an der Küste des nördlichen Japans verursachte. Die Nachricht über die Zerstörung verbreitete sich in wenigen Tagen auch in Amerika und Europa und sorgte dafür, dass das Wort „tsunami“ in vielen Sprachen in den Wortschatz aufgenommen wurde.¹⁰⁰ Wirklich durchgesetzt hatte sich „Die Grosse Welle“ als Symbolbild für Tsunamis erst ab den 1960ern, wie der Geologe Doak Cox in einem Bericht für die „Science of Tsunami Hazards“ 2001 feststellte. 1964 wurde „Die Grosse Welle“ in einem Bericht in den „Studies on Oceanography“ mit der Überschrift „*The crest of a great tsunami wave off kanagwa*“ abgebildet.¹⁰¹ Seit den 1970er-Jahren wird eine vereinfachte Version der „Grossen Welle“ sogar als Ikon für das International Tsunami Information Center (ITIC) verwendet (Abb. 13).¹⁰²



Abbildung 13: Ikon des International Tsunami Information Center.

Das Bild wurde ab den 1990er-Jahren ausserdem in verschiedenen Zeitschriften, Forschungsberichten oder Broschüren über Tsunamis als Titelbild verwendet. Auch für offizielle Forschungsinstitute, Konferenzen oder andere Organisationen, die sich mit der Forschung und Warnungssysteme für Tsunamis beschäftigen, wird ein ähnliches Ikon verwendet. Cox findet die Verwendung des Bildes zu diesem Zweck problematisch, da diese Darstellung ein völlig falsches Bild eines Tsunami vermittele. Anders als vom Wind gemachte Wellen, handelt es sich bei Tsunamis viel eher um einen stark erhöhten Wasserpegel, der wie eine Flut über das Land

¹⁰⁰ Guth, *Hokusai's Great Wave*, S.55f.

¹⁰¹ Cox, Doak C., *The Inappropriate Tsunami Icon*, in: *Science of Tsunami Hazards*, in: *The International Journal of The Tsunami Society*, 2001, Vol. 19, Nr 2, S.87-92, hier S.90.

¹⁰² Ebd. Bis heute verwendet das ITIC dieses Ikon. Auf der Homepage ist sogar ein Bild von Hokusais Welle abgebildet. Siehe: International Tsunami Information Center, Version vom 16.09.2021. <http://itic.ioc-unesco.org/index.php>

rollt. Eine Form, wie die der „Grossen Welle“ nimmt ein Tsunami nicht an.¹⁰³ Das gefährlich an dieser Verwendung des Bildes ist, dass sich ein falsches Bild von Tsunamis verbreitet und somit viele Menschen einen echten Tsunami nicht gleich erkennen würden. Cox ruft daher dazu auf, dass in Zukunft deutlicher kommuniziert werden soll, wie ein Tsunami tatsächlich aussieht.¹⁰⁴

2016 veröffentlichten Wendy Shaw und James Goff einen Bericht, in dem sie ähnlich wie Cox gegen die Benutzung der „Grossen Welle“ als Ikon für „Tsunami Hazard Zones“ argumentieren. Sie stellen sich ausserdem die Frage, weshalb so hartnäckig an einem Symbol festgehalten wird, das offensichtlich falsch ist. Denn „Die Grosse Welle“ ist, wie von verschiedenen Forschern bereits analysiert wurde, kein Tsunami.¹⁰⁵ Laut dem Bericht von Stephen Ornes handle es sich bei Hokusais Welle viel eher um eine „Rogue Wave“ zu deutsch „Monsterwelle“. Diese seien sehr selten und kommen dann zustande, wenn mehrere schnelle Wellen auf langsamere Wellen treffen und sich übereinander lagern.¹⁰⁶

Die falsche Verwendung des Bildes führt zu verschiedenen Problemen. So versuchen etwa immer wieder Surfer bei einem Tsunamialarm auf der Welle zu surfen, was bei einem Tsunami nicht möglich und höchst gefährlich ist.¹⁰⁷ Eine Änderung des Ikons scheint aber nicht in Sicht zu sein. Grund dafür ist eine fehlende passende Alternative, die ebenfalls so leicht wiedererkannt werden würde. Dennoch argumentieren Goff und Shaw dafür, dass es unerlässlich sei, ein Ikon mit einem echten Tsunami zu gestalten.¹⁰⁸

Tsunamis waren und sind ein Teil der alltäglichen Gefahren in Japan. Zuletzt äusserte sich dies 2011 als zuerst ein Erdbeben und davon ausgehend ein Tsunami die Ostküste Japans erschütterte.¹⁰⁹ Die Folgen der Tsunami waren umso verheerender, da es zu einer Reihe katastrophaler Umfälle im Kernkraftwerk in Fukushima kam. Über 160 Tausend Menschen mussten aus Fukushima evakuiert werden und noch einmal so viele aus der unmittelbaren Umgebung.¹¹⁰

¹⁰³ Cox, *The Inappropriate Tsunami Icon*, in: The International Journal of The Tsunami Society, S.91f.

¹⁰⁴ Ebd., S.92.

¹⁰⁵ Shaw, Wendy S./ Goff, James, *Misrepresentation in tsunami warning signage: iconic denial*, in: GeoJournal, 2016, Vol. 81, No. 3, S.333-336, hier S.333.

¹⁰⁶ Ornes, Stephen, *Science and Culture: Dissecting the “Great Wave”*, in: Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America, September 2014, Vol. 111, No. 37, S.13245.

¹⁰⁷ Shaw /Goff, *Misrepresentation in tsunami warning signage: iconic denial*, in: GeoJournal, S.335.

¹⁰⁸ Ebd., S.335f.

¹⁰⁹ Spillmann, Markus, *Die Zäsur des 11. März 2011*, in: Neue Zürcher Zeitung, 13.03.2011, Version vom 16.09.2021. https://www.nzz.ch/die_zaesur_des_11_maerz_2011-1.9881108

¹¹⁰ Behrend, Anna, *Vergessen am Rande des verseuchten Niemandlands*, in: Zeit Online, 11.03.2015. Version vom 10.09.2021. <https://www.zeit.de/wissen/2015-03/fukushima-atomunfall-tsunami>

2018 wurde ein erstes Todesopfer an Folge der Strahlungen bekannt – vermutlich gibt es aber eine gigantische Dunkelziffer von Opfern, die ebenfalls gesundheitliche Schäden davontrugen.¹¹¹ Zehn Jahre später ist die Katastrophe in Fukushima immer noch deutlich zu spüren. Viele Leute konnten immer noch nicht in ihre Heimat zurückkehren oder leiden an gesundheitlichen oder psychischen Schäden der Katastrophe.¹¹² In Fukushima werden weiterhin Entsorgungsarbeiten durchgeführt, die international immer wieder kritisiert werden.¹¹³

In Folge der Katastrophe tauchten immer wieder Bilder der „Grossen Welle“ auf. Allerdings nicht um einen Tsunami darzustellen. Noch dieses Jahr sind mehrere politische Karikaturen entstanden, um die Entscheidung der japanischen Regierung zu kritisieren, das kontaminierte Wasser – aus Mangel an einer besseren Entsorgungsmassnahme – ins Meer zu schütten. Die Kritik erfolgt besonders von Südkorea und China aus, die sich durch diese Massnahmen ebenfalls betroffen fühlen. Der Trend, satirische Karikaturen der „Grossen Welle“ anzufertigen, um diese Entscheidung zu kritisieren, hatte sich schnell im Netz verbreitet (Abb. 14).¹¹⁴ Für „Die Grosse Welle“ entschied man sich vermutlich, da es sich einerseits um ein weltweit bekanntes Symbolbild für Japan handelt und andererseits, da es sich eignete, die Entsorgungsmassnahmen und die damit verbundenen Folgen für das Meer darzustellen.



Abbildung 14: Unbekannt, *The Great Wave off Kanagwa Tritium*, April 2021.

¹¹¹ Sre, *Japan bestätigt Tod von Fukushima-Arbeiter durch Strahlung*, in: Zeit Online, 06.09.2018. Version vom 10.09.2021. https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2018-09/atomkatastrophe-japan-fukushima-strahlung-todesfall?utm_referrer=https%3A%2F%2Fde.wikipedia.org%2F

¹¹² Behrend, *Vergessen am Rande des verseuchten Niemandlands*, in: Zeit Online, 2015.

¹¹³ Speicher, Christian, *Das radioaktiv verseuchte Wasser in Fukushima lässt sich nicht „sauber“ entsorgen*, in: Neue Zürcher Zeitung, 17.04.2021, Version vom 10.09.2021. <https://www.nzz.ch/wissenschaft/fukushima-keine-saubere-loesung-fuer-das-verseuchten-wasser-ld.1612066?reduced=true> und Caiyu, Liu, et al., *Japan's public image crumbling after nuclear wastewater dumping decision*, 21.04.2021, Version vom 10.09.2021. <https://www.globaltimes.cn/page/202104/1221726.shtml>

¹¹⁴ Caiyu, Liu, et al., *Japan's public image crumbling after nuclear wastewater dumping decision*, 2021.

