

# Die Monsterwelle von Hokusai – Zur Wahrnehmung von Hokusais „Die große Welle vor Kanagawa“ an japanischen Schulen

Nobumasa Kiyonaga

Der Farbholzschnitt –„Ukiyo-e“– „Die große Welle vor Kanagawa (Kanagawa Oki Nami Ura)“ (1831-1833) (Abb. 1) aus der Serie „36 Ansichten des Berges Fuji (Fugaku Sanjū Rokkei)“ des japanischen Malers Katsushika Hokusai (1760-1849) aus der Edo-Zeit (1603-1868) gilt heute als „Inbegriff dessen, was die Welt für japanische Kunst hält.“<sup>1</sup> Diese hohe internationale Wertschätzung, gerade für dieses Werk wie für Hokusais Kunst insgesamt, entspricht jedoch nicht unbedingt der Einschätzung von Japanern selbst, auch wenn sich sein Stellenwert in Japan in einem Wandel befindet. (Das ambivalente Verhältnis der Japaner zu Hokusai allein würde schon ein interessantes Forschungsthema ausmachen.) Bei näherer Untersuchung zeigen sich außerdem interessante interkulturelle Aspekte. Darüber hinaus ist anzunehmen, dass die Wahrnehmung seines Werks gegenwärtig von unserer täglichen medialen Erfahrung im digitalen Zeitalter beeinflusst ist. In dieser dreifachen Hinsicht stellt sich das Bild Hokusais als anspruchsvoller Stoff für die Kunstvermittlung dar. Dementsprechend ist es sinnvoll zu fragen, wie die Heranwachsenden in Japan die „Große Welle“ heute wahrnehmen. Daraus ließe sich ein wichtiger Hinweis für die Kunstvermittlung gewinnen. Zu diesem Zweck wird im vorliegenden Text zunächst die Person des Künstlers Hokusai und seine Kunst in der Geschichte betrachtet, um anschließend auf Hokusais Rolle im Kunstunterricht in Japan einzugehen. Anschließend wird der Umgang mit dem Werk an einer japanischen Schule analysiert.

## 1. Hokusais Bedeutungswandel in Japan

Viele Japaner zeigen sich verblüfft, wenn sie erfahren, dass Hokusai – vor allem in westlichen Ländern – als einer der bekanntesten Japanern gilt, auch wenn er in Japan selbst durchaus populär ist und jeder zumindest seinen Namen und seine Hauptwerke kennt. So war es völlig überraschend, als 1999 die amerikanische Zeitschrift „LIFE“ im Sonderheft „Life Millennium“ eine Liste von „The 100 Most Important Events and

---

<sup>1</sup> Florian Illies (2011): Atomunglück Fukushima. Die Macht der Bilder, ZEIT-ONLINE vom 17. März 2011, URL: <https://www.zeit.de/2011/12/Iconic-Turn-Bildermacht> (Letzter Zugriff am 20.08.2019).

People of the Past 1000 Years“ veröffentlichte, in der Hokusai, zumal als einziger Japaner, aufgenommen war (Abb. 2, 3).<sup>2</sup>

Auch das kunstgeschichtliche Urteil in Japan fällt anders aus, als man es aus westlicher Sicht wahrscheinlich erwarten würde. So wurde z.B. erst im Jahr 1997, vergleichsweise spät also, ein Werk von ihm offiziell vom japanischen Kultusministerium in den Rang eines „wichtigen Kulturguts“ des Landes erhoben, was dem eigentlichen künstlerischen „Ritterschlag“ entspricht. Auch das japanische „Gesetz zum Schutz von Kulturgütern“, bereits im Jahr 1950 zum Schutz von für Japan bedeutenden Kunstwerken verabschiedet, findet sich keine, seinem Ruf im Ausland entsprechende Anerkennung.<sup>3</sup> Daher ist es erforderlich, den historischen Hintergrund zu beleuchten und mögliche Gründe zu erläutern, um die sich verändernde Beurteilung von Hokusais Kunst zu verstehen.

Zum Teil ist hier der sozialgeschichtliche Kontext wichtig: Zu Hokusais Lebzeiten galt ein Ukiyo-e-Meister als bloßer Kunsthandwerker, dessen Einkommen lediglich vom Honorar für dessen Arbeit abhing. Das stellte einen starken Kontrast etwa zu bedeutenden Vertretern zum Beispiel der „Kanō-Schule“ dar, deren Schwerpunkt vor allem auf chinesischer Malerei lag. Sie waren als Hofmaler des Shōgun tätig und wurden Angehörige des Kriegeradels, mithin also quasi wie hochstehende „Vasallen“ angesehen. Dementsprechend durften sie sogar Schwerter tragen, was als Status-Symbol eigentlich dem Samurai-Stand vorbehalten war. Zwischen ihnen und Ukiyo-e-Meistern gab es in der feudalen Gesellschaft dieser Zeit also einen geradezu unüberbrückbaren Standesunterschied.

Darüber hinaus wurde das Ukiyo-e an sich als „vulgär“ angesehen, da ein Ukiyo-e-Meister, um zu überleben, über Gattungen hinweg oft verschiedensten

---

<sup>2</sup> The Life Millennium: The 100 Most Important Events and People of the Past 1000 Years, New York, 1998, S. 185 hingewiesen von Seiji Nagata (2017): *Katsushika Hokusai no honkai* (dt: Der lange gehegter Wunsch des Katsushika Hokusai), Tōkyō: Kadokawa-Verlag, S. 8-10. Die weltweite Popularität lässt sich im soziologischen Sinne auch darin bestätigen, dass extra ein eigenständiger Beitrag zu Hokusai etwa auch in einem populärwissenschaftlichen Bestseller aus den USA wie *The Intellectual Devotional: Revive Your Mind, Complete Your Education, and Roam Confidently with the Cultured Class* von David S. Kidder und Noah D. Oppenheim aus dem Jahr 2006 zu finden ist. David S. Kidder und Noah D. Oppenheim (2018): *Katsushika Hokusai*, in: *1-nichi 1-pēji yomu dake de mi ni tsuku sekai no kyōyō 365*, übersetzt von Tomonori Kobayashi, Tōkyō: Bunkyoōsha-Verlag, S. 163.

<sup>3</sup> Nagata: *Ibid.*, S. 7 sowie S. 199.

Wünschen seiner Kunden sowie künstlerischen Moden entgegenkommen musste, bis hinzu Pornographie. Diesem Vorurteil sind das Ukiyo-e sowie der Ukiyo-e-Meister lange verhaftet geblieben.<sup>4</sup> Dies betraf natürlich auch Hokusai.

Bei der mangelnden Wertschätzung gegenüber dem Ukiyo-e in der Meiji-Zeit, also nach dem Eintritt Japans in die historische Moderne, spielte dann auch noch die Kulturpolitik der japanischen Regierung eine wichtige Rolle. Charakteristisch dafür ist eine Anekdote anlässlich der Weltausstellung in Paris 1900. Dabei präsentierte die japanische Regierung zum ersten Mal ihre Version einer „Japanischen Kunstgeschichte“ in Buchform – in französischer Sprache. Das zielte darauf ab, auf der internationalen Bühne Anerkennung für den japanischen Staat zu gewinnen. Das Land wollte so der Weltöffentlichkeit zeigen, dass das neugeborene Japan als „moderner Staat“ ganz selbstverständlich auch seine eigene „Kunst“ bzw. seine eigenen „Kunstwerke“ im westlichen Sinne besaß. Zugleich sollte Japan als Bewahrer der ungebrochenen kulturellen Traditionen und des Erbes Asiens, vergleichbar mit der Bedeutung der Antike in Europa, gezeigt werden. Dementsprechend lag der Fokus dieses Buchs überwiegend auf der buddhistischen Kunst seit dem 6. Jahrhundert. In dieser kulturpolitischen Strategie hatte der Ukiyo-e lediglich eine untergeordnete Rolle.<sup>5</sup> Diese Wertvorstellung, die ein Bild im Ausland erzeugen sollte, hielt in Japan lange an.

Unter „Ukiyo-e“ versteht man heute eigentümliche japanische Farbholzschnitte der späteren Edo-Zeit. Eigentlich aber besitzt der Begriff „Ukiyo“ eine stark buddhistisch geprägte, eher pessimistische Bedeutung, nämlich: „vergängliche Welt“ und zwar im Kontrast zu „Jōdo“ als „Reinem Land“ bzw. „Paradies“. „Ukiyo-e“ hieße in diesem Kontext die „Bilder vom Diesseits“. Jedoch gerade zu der oben genannten Zeit kam, insbesondere unter den städtischen Bürgern, die Umdeutung des Begriffes zustande, diese vorübergehende, diesseitige Welt gleichwohl als etwas Positives wahrzunehmen,

---

<sup>4</sup> Ibid., S. 32-35.

<sup>5</sup> Shigemi Inaga (2018): *Nihon-bijutsu-shi no kindai to sono gaibu* (dt: Die Moderne der japanischen Kunst und deren Außenwelt) Tōkyō: Hōsōdaigaku kyōiku shikōkai, S. 37-39 sowie Shigemi Inaga (2002): *Hokusai no ichizuke o meguru tōsō – Sōsēki no Nihon-bijutsu o meguru aru sōwa* (dt: Der Kampf um Verortung von Hokusai – eine Episode über „Japanische Kunstgeschichte“ im Anfangsstadium), in: *Geijutsu-gaku no 100 nen. Nihon to sekai no aida* (dt: *100 Jahre der Kunstwissenschaft. Zwischen Japan und der Welt*, hrsg. v. Susumu Kanata, Tōkyō: Keisō shobō-Verlag, S. 134-135, Shigemi Inaga (1999): *Kaiga no tōhō – Orientalizumu kara Japonisumu e* (engl: *The Orient of the Painting: Orientalism to Japonisme*, Nagoya: The University of Nagoya Press, S. 170-172.

zu bejahren und gar zu genießen. Dementsprechend wählte man für „Ukiyo-e“ trotz dessen ursprünglich negativer Bezeichnung oft Motive, die aus dem alltäglichen, lebensbejahenden, bürgerlichen Leben stammten<sup>6</sup>.