Neben ihrer Gleichsetzung mit Tsunami-Katastrophen, wird „Die Grosse Welle“ ferner als Sinnbild für (Umwelt-)Katastrophen im Allgemeinen verwendet. Nachdem es 2002 in Dresden zu einer Flutkatastrophe kam, schrieb die Stadt drei Jahre später einen Wettbewerb für ein neues Denkmal an der Augustusbrücke aus. Sie wollten damit der Solidarität und Hilfeleistung gedenken, die Dresden in dieser Zeit aus ganz Deutschland erhalten hatte.¹¹⁵ Die Jury entschied sich schliesslich für die Eingabe des Künstler Tobias Stengel, welcher eine Plastik einer „Woge“ eingereicht hatte (Abb.15). Auf der Website der Stadt Dresden wird diese wie folgt beschrieben: *„Eine plastische Woge, aufgefächert wie ein Scherenschnitt soll den „Eingriff“ der Naturgewalten, die weder zeitlich noch lokal berechenbar scheinen, versinnbildlichen. Ihr Sinnbild ist abstrakt, die Gefahr konkret.“*¹¹⁶

Dass Hokusais Farbholzdruk als Inspirationsquelle für die Plastik diene, überzeugte die Jury zusätzlich. Denn in der Nähe der Augustusbrücke liegt der Japanische Palais, sowie die Porzellansammlung Augustus. Dieser weitere „asiatische“ Kulturbezug passte der Dresdener Regierung somit wunderbar ins Stadtbild.¹¹⁷



Abbildung 15: Tobias Stengel, *Die Grosse Woge*, Plastik auf der Augustusbrücke, Dresden 2005.

Ein weiteres Denkmal, das an eine Katastrophe erinnert, steht im Smith Point Counts Park, New York. Das Denkmal, das ebenfalls „Die Grosse Welle“ darstellt, bezieht sich in diesem Fall weder auf eine Überschwemmung, noch eine andere Naturkatastrophe. Das Denkmal erinnert an den Absturz des Trans-World-Airlines-Flug 800, der 1996 auf Grund einer

¹¹⁵ Unbekannt, *Woge auf der Augustusbrücke. Jury entschied über Gestaltung zum Thema Flut 2002*, in: Dresden.de, 27.06.2005. Version vom 17.09.2021. https://www.dresden.de/de/rathaus/aktuelles/pressemitteilungen/archiv/2005/06/c_100.php

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Ebd.

Tankexplosion über dem Atlantik abstürzte.¹¹⁸ Der Bezug zur „Grossen Welle über Kanagwa“ scheint hier nur noch sehr lose zu sein. Die Welle dient nun als Symbol für plötzliche Gefahr, Überwältigung und Gewalt. Als Sinnbild für Katastrophen im Allgemeinen also.

Noch abstrakter wird die Verwendung der „Grossen Welle“ als Sinnbild, wenn die Verbindung zu Hokusais Werk nur noch über das Wort „Welle“ hergestellt wird. Denn das Wort „Welle“ ist in vielen Sprachen vielseitig anwendbar und steht nicht alleine für das Naturphänomen einer „Welle“. „Welle“ wird sprachlich dann verwendet, wenn etwas beschrieben werden soll, das sich plötzlich, schnell oder mit grosser Kraft ereignet. Nicht selten wird das Worte „Welle“ deshalb in einem negativen Zusammenhang verwendet. Zum Beispiel als *Terrorwelle*, *Infektionswelle*, *Protestwelle* oder *Flüchtlingswelle*. Die Ereignisse, die mit dem Wort „Welle“ beschrieben werden, erzeugen somit eine bestimmte bildliche Vorstellung – die einer Welle, die kraftvoll und zerstörerisch über etwas einbricht. In der Verwendung mit der Flüchtlingskrise zum Beispiel, erzeugt das Wort Furcht vor einem unkontrollierbaren Andrang von Menschen. In einem Beitrag in der Süddeutschen Zeitung, beschreibt der Journalist Jakob Biazza, anhand des Beispiels der Flüchtlingswelle, wie uns solche Wortkonnotationen in unserem Denken und besonders in unserem politischen Handeln beeinflussen können.¹¹⁹ Er bezieht sich dabei auf die Flüchtlingskrise in den Jahren 2015 und 2016, bei der über eine Million Flüchtlinge nach Deutschland einreisten. Der starke Zuwachs innerhalb dieser kurzen Zeit, führte in den folgenden Jahren in Deutschland zu gesellschaftlichen und politischen Debatten über die Flüchtlingspolitik Deutschlands und der EU. Der Migrationszuwachs wurde zu einem schwierigen Thema für die Bundeskanzlerin Angela Merkel. Der Begriff „Flüchtlingswelle“, der in dieser Zeit ständig in den Medien und politischen Debatten auftauchte, wurde dabei bewusst verwendet um die Angst vor den Zuwanderungen zu schüren.¹²⁰ Beim Karnevalumzug in Düsseldorf 2016, wurde die Problematik in einem der Umzugswagen aufgegriffen. Der Wagen zeigte die verbildlichte „Flüchtlingswelle“, welche Deutschland und Angela Merkel überrollt (Abb. 16).¹²¹ Die Anlehnung an Hokusais „Grosse Welle“ ist deutlich zu sehen. Jeglicher Bezug zu Japan oder dem kulturellen und historischen Hintergrund des Bildes ist hingegen komplett verschwunden.

¹¹⁸ Guth, *Hokusai's Great Wave*, S.193f.

¹¹⁹ Biazza, Jakob, *Wenn Menschen zur Naturkatastrophe werden*, in: Süddeutsche Zeitung, 03.07.2018. Version vom 17.09.2021. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/framing-check-fluechtlingswelle-wenn-menschen-zur-naturkatastrophe-werden-1.4038753>

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Unbekannt, *Zehntausende feierten Kölner Karneval*, in: Kleine Zeitung, 08.02.2016. Version vom 17.09.2021. https://www.kleinezeitung.at/international/4920991/Trotz-Sturmwarnung_Zehntausende-feierten-Koelner-Karneval-Anzeigen



Abbildung 16: Angela Merkel wird von der "Flüchtlingswelle" überrollt.
Umzugswagen Karneval Köln 2016.

4.3 „Die Grosse Welle“ als Symbolbild eines internationalen Japans

Darstellungen der „Grossen Welle“, die ab Ende des 20. Jahrhunderts auftraten, sind in ihrer Form und Bedeutung sehr vielfältig. Bei einigen dieser Versionen ging es darum Andenken an „Die Grosse Welle“ zu schaffen, bei anderen darum etwas Japanisches darzustellen, aber auch um einen bestimmten Lifestyle zu verkörpern oder eine politische Botschaft zu vermitteln. Fast alle dieser Darstellungen stammten und stammen aus dem Westen. Doch wie hatte sich die Bedeutung der „Grossen Welle über Kanagwa“ seit dem Zweiten Weltkrieg in Japan verändert?

Nach der Kapitulation Japans im August 1945 wurde von der amerikanischen Besatzung ein demokratisches System eingeführt. Bis 1952 stand der Staat jedoch weiterhin unter der Besatzung der USA.¹²² Wie stark die japanische Gesellschaft in den 1950er-Jahren unter dem Protektionismus der USA stand, zeigte sich zum Beispiel an den in diesen Jahren veröffentlichten Briefmarken. Noch in den 1950er-Jahren bestand ein Grossteil der japanischen Briefmarken aus traditionellen Darstellungen, darunter auch vielen *ukiyo-e* Farbholzdrucken. Für die International Letter Writing Week von 1958 wurde ein Farbholzdruck von Hiroshige und für die im Jahr 1963 Hokusais „Grosse Welle über Kanagwa“ veröffentlicht (Abb.17).¹²³

¹²² Guth, *Hokusai's Great Wave*, S.98.

¹²³ Ebd., S.112.

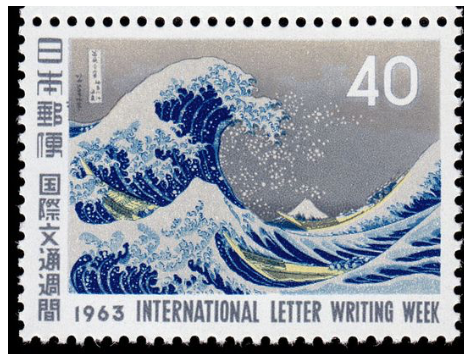


Abbildung 17: Japanische Briefmarke für die International Letter Writing Week 1963.