Zu Lebzeiten Hokusais traf seine Kunstfertigkeit<sup>7</sup> in diesem Sinne durchaus auf positive Resonanz und zustimmendes Interesse der Bürger in Edo, dem heutigen Tokio. Historisch betrachtet aber, waren es eher Europäer, insbesondere französische Kunstkritiker und avantgardistisch eingestellte, moderne Künstler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die Hokusai „Weltrang“ zu verleihen halfen. Kritiker wie Künstler knüpften dabei an den Japonismus an, da sie hofften, aus den Farbholzschnitten oder Lackarbeiten Impulse bzw. künstlerische Anregungen zur Überwindung der aus ihrer Sicht hoffnungslos erstarrten akademischen Kunst zu bekommen. Auf ihrem Weg, die westlichen Wertvorstellungen umzustoßen, waren bewusst gewählte, kühne, asymmetrische Kompositionen sowie die spontane und lebhaftige Zeichnung oder die direkte Verwendung kräftiger Farben wichtige Anregungen. In der Malerei boten japanische Arbeiten außerdem auch Modelle zur Überwindung der Zentralperspektive.<sup>8</sup> Deutlich wird dabei, dass der Blick dieser Europäer auf japanische Kunstwerke von Anfang an selektiv und interessegeleitet war. Er richtete sich auch nicht auf alle Kunstarten oder die japanische Kunstgeschichte im Allgemeinen. Dementsprechend ist es durchaus berechtigt, den Japonismus von »der« japanischen Kunst zu unterscheiden.<sup>9</sup> Schließlich diente jene Auswahl japanischer Kunst als „Katalysator“<sup>10</sup> oder „Medium“<sup>11</sup> zur Erneuerung der westlichen Kunst.

---

<sup>6</sup> Tadashi Kobayashi (1998): *Edo shomin no kaiga – Ukiyo-e* (dt: Malerei für das Volk in Edo – Ukiyo-e), in: *Karāban Ukiyo-e no rekishi* (dt: Illustrierte Ausgabe. Geschichte des Ukiyo-e), Tōkyō: Bijutsu shuppansha, S. 3-4.

<sup>7</sup> Den Kunstbegriff im europäischen Sinne gab es in Japaner zu dieser Zeit nicht. Von daher vermeidet der Verfasser an dieser Stelle den Ausdruck „Kunst“. Erst nach der Öffnung Japans wurde er aus Europa als Übersetzungswort neu eingeführt.

<sup>8</sup> Inaga (1999): S. 175-184.

<sup>9</sup> Inaga (1999): S. 151.

<sup>10</sup> Shūji Takashina (1988): *Japonisumu no mondai* (dt: Fragen um Japonismus), in: *Kat. d. Ausst. Japonisumu-ten zuroku*, hrsg. v. Kokuritsu seiyō bijutsukan (Nationalmuseum für westliche Kunst), Tōkyō, S. 15.

<sup>11</sup> Seiji Ōshima (1995): *Japonisumu. Inshōha to ukiyoe no shūhen* (dt: Japonismus. Im Umfeld um den Impressionismus und Ukiyo-e), Tōkyō (1. Auflage 1980), S. 17 sowie Claudia Delank (1996): *Das imaginäre Japan in der Kunst. „Japanbilder“ vom Jugendstil bis zum Bauhaus*, München: Iudicium, S. 209.

Was den japanischen Farbholzschnitt angeht, begann dessen Rezeption in den 1860er-Jahren. Abgesehen von Berichten des bayerischen Arztes Philipp Franz von Siebold (1796-1866) tauchte Hokusais Name im Jahr 1865 zum ersten Mal in westlichen Schriften auf. Eine eigenständige Darstellung Hokusais ließ jedoch noch auf sich warten. Sie kam erst im Jahr 1880 und wurde von dem amerikanischen Universalgelehrten Edward S. Morse (1838-1925) vorgelegt. Darauf folgte im Jahr 1882 in Frankreich Théodor Durets (1838-1927) Würdigung Hokusais. Darin stilisierte der Kunstkritiker den japanischen Maler zum wichtigsten Künstler Japans. Das erste eigenständige Buch über ihn, geschrieben vom französischen Kunstsammler Edmond de Goncourt (1822-1896), kam 1896 heraus.<sup>12</sup> Der französische Kunstkritiker Louis Gonse (1846-1921) wiederum verglich in seinem Buch über Japanische Kunst aus dem Jahr 1883 – aufbauend auf Durets Darstellung – Hokusai mit Rembrandt, Goya und Daumier. In seinem Beitrag aus dem Jahr 1885 hielt Philippe Burty (1830-1890) die Bedeutung Hokusais darüber hinaus mit Rubens vergleichbar. Für republikanisch eingestellte französische Kritiker war es zusätzlich wichtig, dass Hokusai keinen hohen sozialen Status genossen hatte, sondern ein einfacher Bürger war. Diese fast mythologisierte Hochschätzung Hokusais in Frankreich war allerdings nicht unbedingt repräsentativ für den Westen allgemein. Beispielsweise stand sie im bemerkenswert starken Kontrast etwa zum Werturteil des amerikanischen Philosophen Ernest Fenollosa (1853-1908), der auf die Zen-Kunst aus dem 14. Jahrhundert großen Wert legte und dementsprechend Gonses positiver Einschätzung vehement widersprach. Dabei tat er Hokusais Kunst explizit als „vulgär“ ab.<sup>13</sup> Die erste eigenständige Ausstellung zu Hokusais Kunst wurde im Jahr 1890 in London veranstaltet und die bis dahin umfangreichste historische Hokusai-Ausstellung im Jahr 1901 in Wien,<sup>14</sup> also eben