Christine Guth vertritt die Theorie, dass die japanische Regierung sich für diese traditionellen Motive für ihre Briefmarken entschieden hatte, da diese in der westlichen Gesellschaft sehr beliebt waren. Diese Briefmarken waren dabei alles andere als repräsentativ für das Japan der Nachkriegszeit. Doch die japanischen Grafikdesigner und Künstler sahen sich dazu gezwungen, das westliche Bild des traditionellen Japans zu bedienen und verzichteten darauf, moderne und avantgardistische Motive zu entwickeln. Eine Ähnliche Tendenz ist auch bei der japanischen Werbung dieser Zeit sichtbar.¹²⁴

Eine Veränderung fand erst Mitte der 1960er-Jahre statt. Ab den 1950er-Jahren hatte sich die Wirtschaft Japans langsam zu erholen begonnen und in den 1960er- und 1970er-Jahren boomte die japanische Wirtschaft besonders in den Bereichen Automobilherstellung und Elektronik. In dieser Zeit schaffte es der japanische Staat, aus seiner Rolle des besiegten Feindes auszubrechen und als Mitkämpfer gegen den Kommunismus akzeptiert zu werden.¹²⁵ Die traditionellen Bilder verschwanden langsam aus der japanischen Werbung und von den japanischen Briefmarken. Die japanischen Grafiker wagten einen Schritt in die Modernen und versuchten sich an neuen Designs, die keinen Bezug auf die bekannten, traditionellen Darstellungen nahmen.¹²⁶

Ab den 1990er-Jahren fand in Japan ein Image-Wechsel statt. Der tertiäre Sektor wurde zum führenden Wirtschaftssektor in Japan. Im Jahr 2000 machte dieser fast drei Viertel des gesamten Volkseinkommens aus.¹²⁷ Erfolgreich wurde Japan mit der Produktion von technischen Geräten, aber auch Unterhaltungsgütern, wie Spielekonsolen, Fernsehsendungen, Spielzeugen usw. Zu den weltweiten Verkaufsschlägern gehören bis heute ausserdem Mangas (Comics) und

¹²⁴ Ebd., S.113.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Zöllner, Reinhard, *Geschichte Japans. Von 1800 bis zur Gegenwart*, Paderborn 2006, S.423f.

Animes (Animationsfilme/ Serien).¹²⁸ Der internationale Anklang, der die verschiedenen Mangas und Animes wie zum Beispiel „Pokemon“, „Naruto“ oder „One Piece“ erfuhren, lösten wie schon hundert Jahre zuvor einen erneuten Japan-Boom aus.¹²⁹ Dies veranlasste die japanische Regierung dazu, eine neue staatlich geförderte Vermarktungsstrategie zu entwickeln.¹³⁰ In internationalen Werbekampagnen setzten sie nun auf Figuren aus bekannten Animes. Eine japanische Briefmarke von 2005, zeigte so zum Beispiel den Hauptcharakter der beliebten Anime-Serie „Gundam“.¹³¹ Auf Grund ihrer internationalen Bekanntheit, erfuhr auch „Die Grosse Welle“ einen neuen Aufschwung in der japanischen Werbung seit den 2000er. In den meisten Fällen handelte es sich hierbei um Werbung, die ein internationales Publikum ansprechen sollte und nicht die Japaner*innen selbst. Ein Beispiel für eine solche Werbekampagnen ist eine Broschüre des Narita Flughafens von 2005 (Abb.18). Hokusais Welle wird ausserdem in verschiedenen Restaurants in Japan als Deko oder Aushängeschild verwendet, um Touristen anzuziehen. Versionen der Welle sind aber auch an öffentlichen Plätzen zu finden, wie bei der Kinshicho Station in Tokyo, wo ein dreidimensionales Wandgemälde der „Grossen Welle“ den Eingang ziert.¹³² Eines der aktuellsten Beispiele für eine internationale Werbekampagne ist ein Plakat für die Paralympischen Spiele in Tokyo 2021. Der Manga-Künstler Hirohiko Araki fertigte ein Werbeplakat an, worauf im Hintergrund ebenfalls „Die Grosse Welle“ zu sehen ist – nun in der Form einer Wolke (Abb.19).¹³³

Die Frage, die sich stellt ist, ob es sich bei diesen Darstellungen lediglich um Werbestrategien handelt, oder ob sich der Bezug der japanischen Gesellschaft zu Hokusais Farbholzdruk genrell verändert hat?

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Mae, Michiko, *Nipponspiration als transkulturelle Grenzüberschreitung in der Kunst. Japonismus und japanische Populärkultur*, in: Mae, Michiko/ Scherrer, Elisabeth (Hg.), *Nipponspiration. Japonismus und japanische Populärkultur im deutschsprachigen Raum*, Köln 2013, S.21-49, hier S.23f.

¹³⁰ Kiyonaga, *Die Monsterwelle von Hokusai*, in: *Exploring Visual Culture*, S.8.

¹³¹ Zöllner, *Geschichte Japans. Von 1800 bis zur Gegenwart*, S.425.

¹³² Greve, Gabi, *Hokusai Tsunami*, in: Blogspot: Japan. After the BIG earthquake, 01.06.2012, Version vom 28.08.2021. <https://japan-afterthebigearthquake.blogspot.com/2012/01/hokusai-tsunami.html>

¹³³ Tokyo 2020 Official Art Posters, in: Olympics.com, Version vom 10.09.2021. <https://olympics.com/tokyo-2020/en/paralympics/games/games-artposter/>

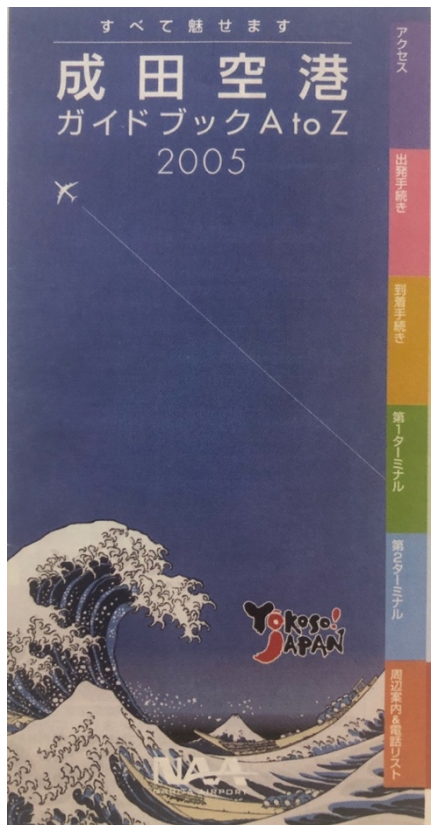


Abbildung 18: Yokoso Japan, Broschüre mit einem Guide zum Narita Flughafen, aus: Sammlung Christine Guth.



Abbildung 19: Hirohiko Araki, *The Sky above The Great Wave off the Coast of Kanagawa*, Tokyo 2020.

In seiner Analyse des japanischen Schulunterrichtes im Jahr 2019 hat Nobumasa Kiyonaga festgestellt, dass „Die Grosse Welle über Kanagawa“ heute im japanischen Schulunterricht im Rahmen der Kunstvermittlung durchaus eine Rolle spielt und sogar ein Standardthema ist. Die Art und Weise, wie das Bild im Unterricht vorkommt, kann sich aber unterscheiden. In einigen Schulbüchern, wird das Werk und der Künstler lediglich kurz beschrieben, in anderen wird anhand von Hokusai die Edo-Zeit erläutert und noch einmal in anderen wird anhand des Bildes die Öffnung Japans und der Japonismus in Europa erklärt.¹³⁴ Bei einer Untersuchung an der „Shimonosek Secondary School“ im Jahre 2019 wurde ausserdem versucht herauszufinden, wie Kinder der Unter- und Oberstufe, die bis dahin das Thema Hokusai noch nicht im Unterricht behandelt hatten, auf „Die Grosse Welle“ reagieren. Bei der Untersuchung stellte sich heraus, dass alle Kinder das Bild schon einmal gesehen hatten. Allerdings kannte nur ein Teil den Namen Hokusais.¹³⁵ Bei der Frage, was das Bild auslöse, antworteten die Kinder mit

¹³⁴ Kiyonaga, *Die Monsterwelle von Hokusai*, in: Exploring Visual Culture, S.9f.

¹³⁵ Ebd., S.11.