---

<sup>12</sup> Dieses Werk basierte auf der ersten Hokusai-Biografie in Japan von Kyoshin Ijima (1841-1901) aus dem Jahr 1894. Allerdings ist darauf bereits hingewiesen, dass Siegfried Bing (1838-1905), der beim Japonismus in Paris eine große Rolle spielte, Ijima Anregung dafür gegeben haben soll. So gesehen, ist diese literarische Arbeit schon als ein Ergebnis des internationalen Zusammenspiels anzusehen. Siehe Inaga (1999): S. 156.

<sup>13</sup> Inaga (2018): S. 31-41, Inaga (2002):, S. 120-140, Inaga (1999): S. 153-170, Akiko Mabuchi (1997): Katsushika Hokusai to Japonisumu (dt: Katsushika Hokusai und der Japonismus), in: ders.: *Japonisumu. Gensō no Nihon* (fr: Japonisme: Représentations et Imaginaires des Européens) Tōkyō: Brücke-Verlag, S. 227-233, Akiko Mabuchi (2017): Japonisumu ni okeru Hokusai-genshō (engl: The Hokusai Phenomenon in Japonisme), in: Kat. d. Ausst. *Hokusai and Japonisme*, Tōkyō: Kokuritsu seiyo bijutsukan (Nationalmuseum für westliche Kunst) und Yomiuri shinbun Tōkyō honsha, S. 10-14. Nagata sieht bei der früheren Zurückhaltung von Fenollosa gegenüber Ukiyo-e eine Widerspiegelung der Wertvorstellung der japanischen Behörden. Siehe: Nagata (2017): S. 196.

nicht in Japan. Doch auf diese Begeisterung in Europa folgend etablierte sich auch in Japan eine Hochschätzung von Hokusais Werk – wenn auch nur allmählich.

## 2. Rezeption von „Die große Welle vor Kanagawa“

In dem recht umfangreichen Œuvre, das Hokusai in seinem 90 jährigen Leben hinterlassen hat, gilt die Farbholzschnittserie „36 Ansichten des Berges Fuji“ als sein Hauptwerk.<sup>15</sup> Insbesondere das Blatt „Die große Welle vor Kanagawa“ aus dieser Serie zog im Westen besondere Aufmerksamkeit auf sich und wurde zum berühmtesten japanischen „Kunstwerk“. Auch bei den oben genannten modernen Künstlern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat dieses Werk große Resonanz gefunden: beispielsweise wies 1888 Vincent van Gogh (1853-1890) in seinem Brief an seinen Bruder Theo auf die Besonderheit dieses Werkes hin.<sup>16</sup> Im Jahr 1897 schuf Camille Claudel (1864-1943), von diesem Farbholzschnitt inspiriert, ihr Werk „La Vague“ (Die Welle) (Abb. 4). Der Einfluss auf die europäische Kunst war auch um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert immer wieder spürbar, da Motive offensichtlich Hokusais „Die große Welle“ entnommen wurden (Abb. 5, 6, 7).<sup>17</sup> Die Spannweite der vielfältigen Rezeption reicht dabei kontinuierlich von damals bis in die Gegenwart. Vor allem durch die mediale Verbreitung im 20. und 21. Jahrhundert in Film, Fernsehen und den digitalen Medien gewann das Werk zunehmende Popularität und etablierte sich schließlich als „globale Ikone“.<sup>18</sup>

Die Faszination, die dieses Werkes heute global auslöst, liegt sicherlich zum Teil auf der kühnen, geometrischen Komposition, die Hokusai gerne für seine Werke verwendete,

---

<sup>14</sup> Peter Morse (1993): Hokusai no sekaiteki meisei (eng: Hokusai's World-Wide Reputation), in: Kat. d. Ausst.: *Edo ga unda Sekai no Eshi. Dai-Hokusai-Ten* (Der Mal-Meister der Welt, der Edo hervorbrachte. Die große Hokusai-Ausstellung), Tōkyō: Asahi shinbun-sha, S. 18.

<sup>15</sup> Allerdings wirft der japanische Kunsthistoriker Seiji Nagata derartiger Darstellung vor dem Hintergrund von Hokusais vielfältigen Künstlertätigkeiten zu Recht vor, vollkommen unausgeglichen und unverhältnismäßig zu sein. Der Zeitraum, in dem sich Hokusai mit dem Farbholzschnitt intensiv auseinandergesetzt hatte, sei sehr spät und äußerst begrenzt gewesen. Nagata (2017): S. 140-141.