„dynamisch“, „grandios“ oder „imposant“, aber auch mit „fürchterlich“, „Tsunami“ oder „Katastrophe“. ¹³⁶ Die Untersuchung zeigt uns, wie tief verankert die widersprüchlichen Bedeutungen sind, welche „Die Grosse Welle“ in ihrer langen Wirkungsgeschichte immer wieder vertrat. Sie zeigt uns ausserdem, dass die Farbholzdrucke der *ukiyo-e* heute als Standardthema im japanischen Schulunterricht behandelt werden und ihr Stigma als „vulgäre“ Kunstwerke verloren haben. Doch obwohl die japanische Gesellschaft die Farbholzdrucke als ein Teil ihrer Kunst akzeptiert hat und die Meinung dazu um einiges positiver ausfällt als noch vor hundert Jahren, ist die Bedeutsamkeit, welche ihnen und insbesondere der „Grossen Welle“ zugeschrieben wird, immer noch nicht so hoch wie im Westen. ¹³⁷

Dies sieht man ebenfalls bei Beschreibung der neuen 1000 yen-Note, welche im Jahr 2024 erscheinen soll. Als Motiv der Note ist Hokusais Farbholzdruck „Die Grosse Welle über Kanagawa“ vorgesehen. (Abb. 20). ¹³⁸



Abbildung 20: 1000 yen-Note, Vorgesehen für 2024.

Auf der Website des Ministry of Finance steht als Beschreibung des neuen Designs der 1000 yen-Note: „*One of the most famous Japanese ukiyo-e woodblock prints (around 1831). This celebrated work of Katsushika Hokusai (1760-1849) has inspired artists around the world.*“ ¹³⁹ Diese Beschreibung sagt zwei Dinge aus: Erstens, dass die internationale Bekanntheit des Farbholzdruckes anerkannt wird und zweitens, dass nicht erwähnt wird, dass es sich um eines der wichtigsten japanischen Kunstwerke handle. Eine Meinung, die sich also bis heute in Japan nicht durchgesetzt hat. Dennoch zeigt die japanische Regierung mit ihrer Entscheidung, Hokusais Welle als Motiv für ihre Note zu wählen, dass sie das Bild und auch dessen Bedeutung

¹³⁶ Ebd., S.11f.

¹³⁷ Inaga, *Is Art History Globalizable?* in: James Elkins (Hg.), *Is Art History Global?*, S.1ff.

¹³⁸ Issuance of Bank of Japan Notes and the 500-yen Coin in New Forms, in: Ministry of Finance Japan, 09.04.2021, Version vom 22.08.2021. <https://www.mof.go.jp/english/policy/currency/banknotes/20190409.html>

¹³⁹ Ebd.

als internationales Symbolbild für Japan akzeptieren und es sich bewusst angeeignet haben. Diese Entwicklung zeigt noch einmal deutlich, wie sich die Beziehung zwischen der japanischen Gesellschaft zur Hokusais Werken seit der Meiji-Zeit verändert hat.

5 „Die Grosse Welle“ im Wandel

Was „Die Grosse Welle“ bedeutet, darstellt und wie sie verwendet wurde, unterscheidet sich je nach Kontinent, Kultur oder Generation. Das Bild erzählt die Geschichte eines ständigen transkulturellen Austausches, der bereits damit begonnen hatte, dass Künstler der Renaissance Theorien der Perspektive aus dem arabischen Raum übernommen hatten, welche dann über die holländischen Kaufleute nach China und schliesslich nach Japan gelangten.¹⁴⁰ Bei diesen Übertragungen von Wissen wurden jeweils alte und neue Traditionen vermischt, wobei es zu neuen Visionen in der Kunst kam. Ein ähnlicher Austausch kam erneut zustande, als die japanischen Kunstwerke nach Europa kamen und wiederum die Künstler des Impressionismus beeinflussten. Dabei blieb lange unbekannt, dass die japanische Kunst bereits Elemente der europäischen Traditionen in sich beinhaltet.

Diese Mischung des Bekannten und Unbekannten, des Alten und Neuen und des Exotischen und Vertrauten, ist ein wesentlicher Faktor, weshalb „Die Grosse Welle“ so veritable und doch beständig ist und über eine so lange Zeit in verschiedenen Gesellschaften ihre Popularität bewahren konnte.

Die blaue Farbe war einer der entschiedensten Faktoren, welcher die Holzdrucke von Hokusai und insbesondere „Die Grosse Welle“ zum Zeitpunkt ihrer Entstehung so beliebt machte. Das Berliner Blau übte auf die japanische Bevölkerung eine Faszination aus, da es sich um etwas Exotisches und bis dahin noch eher Unbekanntes handelte. Genau aus demselben Grund, waren die Europäer*innen später ebenso fasziniert von den blauen Bildern, da sie nicht merkten, dass es sich bei dem leuchtenden Blau um ein Pigment europäischen Ursprunges handelte. Diese Mischung aus dem Exotischen und dem Vertrauten spielte bei der Verbreitung des Bildes also eine entscheidende Rolle. Die beiden Faktoren scheinen stets Hand in Hand zu gehen, wenn auch unbemerkt. Dies ist auch an den Bedeutungen zu sehen, welche das Bild zu verschiedenen Zeiten verkörperte. Zur Zeit seiner Entstehung in Edo, konnte die Welle als etwas Schützendes

¹⁴⁰ Mae, *Japonismus als transkultureller Prozess*, in: Museum Folkwang (Hg.), *Monet, Gauguin, van Gogh*, S.25.

oder als etwas Gefährliches, als etwas Unsterbliches oder Vergängliches oder als etwas Familiäres oder Fremdes gedeutet werden.

Genau dieselben Gründe, nun aber von der anderen Seite aus gesehen, sorgten im Westen ebenfalls dafür, dass Hokusais Bilder und insbesondere „Die Grosse Welle“ so populär wurden. Die impressionistischen Künstler versuchten den alten, akademischen Kunsttraditionen zu entfliehen und ihre neuen Visionen zu verfolgen. Künstler wie van Gogh, Monet oder Courbet meinten, mit der japanischen Kunst völlig neue Methoden und Techniken entdeckt zu haben, ohne zu merken, dass diese Methoden bereits eine Mischung europäischer und japanischer Kunst darstellten. Diese „exotischen“ Techniken, Farben und künstlerischen Visionen, waren in gewisser Weise also nur eine Illusion. Die Vorstellung von Japan, welche die westliche Gesellschaft Ende des 19. Jahrhundert hatte, war ebenfalls eine Illusion. Die *ukiyo-e* Bilder der Edo-Zeit vermittelten ihnen das Bild eines fremden Landes, in dem scheinbar alles schön und naturbelassen war, im Gegensatz zur industrialisierten westlichen Welt. In der Realität befand sich Japan in einem Umbruch und versuchte sich so schnell wie möglich der westlichen Welt anzugleichen. Wiederum bestand ein krasser Widerspruch – dieses Mal zwischen Fantasie und Realität.

In den Jahren nach der Japan-Euphorie in Europa, Nordamerika und Australien wurden die Verbindungen und die Bedeutungen, welche „Die Grosse Welle“ vertrat, multipel.

Ein wesentlicher Faktor spielte dabei die unglaubliche Kommerzialisierung, welche das Bild ab den 1960er-Jahren erlebt hat. Der Grund, weshalb „Die Grosse Welle“ sich für diese Kommerzialisierung eignete, liegt vermutlich an der Simplizität des Motives, welches es zeitlos und modern machen. Die eigentliche Schlichtheit des Bildes gibt ihm einen hohen Wiedererkennungswert und macht es leicht nachzuahmen. Solange die grobe Form der Welle oder des Bildaufbaues eingehalten wird, ist Hokusais Farbholzdruck wiederzuerkennen. Neben diesen Faktoren ist das eigentliche Motiv des Druckes wohl das entscheidende: Die Welle. Ab dem Zeitpunkt, als sich Hokusais Bild von seinem Ursprung und Kontext löste, konnte es für alles verwendet werden, dass irgendwie mit einer „Welle“ oder der Bedeutung des Wortes „Welle“ in Verbindung gebracht werden konnte. „Die Grosse Welle über Kanagwa“ von Hokusai dient heute eigentlich als Prototyp für die Darstellung einer Welle. Wer ein Symbolbild für eine Welle braucht, orientiert sich an Aufbau und Form von Hokusais Farbholzdruck. Zum Beispiel für die Verwendung von Designs für Surfer-Bekleidung, die Nutzung für das Tsunami-Ikon oder auch für die verbildlichte Darstellung einer Flüchtlingswelle.

Die Gleichsetzung der „Grossen Welle über Kanagwa“ und einfach irgendeiner „Welle“, sorgte dafür, dass das Bild immer häufiger auch für die Verbildlichung von Katastrophen verwendet wurde. Im Zusammenhang mit Flut- oder Tsunamikatastrophen macht dies zumindest insofern Sinn, da diese im Weitesten Sinne mit Wasser oder Wellen zu tun haben. In anderen Fällen, wie der Nutzung der „Grossen Welle“ für das Denkmal des Trans-World-Airlines-Flug 800, ist der Bezug bereits sehr viel abstrakter.

Die Bedeutungen der „Grossen Welle“ sind bei den zahlreichen Neuinterpretationen und Verwendungszwecken, die sie ab Ende des 20. Jahrhunderts erlebt hat ebenso vielfältig geworden. Sie alle beziehen sich aber in der einen oder anderen Weise auf die Bedeutung einer „Welle“. Für Surfer, Sportler und Künstler hat sie meist eine positive Bedeutung und steht für etwas Schönes, Dynamisches und Abenteuerliches. Bei ihrer Verwendung für Katastrophen steht sie hingegen für Angst, Zerstörung und Ohnmacht. Der Bezug zu Japan oder Hokusai ist bei diesen Verwendungen weder sichtbar, noch muss er von den Nutzern oder Betrachtern verstanden werden.

Der Bezug zu Japan ist in den meisten Fällen aber weiterhin sehr wichtig für die Verwendung des Bildes. Wenn in der westlichen Gesellschaft ein Symbolbild für Japan benötigt wird, wird auf „Die Grosse Welle“ zurückgegriffen. Zum Beispiel um japanisches Essen oder japanische Produkte anzuwerben. Produkte mit dem Design der „Grossen Welle“ darauf, gibt es ausserdem vor allem in Museumsshops zu kaufen. Dabei muss die Ausstellung nicht einmal direkt etwas mit Hokusai oder der „Grossen Welle“ zu tun haben, sondern lediglich irgendeinen Bezug zu Japan oder japanischer Kunst bestehen.

Dass „Die Grosse Welle“ zu einem Symbolbild für Japan geworden ist, sind sich auch die Japaner*innen bewusst. In den 1960er- und 1970er-Jahren versuchten sie sich in Werbungen zuerst noch von dem Bild zu lösen, da sie sich als modern und fortschrittlich verkaufen wollten. Ab den 2000er-Jahren tauchte „Die Grosse Welle“ aber wieder häufiger in internationalen Werbekampagnen auf. „Die Grosse Welle“ hat ihren Status als eines der bedeutendsten japanischen Kunstwerke – wie es im Westen oft betitelt wird – in Japan aber weiterhin nicht erreicht. Hokusai und seine Farbholzdrucke werden zwar im Kunstunterricht behandelt und somit auch als Teil der japanischen Kunst verstanden (anders als noch in der Meiji-Zeit) – aber auch nicht mehr. Die Aussage von Okakura Kakuzò, der bereits 1900 in der *„L’Histoire de l’art du Japon“* kritisierte, dass die Farbholzdrucke keine authentischen Repräsentationen für Japan und dessen Kunst seien, ist insofern auch heute noch aktuell. Shigemi Inaga kritisiert in einem sehr persönlichen Artikel von 2007, dass bis heute asiatische Kunst im internationalen Kontext nur sehr

wenig Beachtung finde.¹⁴¹ Das heisse laut Inaga nicht, dass asiatische Kunst aus dem internationalen Kontext ausgeschlossen wird, sondern viel eher, dass Literatur von westlichen Forschern über asiatische Kunst international verbreiteter ist, als Literatur von asiatischen Forschern, über asiatische Kunst. Das hat zur Folge, dass die Betrachtung der asiatischen Kunst oft ausserhalb ihres sozio-kulturellen Kontext stattfindet. Im Falle von Japan zeige sich dies etwa dadurch, dass der Fokus der westlichen Forschung über japanische Kunst auf den Farbholzdrukken und Malereien der *ukiyo-e* liegt, wobei die japanischen Kunstwissenschaften sich besonders mit den Werken antiker und buddhistischer Meister auseinandersetzen. Dabei sei diese ambivalente Beziehung zur *ukiyo-e* Kunst darauf zurückzuführen, dass sich die japanischen Kunstwissenschaftler nach dem Ende der Edo-Zeit von dieser Periode abgrenzen und der westlichen Welt angleichen wollten. Die ganze Kunstgeschichte Japans ist also eigentlich damals schon durch den Westen geprägt worden.¹⁴²

Das unterschiedliche Interesse der japanischen und westlichen Kunst- und Kulturwissenschaftler*innen an der japanischen Kunst, zeigt nur einer der vielen Widersprüche auf, welche Hokusais Farbholzdruk „*Kanagawa oki nami ura*“ seit seiner Entstehung um 1830 immer wieder verkörpert hat und wie verschieden die Meinungen der westlichen und japanischen Gesellschaft dazu sind.

Die Entwicklung, welche „Die Grosse Welle über Kanagwa“ in Japan erlebt hat, kann verschieden gedeutet werden. Erstens zeigt sie uns, dass die japanische Gesellschaft sich der hohen Bekanntheit, welche „Die Grosse Welle“ in der westlichen Welt hat, bewusst ist, und das Bild gezielt verwendet, um ihre Produkte zu verkaufen oder Touristen anzulocken. Anders als noch um 1900, versuchen sie sich also nicht mehr von dem Bild abzuheben, sondern eigneten es sich für ihre Zwecke an. Zweitens zeigt uns diese Entwicklung aber auch, dass sich die westlich geprägten Meinungen über Hokusai und „Die Grosse Welle über Kanagwa“ soweit durchgesetzt haben, dass die japanische Gesellschaft und die japanischen Kunst- und Kulturwissenschaftler diese Meinungen immer mehr selbst übernommen haben. Wie sehr sich die westliche Prägung des Bildes verbreitet hat, ist zum Beispiel am Titel des Bildes sichtbar. Sowohl im Englischen wie auch im Deutschen wird fast nur noch ein Kurztitel verwendet; also „Die Grosse Welle“ oder „The Great Wave“, wenn von Hokusais Farbholzdruk gesprochen wird. Die Verwendung dieses Kurztitels hat sich sogar in Japan durchgesetzt. Aus dem ursprünglichen Titel

¹⁴¹ Inaga, *Is Art History Globalizable?*, in: James Elkins (Hg.), *Is Art History Global?*, S.1-18.

¹⁴² Ebd.

„*Kanagawa oki nami ura*“ wurde „*Grueto uebu*“.¹⁴³ Diese Veränderung zeigt, wie sehr das Bild globalisiert und in gewisser Weise enturzelt wurde.

In ihrem Buch „*Hokusai's Great Wave. Biography of a Global Icon*“ schreibt Christine Guth, dass die Wirkungsgeschichte der „Grossen Welle“ in gewisser Weise auch die Biografie des Bildes erzählt – weshalb sie diesen Titel für ihr Buch gewählt hat. Somit ist jede Nachbildung, Neuinterpretation oder Erweiterung des Originals ein Teil des Bildes und dessen Biografie. Eine These, die ich ebenfalls unterstütze. Die Biografie der „Grossen Welle über Kanagwa“ erzählt uns also von einem Leben, das durch den ständigen transkulturellen Austausch geprägt wurde, zu neuen Identitäten und Aneignungen führte. Ein Austausch, der auch heute noch nicht zu Ende ist. Das Bild erzählt uns, wie der Westen über Japan dachte und welche Vorstellungen es darauf produzierte, aber auch, wie sich Japan selbst entwickelte und gleichzeitig von diesen westlichen Vorstellungen geprägt wurde. Es erzählt uns weiter von der kulturellen Kluft, die zwischen der westlichen und asiatischen Gesellschaft herrscht, aber auch von Globalisierung und technischem Fortschritt, die es dem Bild ermöglichten, um die Welt zu reisen, verschiedene Bedeutungen, Techniken und Meinungen aufzunehmen und weiterzugeben. Es herrscht eine Wechselwirkung zwischen dem Entstehungsort des Bildes, seiner ursprünglichen Bedeutung und Zuschreibung, seiner neu-gewonnenen Popularität im Westen und seiner Verankerung in der Populärkultur. In seinem Leben hat „Die Grosse Welle über Kanagwa“ verschiedene Bedeutungen eingenommen. Das Bild wirkte zu verschiedenen Zeiten seines Lebens familiär und fremd, dynamisch und gefährlich, beständig und vergänglich, schön oder beängstigend. Möglich wurden diese verschiedenen Bedeutungen durch den hohen Wiedererkennungswert des Holzdruckes und der eigentlichen Schlichtheit des Motives.

Die Biografie des Bildes ist noch nicht beendet. Durch neue Medien, kreative Austausche und seine stetige Kommerzialisierung wird es wohl auch in Zukunft eines der bekanntesten Bilder der Welt bleiben und in neuen Formen neue Bedeutungen bekommen. Die Frage bleibt offen, wie sehr sich Japan das „Die Grosse Welle über Kanagwa“ als eigenes Symbolbild aneignet und ob es in Naher Zukunft auch dort die Anerkennung als eines der wichtigsten japanischen Kunstwerke gewinnen wird.

¹⁴³ Guth, *Hokusai's Great Wave*, S.4.

6 Schlussbemerkung

Als Hokusai den Farbholzdruck „*Kanagawa oki nami ura*“ als Teil seiner Serie „*Fugaku sanjūrokkei*“ angefertigt hatte, blickte er bereits auf ein langes Leben als erfolgreicher Kunstschaffender zurück. Doch mit seiner neuen Serie sollte er ein Meisterwerk schaffen. Denn die Serie zeigte alles, was zu dieser Zeit in Edo angesagt war: Bekannte Landschaften, familiäre Alltagszenen, blaue Farbtöne, maritime Motive und den heiligen Berg Fuji.