<sup>16</sup> Vincent van Gogh (2001): *Fan Gohho no tegami* (dt: Van Goghs Briefe) (übersetzt von Shirō Niimi und Tsukasa Kōdera) Tōkyō: Misuzu shobō, S. 280.

<sup>17</sup> Mabuchi (1997): S. 241-246.

<sup>18</sup> Christine M. E. Guth (2017): 21 Seiki no Yōroppa · Amerika bunka no naka no „Ōnami“ (engl: The Great Wave in Twenty-first Century Euro-American Culture), in: Kat. d. Ausst. *Hokusai and Japonisme*, Tōkyō: Kokuritsu sei'yō bijutsukan (Nationalmuseum für westliche Kunst) und Yomiuri shinbun Tōkyō honsha, S. 296.

und vor allem auf der dynamischen Darstellung der großen Wellen. Dabei wird der Horizont ungewöhnlich tief gesetzt, was zusätzlich der Steigerung der Effekte dient. Der Standpunkt ist eigentlich sehr unnatürlich und fast unmöglich. Wie es sich bereits im Titel „Nami-ura“ (die Rückseite der Welle) zeigt, zieht das Bild den Blick des Betrachters tief in die innere Seite der sich verschlingenden Bewegung der Wellen hinein. Hier handelt es sich um die äußerst gelungene „Visualisierung des momentanen Phänomens, das aber niemand in Wirklichkeit beobachten kann.“<sup>19</sup> Dabei wird ein regelrecht erhabenes Gefühl beim Betrachter erweckt. Nicht zuletzt der jüngere Bruder von Vincent van Gogh, Theo, sah in diesen Wellen etwas Lebendiges, bzw. angreifende „Krallen“ und van Gogh führte daraufhin diese Auswirkung auf Hokusais außergewöhnliche Zeichnung zurück.<sup>20</sup> Vor diesem gewaltigen Naturereignis erscheinen die Menschen auf dem Bild nur noch machtlos, als lediglich von den Wellen Getriebene. Der heilige Berg Fuji sieht all dem aus weiter Ferne leise zu. Übrigens wird in manchen Untersuchungen des Bildes darauf hingewiesen, dass diese atemberaubende Ansicht einer fotografischen Momentaufnahme ähnelt, die man etwa beim Wellenreiten mit Hochgeschwindigkeitskamera festhalten könnte, was allerdings damals natürlich völlig unmöglich war.<sup>21</sup> In unserem hoch-technologischen Zeitalter lässt es sich dies jedoch leicht damit assoziieren. Dementsprechend kann man im Internet schnell manche Parodien des Werkes in diesem Sinne finden. Der dramatische Eindruck des Bildes hat weltweit zu einer großen Verbreitung dieses Motivs geführt. Der englischen Kunsthistorikerin Christine M. E. Guth zufolge war es für die enorme Verbreitung des Bildes entscheidend, dass im Westen als Titel, abweichend vom Original, „Die große Welle (The Great Wave)“ gewählt wurde. Dadurch sei das Bild von Hokusai vom spezifischen japanischen Kontext abgekoppelt und für eine offene Interpretation und freie Assoziationen angeboten worden.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Guth (2017): Ibid. Der japanische Kunsthistoriker Kenji Hinohara weist darauf hin, dass es höchst fragwürdig sei, ob dort so eine große Welle überhaupt entstehen könnte. Hokusai gehe es dabei wohl nicht um Wiedergabe eines wirklichen Naturphänomens, sondern vielmehr um eine dramatische Komposition, die eben durch den gestärkten Kontrast zwischen dem Berg Fuji und den Wellen erzeugt werden konnte. Kenji Hinohara (2019): Werkdarstellung zu „Die große Welle vor Kanagawa“, in: *Hokusai. Fugaku sanjū rokkei*, hrsg. v. Kenji Hinohara, Tōkyō: Iwanami shoten, S. 17.

<sup>20</sup> Van Gogh (2001): Ibid.

<sup>21</sup> Nobuo Tsuji (2019, erstmals 1986): *Nami no henbō* (dt: Metamorphose der Wellen), in: ders.: *Kisō no zufu* (dt: Bildergenealogie der wunderlichen Gedanken) Tōkyō: Chikuma shobō, S. 48 sowie Hiroaki Matsumura (2014): *Katsushika Hokusai „Fugaku sanjū rokkei – Kanagawa Oki ura nami“*, in: *Nihon bijutsu 101 Kanshō gaidobukku* (dt: Handbuch für Japanische Kunst 101), Tōkyō: Sangensha, S. 124.

<sup>22</sup> Guth (2017): Ibid.

Zunächst wurde das Bild gerne für Merchandising-Produkte von Museen wie Kaffeebecher, Teller, Notizbücher, Krawatten, T-Shirts, Armbanduhr oder Regenschirme verwendet und war damit äußerst erfolgreich.<sup>23</sup> Später fand das Motiv dann z.B. auch bei den Logos von Sportkleidungsetiketten wie „Patagonia“ Verwendung. So erreichte es bei der Verarbeitung für Konsumgüter in der gegenwärtigen Medienkultur inzwischen eine ungewöhnlich große Dimension. Das zeigt sich darin, dass das Bild von Hokusai heute bereits mit dem Naturphänomen „Welle“ an sich auf exklusive Weise in Verbindung gebracht wird, was bei keinem vergleichbaren Bild vorstellbar wäre.<sup>24</sup> Guth weist sogar darauf hin, dass das internationale Piktogramm für „Tsunami“ ein Motiv zeigt, das Hokusais „Großer Welle“ sehr ähnelt<sup>25</sup>. Auf diesen Zug sprang Anfang des 21. Jahrhunderts schließlich sogar auch die japanische Regierung auf. Als sie, anlehnend an „Cool Japan“, eine Wortschöpfung des amerikanischen Journalisten Douglas McGray, eine staatlich geförderte Vermarktungsstrategie entwickelte, bei der die japanische Subkultur wie Manga oder Animes eine große Rolle spielen sollte, wurde auch das Motiv genutzt. Hokusais „Die große Welle“ wurde auf die Broschüre des Internationalen Flughafens Narita oder auf Fahrscheine von Japan Railway gedruckt, um den Tourismus in Japan zu fördern. Dies sieht Guth als endgültige Anerkennung Hokusais auf der japanischen Seite an.<sup>26</sup> Als Klischee wird das Motiv in Japan heute auch in der Werbung, z.B. bei Plakaten von Restaurants (Abb. 8) verwendet. Auch daran lässt sich die Dimension der breiten Rezeption dieses Werkes – nun auch in Japan – erkennen. Schließlich könnte Hokusais „Die große Welle“ für heutige Jugendliche eben in dieser medialen Konstellation und Bilderumwelt wirksam werden.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> Guth (2017): Ibid.

<sup>24</sup> Guth (2017): S. 297-299. Eine Videokolumne von Patrick Illinger bei der Süddeutschen Zeitung vom 2. Februar 2019 berichtet, dass ein Forscherteam der Universität Oxford untersucht hat, wie „Monsterwellen“, die manche Schiffsunglücke in der Vergangenheit verursacht haben sollen, tatsächlich zu Stande kommen. Bezeichnenderweise wird Hokusais „Die große Welle“ in diesem Zusammenhang als Inbegriff für solche „Monsterwellen“ herangezogen. Patrick Illinger: Wie Monsterwellen entstehen, in: Süddeutsche Zeitung Online vom 2. Februar 2019, URL: <https://www.sueddeutsche.de/wissen/schon-gewusst-wie-monsterwellen-entstehen-1.4305694> (Letzter Zugriff am 02.11.2019). Auch bei dem Logo des international erfolgreichen deutschen Films „Die Welle“ aus dem Jahr 2008 kann man eine ähnliche Motivverwendung feststellen.

<sup>25</sup> Guth (2017): S. 299.

<sup>26</sup> Guth (2017): S. 298-299.

<sup>27</sup> An dieser Stelle könnte man sich z.B. durchaus der Herangehensweise von Rolf Niehoff und Kunibert Bering anschließen, nämlich an eine von ihnen aktualisierte Version der „Kunstgeschichte rückwärts“ von

### 3. Behandlung in japanischen Lehrbüchern und Hilfswerken

In diesem Abschnitt fragen wir nun, ob und wie Lehrbücher für den Kunstunterricht in Japan Hokusais „Die große Welle vor Kanagawa“ behandeln. Dazu nutzen wir zunächst die Lehrbücher für Mittelschulen, denn bis zur Mittelschule ist der Kunstunterricht Pflichtfach, dagegen nicht an der Oberschule. In dieser Phase nennt sich das Fach „Bijutsu“, im Sinne von „schöner Kunst“.<sup>28</sup> Im Jahr 2018 wurden dafür japanweit drei staatlich genehmigte Lehrbücher von drei Verlagen zugelassen, nämlich: das von Kaikōdō, Mitsumura tosho sowie Nihon bunkyō shuppan. Die Lehrbücher von Kaikōdō sowie Mitsumura tosho sind zweibändige Hefte, nur das von Nihon bunkyō shuppan ist dreibändig. Ihr Umfang ist jeweils von über 50 bis knapp 100 Seiten. Alle drei Lehrbücher enthalten Abbildungen von Werken Hokusais und zwei davon (Mitsumura tosho und Nihon bunkyō shuppan) behandeln tatsächlich „Die große Welle vor Kanagawa“. Von daher lässt sich davon ausgehen, dass die Mehrheit der japanischen Schüler und Schülerinnen mindestens einmal in der Schule diesen Farholzchnitt gesehen haben muss. Jedoch ist die Art und Weise seiner Behandlung sehr unterschiedlich.