Dreissig Jahre nach der Veröffentlichung der Serie, verlor die Kunst der *ukiyo-e* und insbesondere die Kunst von Farbholzdrucken in der neuen Meiji-Zeit in Japan jedoch ihr Ansehen. In der Hoffnung sich von der Kultur der Edo-Zeit abzugrenzen, lehnten die Japaner*innen der Meiji-Zeit die Kunsterzeugnisse der *ukiyo-e* ab, die sie nun als „vulgär“ und „primitiv“ bezeichneten. Zur selben Zeit wurden die Zeichnungen und Farbholzdrucke in Europa entdeckt, wo sie eine regelrechte Trendwelle auslösten. Zu den ersten Japan-Enthusiasten gehörten Künstler des Impressionismus, die sich von den Methoden und Motiven der japanischen Künstler beeinflussen liessen und darin Visionen ihrer eigenen Kunstvorstellung wiedererkannten. Schon bald gehörte es zum guten Ton der bürgerlichen Oberschichte japanische Möbelstücke, Accessoires oder Gärten zu besitzen und Museen begannen sich grosse Sammlungen japanischer Kunst anzulegen. Hokusai galt in Europa als einer der bedeutendsten japanischer Künstler und verschiedene Experten und Kunstkritiker befassten sich mit ihm und schrieben erste Bücher über dessen Leben und Werke. Die Meinung der japanischen Kunstwissenschaftler interessierte Ende des 19. Jahrhunderts kaum jemand in Europa. In den Bildern der *ukiyo-e* meinten die Europäer ein traditionelles und naturbelassenes Japan zu entdecken, obwohl sich dieses zur selben Zeit mitten in der Modernisierung befand. Dies ist nur eines von vielen Beispielen, das zeigt, welche krassen Widersprüche das Bild im späten 19. Jahrhundert verkörperte. Es zeigt Vermeintliches und Tatsächliches, Exotisches und Bekanntes, Modernes und Traditionelles, Beständiges und Vergängliches und vieles mehr.

Auch in dem folgenden Jahrhundert gingen die widersprüchlichen Auffassungen zur „Grossen Welle“ Hand in Hand. Nach dem Zweiten Weltkrieg veröffentlichten japanische Künstler, Grafiker und Werbeagenturen fast ausschliesslich Bilder, die an die traditionellen Farbholzdrucke angelehnt waren, da sie dem westlichen Markt damit entgegenkommen wollten. Erst ab den 1960er-Jahren trauten sie sich davon zu lösen und eigene und moderne Bilder und Plakate zu gestalten. In dieser Zeit begann in der westlichen Welt die „Grosse Welle“ als Design für verschiedene Werbungen und Produkte aufzutauchen, die für japanische oder vermeintlich

japanische Produkte warben. Auch Modemarken begannen in dieser Zeit das Motiv für T-Shirts zu übernehmen. In diesem Zusammenhang wurde „Die Grosse Welle“ zu einem beliebten Bild in der Surf- und Skater Kultur, welche die Welle mit Power, Dynamik und Unberechenbarkeit in Verbindung brachten. „Die Grosse Welle“ wurde also von ihrer Bedeutung als japanisches Kunstwerk losgerissen und zu einem Symbolbild für einen Lifestyle, der nichts mehr mit Japan oder Hokusai zu tun hatte.

Eine ähnliche Loslösung von ihrem ursprünglichen Kontext ist auch bei der Verwendung der „Welle“ als Symbolbild für Katastrophen sichtbar. Seit den 1960er-Jahren wird „Die Grosse Welle“ als Ikon für Tsunamis verwendet, ohne dabei selbst einen Tsunami darzustellen. Weiter wird das Bild verwendet, um Katastrophen zu versinnbildlichen, wie Überschwemmungen oder Umweltkatastrophen. Bei diesem Prozess wird sichtbar, dass der eigentliche Kontext des Bildes immer unwichtiger wird, und das Bild heute grundsätzlich für irgendeine Welle steht und quasi als Prototyp für das Bild einer Welle verwendet wird.

In Japan ist das Verhältnis zu Hokusai und „Der Grossen Welle über Kanagawa“ weiterhin ambivalent. Das Bild erfuhr zwar in Japan selbst seit den 2000er-Jahren ebenfalls einen neuen Aufschwung in ihrer Verwendung in Werbungen und Produktdesigns, aber fast ausschliesslich nur dann, wenn diese für Ausländer*innen angeboten werden sollten. Dennoch herrscht nicht mehr dieselbe Abneigung gegen die *ukiyo-e* Werke wie noch vor fast hundert Jahren. Hokusai und „Die Grosse Welle“ sind heute Standardthemen im japanischen Schulunterricht. Ein weiteres Zeichen dafür, dass sich die japanische Gesellschaft „Die Grosse Welle“ als eigenes Symbolbild aneignet, ist, dass sie als Bild für die neue 1000 yen-Note vorgesehen ist.

Obwohl die Bedeutungen und Darstellungen der „Grossen Welle über Kanagawa“ in den letzten zwanzig bis dreissig Jahren so vielfältig geworden sind, dass man sie kaum noch aufzählen kann, liegen sie doch einigen Grundregeln zu Grunde. Das Bild wird entweder von westlichen Herstellern genutzt, um etwas „Japanisches“ zu verkaufen oder von japanischen Herstellern, um sich selbst zu verkaufen. In beiden Fällen, kann sie aber als Symbolbild für Japan gedeutet werden und in den meisten Fällen, wird ein gewisses Mass an Vorwissen über das Bild vorausgesetzt. In einem anderen Kontext steht das Bild als Symbolbild für „eine Welle“ und kann somit für alles verwendet werden, dass irgendwie mit einer realen Welle oder dem Wort „Welle“ in Verbindung gebracht werden kann. In diesem Zusammenhang wird das Bild entweder als etwas Dynamisches, Schönes und Grossartiges gedeutet oder als etwas Gefährliches, Beängstigendes und Unberechenbares. Bei dieser Deutung ist es für den Betrachter oder

Konsumenten nicht mehr wichtig, ob er weiss woher oder von wem das Bild stammt. In einem dritten Kontext wird „Die Grosse Welle“ schlicht und einfach deshalb für Bilder, Designs oder Produkte verwendet, da das Motiv als modern und zeitlos gilt und den Käufer in seiner Ästhetik anspricht. In diesem Fall ist der eigentliche Kontext des Bildes ebenfalls unwichtig.

Darüber ob „Die Grosse Welle über Kanagwa“ in den nächsten zwanzig bis dreissig Jahren weiterhin in verschiedensten Formen und Darstellungen verwendet wird oder sich die japanische Gesellschaft das Bild immer bewusster anzueignen beginnt, kann nur geraten werden. Es ist aber anzunehmen, dass der Farbholzdruck nicht so schnell verschwinden wird und stetig zu neuen Interpretationen, Bedeutungen, Wertungen und Vorstellungen inspirieren wird.

Bei der Untersuchung der Wirkungsgeschichte „Der Grossen Welle über Kanagwa“ sind ebenso viele neue Fragen aufgetaucht und neue Themenfelder angerissen worden, wie ich versucht habe zu beantworten. Es ist mir bewusst geworden, wie transkulturell der Austausch von verschiedenen Methoden und Techniken bereits zu einer Zeit vor der Moderne war und diese Austausche meist unbemerkt zu neuen Erfindungen und Visionen geführt haben. So etwas wie „typisch japanisches“ oder „typisch europäisches“ einfach nicht gibt. Für zukünftige historische Arbeiten ist es daher interessant, sich zu fragen, welche „typischen“ alltäglichen Dinge unserer Gesellschaft, tatsächlich alles andere als typisch sind.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Schriftliche Quellen:

- Boller, W., *Katsushika Hokusai 1760 – 1849*, Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich von 1945.
- Burrows, Carlyle, *Art of the Week: Old Japanese Prints, and Modern Paintings*, in: New York Herald Tribune, 8.12.1946, S.10.
- De Gruyter, W.J., *Rembrandt, Hokusai, Van Gogh*, Ausstellungskatalog des Kunstmuseum Basel, 1952.
- Duret, Théodore, *L'art japonais, les livres illustrés, les albums imprimés Hokusai*, in: Gazette des Beaux-Arts, 1882, S.113-131. Version vom 31.08.2021. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gba1882_2/0123
- Gary, Basil, *The work of Hokusai 1760-1849: woodcuts, illustrated books, drawings and paintings, a catalogue of an exhibition held on the occasion of the centenary of his death*, Ausstellungskatalog des British Museum, 1948.
- Rilke, Rainer Maria, *Der Berg*, ca 1906/1908.
- Stern, Harold P, *Hokusai. Paintings and drawings in the Freer Gallery of Art Smithsonian Institution*, Ausstellungskatalog der Freer Gallery in Washington D.C., 1960.
- Van Gogh, Vincent, *Brief an seinen Bruder Theo*, Arles, 15.07.1888. Version vom 31.08.2021. <http://vangoghletters.org/vg/letters/let640/letter.html>
- Wilde, Oscar, *The Decay of Lying*, in: ders., *Intentions*, London 1891
- Exhibition of Utamaro and Hokusai*, Ausstellungskatalog des National Museum of Modern Art in Tokyo, 1957.
- Hokusai. Holzschnitte und Zeichnungen*, Ausstellungskatalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bern 1949.
- Hokusai. Handzeichnungen und Aquarelle*, Ausstellungskatalog des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, 1955.