Das Lehrbuch von Mitsumura tosho setzt dieses Werk in Zusammenhang mit dem Thema des Erlernens der traditionellen Kultur und stellt diesen Holzschnitt als treffendes Beispiel dafür dar. Die Schüler sollten demnach an diesem Meisterwerk der Ukiyo-e die kunsthandwerkliche Arbeit in der Edo-Zeit zu schätzen lernen. Dabei wird kurz erwähnt, dass das Ukiyo-e das Ergebnis einer genuinen Zusammenarbeit von Maler, Holzschnitzer, Drucker sowie Verleger war. Dementsprechend wird auch der jeweilige Herstellungsprozess in Abbildungen präsentiert (Abb. 9, 10).<sup>29</sup> Das Lehrbuch von Nihon bunkyō shuppan hingegen behandelt dieses Werk im Kontext des Kulturaustausches von Japan und westlichen Ländern nach Öffnung des Landes in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Hokusais Werk wird hier als prominentes Beispiel des

---

Wolfgang Pilz, indem man unter besonderer Berücksichtigung der Erfahrungswelt der Jugendlichen ein bestimmtes Bildmotiv crossmedial von der Gegenwart in die Vergangenheit untersucht, um es in der historischen Schicht zu begreifen und dessen Funktion zu verstehen. Kunibert Bering und Rolf Niehoff (2013): *Bildkompetenz – Eine kunstdidaktische Perspektive*, Oberhausen: Athena-Verlag, S. 54.

<sup>28</sup> An der Grundschule hingegen heißt es „Zuga kōsaku“, also „Zeichnung und Handarbeit“.

<sup>29</sup> *Bijutsu* 2, 3, Tōkyō: Mitsumura tosho, genehmigt 2015, 2019, S. 22-23.

Japonismus herangeführt und extra in Originalgröße gedruckt.<sup>30</sup> Leider wird bei beiden Lehrbüchern die wissenschaftliche Erklärung auf ein Minimum reduziert, so dass die Schüler schließlich entweder auf die Erläuterungen der Lehrer angewiesen sind oder sie selber finden müssten. Für ein selbstständiges Lernen sind sie daher nicht geeignet.

Um zu wissen, wie Hokusais „Die große Welle“ tatsächlich im Unterricht eingeführt werden kann, sollte man besser Hilfsmittel zur Unterrichtsplanung in Betracht ziehen, wie etwa das *Nihon bijutsu no jugyō – Tōkyō kokuritsu hakubutukan no meihin ni yoru kanshōjugyō no tebiki* (dt: Der Unterricht der Japanischer Kunst – Handreichung für den Kunstbetrachtungsunterricht anhand der Meisterwerke im Nationalmuseum Tōkyō) von Nihon bunkyō shuppan (2012). Diese Handreichung richtet sich explizit an den Kunstlehrer an der Mittelschule. „Die große Welle“ hat dort – unter 20 Werken von Hokusai – ein eigenes Kapitel. In diesem folgen auf die Werkdarstellung, geschrieben von einem Kurator des Museums, zwei Unterrichtsideen von einem Kunstpädagogen.<sup>31</sup> Auch eine andere Handreichung ist mit dieser vergleichbar, *Nihon bijutsu 101 kanshō gaidobukku* (dt: Handbuch für Japanische Kunst 101), das von Kunstwissenschaftlern und Kunstpädagogen für den schulischen Kunstunterricht entwickelt wurde. Auch darin gibt es einen Abschnitt zu Hokusais „Die große Welle“ neben 100 weiteren Meisterwerken aus der japanischen Kunstgeschichte. Allerdings findet sich darin nur eine knappe Werkerläuterung ohne jeden konkreten Hinweis auf den Unterricht.<sup>32</sup> Als Zwischenergebnis der bisherigen Analyse lässt sich bereits jetzt feststellen, dass Hokusais Meisterstück „Die große Welle vor Kanagawa“ im japanischen Kunstunterricht, vor allem hinsichtlich der Kunstvermittlung, durchaus eine Rolle spielt, ja sogar eines der Standardthemen ausmacht.

#### **4. Untersuchung an der Schule und deren Analyse**

Wie aber nehmen die heutigen Heranwachsenden in Japan Hokusais „Die große Welle

---

<sup>30</sup> *Bijutsu 2, 3 Jō. Manabi no fukamari* (dt: Vertiefung des Lernen), Tōkyō: Nihon bunkyō shuppan, genehmigt 2015, 2019, S. 26.

<sup>31</sup> *Nihon bijutsu no jugyō – Tōkyō kokuritsu hakubutukan no meihin ni yoru kanshōjugyō no tebiki* (dt: Der Unterricht der Japanischer Kunst – Handreichung für den Kunstbetrachtungsunterricht anhand der Meisterwerke im Nationalmuseum Tōkyō), Tōkyō: Nihon bunkyō shuppan, 2012, S. 62-71.