-*Hokusai (1760-1849) - dessins, aquarelles, estampes, livres*, Ausstellungskatalog der Galerie Berès in Paris, 1958.

-*Rembrandt, Hokusai, Van Gogh*, Ausstellungskatalog des Stedelijk Museums in Amsterdam, 1951.

Literatur:

-Abou-Jaoude, Amir L., *A pure invention: Japan, Impressionism, and the West, 1853-1906*, in: *The History Teacher*, November 2016, Vol. 50. No. 1, S.57-82.

-Atiken, Geneviève, *Claude Monet, Vincent van Gogh, Henris Rivière und Auguste Rodin als Sammler japanischer Holzschnitte*, in: Museum Folkwang (Hg.), *Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan*, Göttingen 2014, S.47-57.

-Barrett, Marie-Thérèse, *Review: Japonisme in the West*, in: *Monumenta Nipponica*, 1993, Vol. 48, No. 1, S.101-108.

-Bailey, Kate, *A note on Prussian blue in nineteenth-century Canton*, in: *Studies in Conversations*, April 2012, Vol. 57, No. 2, S.116-121.

-Cox, Doak C., *The Inappropriate Tsunami Icon*, in: *Science of Tsunami Hazards*, in: *The International Journal of The Tsunami Society*, 2001, Vol. 19, Nr 2, S.87-92.

-Calza, Gian Carlo, *Hokusai. Ein Universum*, in: Ders. (Hg.), *Hokusai*, Berlin 2006, S.7-12.

-Calza, Gian Carlo, *Handbücher, Handbücher, Handbücher: Taito-Periode*, in: Ders. (Hg.), *Hokusai*, Berlin 2006, S.190-223.

-Forrer, Matthi, *Westliche Einflüsse im Werk Hokusais*, in: Calza, Gian Carlo (Hg.), *Hokusai*, Berlin 2006, S.23-31.

-Guth, Christine, *Hokusai's Great Wave. Biography of a Global Icon*, Honolulu 2015.

-Guth, Christine, *The Local and the Global: Hokusai's Great Wave in Contemporary Product Design*, in: *Design Issues*, 2012, Vol, 28, No. 2, S.16-29.

-Guth, Christine, *Hokusai's Great Waves in Nineteenth-Century Japanese Visual Culture*, in: *The Art Bulletin*, Dezember 2011, Vol. 93, No. 4, S.468-485.

-Guitton, Claire, „*Ein Traum vom Fernsten Osten*“. *Monets Garten in Giverny*, in: Museum Folkwang (Hg.), *Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan*, Göttingen 2014, S.300-315.

-Hickey, Gary, *Cultural Divide: Japanese Art in Australia (1868 – 2012)*, in: Japan Review, 2015, No. 28, S.191-223.

-Hofer, Ulrike, *Japonisme auf Papier*, in: Museum Folkwang (Hg.), *Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan*, Göttingen 2014, S.182-199.

-Inaga, Shigemi, *The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme*, in: Japan Review, 2003, No. 15, S.77-100.

-Inaga, Shigemi, *Is Art History Globalizable? A Critical Commentary from a Far Eastern Point of View*, in: James Elkins (Hg.), *Is Art History Global?*, New York 2007. Überarbeitete Version vom Juni 2007, S.1-18. Version vom 19.09.2021 [https://inagashigemi.jpn.org/uploads/pdf/2Is-ArtHistoryGlobalizable\(revisedonJune20\)pdf_put.pdf](https://inagashigemi.jpn.org/uploads/pdf/2Is-ArtHistoryGlobalizable(revisedonJune20)pdf_put.pdf)

-Irvine, Gregory, *Japanische Kunst im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Präsentieren, wahrnehmen und sammeln*, in: Museum Folkwang (Hg.), *Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan*, Göttingen 2014, S.29-37.

-Isao Hayashi, *Materializing Memories of Disasters: Individual Experiences in Conflict Concerning Disaster Remains in the Affected Regions of the Great East Japan Earthquake and Tsunami*, in: Bulletin of the National Museum of Ethnology, März 2017, Vol. 41, No. 4, S.337-391.

-Kazuhiro, Kubota, *The ‚Surimono‘ Artist Hokusai in the Society of Edo Kyōka Poets*, in: Carpenter, John T. (Hg.), *Hokusai and His Age: Ukiyo-e Painting, Printmaking, and Book Illustration in Late Edo Japan*, Amsterdam 2005, S.181-215.

-Keyes, Roger S., *Der junge Hokusai*, in: Calza, Gian Carlo (Hg.), *Hokusai*, Berlin 2006, S.13-22.

-Kiyonaga, Nobumasa, *Die Monsterwelle von Hokusai - Zur Wahrnehmung von Hokusais "Die grosse Welle vor Kanagwa" an japanischen Schulen*, in: Exploring Visual Culture, Juni 2020. Version vom 17.08.2021. <https://www.explore-vc.org/en/objects/katsushika-hokusai-nami-ura-the-backside-of-the-wave.html>

-Korenberg, Capucine, *The Great Wave. Spot the Difference*, in: The British Museum Blog, 10.05.2020. Version vom 17.08.2021. <https://blog.britishmuseum.org/the-great-wave-spot-the-difference/>

-Kraft, Alexander, *Berliner Blau. Vom frühneuzeitlichen Pigment zum modernen Hightech-Material*, Berlin 2019.

-Lane, Richard, *Liebeslohn. Hokusais erotisches Werk*, in: Calza, Gian Carlo (Hg.), *Hokusai*, Berlin 2006, S.50-57.

-Lüttichau, Mario-Andrea, *Das Japanische unter uns. Motive und Serien*, in: Museum Folkwang (Hg.), *Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan*, Göttingen 2014, S.154-181.

-Meech, Julia, *The Early Years of Japanese Print Collecting in North America*, in: Impressions, 2003, No.25, S.14-53.

-Mae, Michiko, *Japonismus als transkultureller Prozess. Odano Naotake, Katsushika Hokusai und Vincent van Gogh*, in: Museum Folkwang (Hg.), *Monet, Gauguin, van Gogh... Inspiration Japan*, Göttingen 2014, S.21-27.

-Mae, Michiko, *Nipponspiration als transkulturelle Grenzüberschreitung in der Kunst. Japonismus und japanische Populärkultur*, in: Dies. / Scherrer, Elisabeth (Hg.), *Nipponspiration. Japonismus und japanische Populärkultur im deutschsprachigen Raum*, Köln 2013, S.21-49.

-Nash, Elizabeth R., *Edo Print Art and its Western Interpretations*, University of Maryland, 2004.

-Nishiyama, Matsunosuke, *Edo Culture. Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600-1868*, Hawaii 1997.

-Nubo, Tsuji, *The impact of Western Book Illustration on the Design of Hokusai – The Key to his Originality*, in: Carpenter, John T. (Hg.), *Hokusai and His Age: Ukiyo-e Painting, Printmaking, and Book Illustration in Late Edo Japan*, Amsterdam 2005, S.341-351.

-Ornes, Stephen, *Science and Culture: Dissecting the “Great Wave”*, in: Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America, September 2014, Vol. 111, No. 37, S.13245.

-Pallock, David, *Manpuku Wagojin. The Gods of Myriad Conjugal Delights: An Illustrated Erotic Story by Katsushika Hokusai*, in: Carpenter, John T. (Hg.), *Hokusai and His Age: Ukiyo-e Painting, Printmaking, and Book Illustration in Late Edo Japan*, Amsterdam 2005, S.271-297.

-Shaw, Wendy S./ Goff, James, *Misrepresentation in tsunami warning signage: iconic denial*, in: GeoJournal, 2016, Vol. 81, No. 3, S.333-336.

-Smith, Henry D., *Hokusai and the Blue Revolution in Edo Prints*, in: Carpenter, John T. (Hg.), *Hokusai and His Age: Ukiyo-e Painting, Printmaking, and Book Illustration in Late Edo Japan*, Amsterdam 2005, S.234-269.

-Tagsold, Christian, *Orte exotischer Fremdheit. Japanische Gärten auf Ausstellungen nach 1900*, in: Mae, Michiko / Scherer, Elisabeth, *Nipponspiration. Japonismus und japanische Populärkultur im deutschsprachigen Raum*, Köln 2013, S.93-112.

-Zöllner, Reinhard, *Geschichte Japans. Von 1800 bis zur Gegenwart*, Paderborn 2006.

Internet:

-Behrend, Anna, *Vergessen am Rande des verseuchten Niemandlands*, in: Zeit Online, 11.03.2015. Version vom 10.09.2021. <https://www.zeit.de/wissen/2015-03/fukushima-atomunfall-tsunami>

-Biazza, Jakob, *Wenn Menschen zur Naturkatastrophe werden*, in: Süddeutsche Zeitung, 03.07.2018. Version vom 17.09.2021. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/framing-check-fluechtlingswelle-wenn-menschen-zur-naturkatastrophe-werden-1.4038753>

-Caiyu, Liu, et all., *Japan's public image crumbling after nuclear wastewater dumping decision*, 21.04.2021, Version vom 10.09.2021. <https://www.global-times.cn/page/202104/1221726.shtml>

-Eschmann, Marie-Joelle, *Japansim: This is what Claude Monet's Art has on common with Japanese Art*, in: The Collector, 01.09.2020, Version von 01.09.2021. <https://www.thecollector.com/claude-monet-japonism/>

-Editors of Encyclopaedia Britannica, *Tokugawa periode*, in: Encyclopaedia Britannica, Version vom 21.08.2021. <https://www.britannica.com/event/Tokugawa-period>

-Fondation Claude, Version vom 01.09.2021. <https://fondation-monet.com/boutique/>

-Greve, Gabi, *Hokusai Tsunami*, in: Blogspot: Japan. After the BIG earthquake, 01.06.2012, Version vom 28.08.2021. <https://japan-afterthebigearthquake.blogspot.com/2012/01/hokusai-tsunami.html>

-International Tsunami Information Center, Version vom 16.09.2021. <http://itic.ioc-unesco.org/index.php>

-Issuance of Bank of Japan Notes and the 500-yen Coin in New Forms, in: Ministry of Finance Japan, 09.04.2021, Version vom 22.08.2021. <https://www.mof.go.jp/english/policy/currency/banknotes/20190409.html>

-Shop des British Museum, Version vom 14.09.2021. <https://www.britishmuseumshoponline.org/inspired-by/inspired-by-hokusai.html?p=1>

-Speicher, Christian, *Das radioaktiv verseuchte Wasser in Fukushima lässt sich nicht „sauber“ entsorgen*, in: Neue Zürcher Zeitung, 17.04.2021, Version vom 10.09.2021.

<https://www.nzz.ch/wissenschaft/fukushima-keine-saubere-loesung-fuer-das-verseuchten-wasser-ld.1612066?reduced=true>

-Spillmann, Markus, *Die Zäsur des 11. März 2011*, in: Neue Zürcher Zeitung, 13.03.2011, Version vom 16.09.2021. https://www.nzz.ch/die_zaesur_des_11_maerz_2011-1.9881108

-Sre, *Japan bestätigt Tod von Fukushima-Arbeiter durch Strahlung*, in: Zeit Online, 06.09.2018. Version vom 10.09.2021. https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2018-09/atomkatastrophe-japan-fukushima-strahlung-todesfall?utm_referrer=https%3A%2F%2Fde.wikipedia.org%2F

-Tokyo 2020 Official Art Posters, in: Olympics.com, Version vom 10.09.2021. <https://olympics.com/tokyo-2020/en/paralympics/games/games-artposter/>

-Unbekannt, *Walls of water: Hokusai and the Great Wave of Camberwell*, 07.08.2017, in; BBC News, Version vom 08.09.2021. <https://www.bbc.com/news/magazine-40830628>

-Unbekannt, *Woge auf der Augustusbrücke. Jury entschied über Gestaltung zum Thema Flut 2002*, in: Dresden.de, 27.06.2005. Version vom 17.09.2021. https://www.dresden.de/de/rat-haus/aktuelles/pressemitteilungen/archiv/2005/06/c_100.php

-Unbekannt, *Zehntausende feierten Kölner Karneval*, in: Kleine Zeitung, 08.02.2016. Version vom 17.09.2021. https://www.kleinezeitung.at/international/4920991/Trotz-Sturmwarnung_Zehntausende-feierten-Koelner-Karneval-Anzeigen

Bildverzeichnis:

-**Titelseite, Abbildung 1:** Katsushika Hokusai, *Die grosse Welle über Kanagwa*, Holzschnitt 25.7 x 37.9 cm, 1830/32, Metropolitan Museum of Modern Art, New York.

-**Seite 10, Abbildung 2:** Keisai Eisen, *Morokoshi sansui*, Fächerdruck, 24.1 x 30.2 cm, 1829, Courtesy of the Brooklyn Museum of Art.

-**Seite 11, Abbildung 3:** Katsushika Hokusai, *Soshu Shichirigahama*, Holzschnitt 24.4 x 36.4 cm, aus der Serie Fugaku sanjurokkei, ca. 1830, The British Museum, London.

-**Seite 12, Abbildung 4:** Katsushika Hokusai, *Die grosse Welle über Kanagwa*, Holzschnitt 25.7 x 37.9 cm, 1830/32, Metropolitan Museum of Modern Art, New York.

-**Seite 12, Abbildung 5:** Katsushika Hokusai, *Under the Wave of Kanagwa*, Holzschnitt 25.8 x 37.9 cm, 1830/32, The British Museum, London.

-Seite 15, **Abbildung 6:** Katsushika Hokusai, *Oshiokuri Hato Tsūsen no Zu*, Holzdruck, ca. 19 x 26cm, ca. 1810, Museum of Fine Arts, Boston.

-Seite 20, **Abbildung 7:** Gustav Courbet, *The Wave*, 1869, National Galleries Scotland

-Seite 20, **Abbildung 8:** *Camille Claudel, La Vague, Bronzenstatue, um 1897, Musée Rodin.*

-Seite 20, **Abbildung 9:** Claude Debussy, *La Vague d'Hokusai en couverture de La Mer*, 34 x 26.5 cm, 1905, La Bibliothèque National de France.

-Seite 28, **Abbildung 10:** Sammlung von Merchandise Produkten von Hokusais "Grosser Welle" des British Museums. Aus Bildergalerie von BBC, A History of the World: <https://www.bbc.co.uk/ahistoryoftheworld/objects/MAP1qOEHRsmI1awIHQzRSQ>

-Seite 29, **Abbildung 11:** Shirt mit abgeändertem Patagonia-Logo. Von der Seite Shopee.com: <https://shopee.com.br/Patagonia-T-Shirts-ready-stock-High-quality-wave-print-pattern-short-sleeve-T-shirt-top-For-Women-Men-i.405891043.9185956631>

-Seite 29, **Abbildung 12:** Shirt der mit Wellen-Design der Marke HUF. Von der Seite Lyst.com: <https://www.lyst.com/clothing/huf-high-tide-triple-triangle-t-shirt/>

-Seite 31, **Abbildung 13:** Ikon des International Tsunami Information Center. Von der Website des ITIC: <http://itic.ioc-unesco.org/index.php>

-Seite 33, **Abbildung 14:** Unbekannt, *The Great Wave off Kanagwa Tritium*, April 2021. Aus der Global Times: <https://www.globaltimes.cn/page/202104/1221726.shtml>

-Seite 34, **Abbildung 15:** Tobias Stengel, *Die Grosse Woge*, Plastik auf der Augustusbrücke, Dresden 2005. Aus Wikimedia Commons: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Dresden_Altstadt_Kongresszentrum_C.Muench.jpg

-Seite 35, **Abbildung 16:** Angela Merkel wird von der "Flüchtlingswelle" überrollt. Umzugs-wagen Karneval Köln 2016. Aus dem Tagespiegel vom 09.03.2016: <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/panorama/duesseldorf-rosenmontag-zum-zweiten/13072328.html>

-Seite 36, **Abbildung 17:** Japanische Briefmarke für die International Letter Writing Week 1963. Aus The Club of Waves: <https://clubofthewaves.com/feature/the-great-wave-off-kanagawa/>

-Seite 38, **Abbildung 18:** Yokoso Japan, Broschüre mit einem Guide zum Narita Flughafen. Aus: Guth, Christine, *Hokusai's Great Wave. Biography of a Global Icon*, Honolulu 2015, S.167.

-Seite 38, Abbildung 19: Hirohiko Araki, *The Sky above The Great Wave off the Coast of Kanagwa*, Tokyo 2020. Aus olympics.com: <https://olympics.com/tokyo-2020/en/paralympics/games/games-artposter/>

-Seite 40, Abbildung 20: 1000 yen-Note, Vorgesehen für 2024. Aus dem Ministry of Finance Japan: <https://www.mof.go.jp/english/policy/currency/banknotes/20190409.html>