<sup>32</sup> *Nihon bijutsu 101 kanshō gaidobukku* (dt: Handbuch für Japanische Kunst 101) Tōkyō: Sangensha, 2014, S. 124-125.

vor Kanagawa“ wahr? Und welche Schlussfolgerungen lassen sich daraus ziehen? Um das herauszufinden, wurde am 27. August 2019 in der Kunst-AG an der „Shimonoseki Secondary School“<sup>33</sup> in Japan eine Untersuchung durchgeführt. Die Schule liegt in der Präfektur Yamaguchi am westlichen Ende der Hauptinsel Japans, in der sich die Arbeitsstelle des Verfassers befindet. Sie wurde 2003 gegründet und ist bisher der einzige Versuch in der Präfektur, die Mittelschule und die Oberschule direkt zu koppeln. Die Kunst-AG an dieser Schule ist sehr aktiv, sie arbeitet außerdem eng mit der Fakultät der Universität, zu welcher der Verfasser gehört, zusammen. 2019 hatte die Kunst-AG 26 Mitglieder (aus der Mittelschule 10, aus der Oberschule 16). Alle Schüler waren zufälligerweise weiblich. 16 Schülerinnen waren an der Untersuchung beteiligt. Im Vorfeld bestätigten die beiden Kunstlehrerinnen der Schule dem Verfasser, dass sie das Thema Hokusai bisher noch nicht im Unterricht behandelt hatten.<sup>34</sup>

Die Untersuchung wurde im Rahmen eines klassischen Kunstbetrachtungsunterrichts durchgeführt, den der Verfasser selbst hielt. Während Bilder und Informationen schrittweise mit Powerpoint gezeigt wurden, sollten die Schüler zwischendurch Antworten auf die insgesamt neun Fragen des Verfassers auf einem Bogen notieren. Zunächst stellte sich heraus, dass ausnahmslos alle Schülerinnen das Bild schon gesehen hatten oder kannten. An dieser Schule wird das Lehrbuch von Mitsumura tosho verwendet, insofern überrascht das Ergebnis nicht. (Ihre Kenntnis reichte jedoch nicht so weit, dass sie eine andere Darstellung (Abb. 11) als Hokusais Portrait von seinem Schüler Keisan Eisen (1845) erkennen konnten.) Auch konnten nur wenige von ihnen den Namen des Malers nennen. Demnach war ihr Interesse an Hokusai offensichtlich nur gering. Das gilt bis hin zu den Oberschülerinnen.

Als ersten Eindruck des Bildes gaben sechs Schülerinnen aus der Mittelschule etwas eindeutig Negatives wie „fürchterlich“ oder „verunsichert“ an. Sonst waren die Angaben je nach der Schülerin recht unterschiedlich. Bei manchen verband sich dieser sogar mit dem Spektakulären wie etwa „dynamisch“, „grandios“, „imposant“ oder

---

<sup>33</sup> Bezüglich der Homepage der Schule siehe: URL: <http://www.s-chuto.ysn21.jp> (Zugriff am 29.03.2019)

<sup>34</sup> Für das Verständnis und die Unterstützung der Untersuchung ist der Verfasser den dortigen Kunstlehrerinnen, Frau Itsuko Mukoyama und Frau Asaki Hamachi, sowie den Leitern der AG, Herrn Takumi Fujii und Herrn Makoto Uchida, zu Dank verpflichtet.

„kraftvoll“. Diese Ambivalenz war möglicherweise nicht zufällig, sondern sie scheint sich aus dem Bild selbst zu ergeben, da das Werk trotz der eigentlich bedrohlichen Szene insgesamt farbig und sehr hell aussieht sowie einen frischen Eindruck macht. Auffällig war allerdings, dass zwei Schülerinnen mit dem Bild „Tsunami“ und eine „Tod“ assoziierten. Auch andere gaben „Leid“ oder „Katastrophe“ an. Hier ist eine Widerspiegelung der medialen Erfahrungen der Schülerinnen zu vermuten. Die intensiven Darstellungen von der Flutkatastrophe im Indischen Ozean 2004 und insbesondere der Überflutung beim Tōhoku-Erdbeben 2011, die schließlich die Atomkatastrophe Fukushima hervorrief, haben den japanischen Begriff „Tsunami“ international verankert.<sup>35</sup> Auch der deutsche Journalist Florian Illies zieht Hokusais Werk „Die große Welle“ heran, um die „Macht der Bilder“ an der Atomkatastrophe Fukushima zu erläutern.<sup>36</sup> Diese Verbindung ist daher wohl nicht zufällig.

Den Schülerinnen wurde zwischendurch etappenweise verschiedene, grundlegende Informationen zum Bild gegeben: Hokusais Absicht, mit der Serie das vielfältige Erscheinungsbild des Berges Fuji von verschiedenen Seiten her und zu unterschiedlichen Jahreszeiten darzustellen.<sup>37</sup> Gründe, warum die Serie trotz der Angabe von 36 Ansichten doch insgesamt 46 Blättern enthält oder dass es sich bei den

---

<sup>35</sup> Nobuyoshi Tatebayashi zufolge tauchte der Begriff „Tsunami“ in den 1960-er Jahren zum ersten Mal in namhaften Englisch-Wörterbüchern auf. Im Laufe der Zeit wurde er dann allmählich mit „tidal wave“ identifiziert und gewann in letzter Zeit schließlich eine globale Bedeutung. Nobuyoshi Tatebayashi: Tsunami or Tidal Wave? ( OLEX Blog ) vom 07.11.2011, URL: <http://olex.obunsha.co.jp/blog/page/15/> (Letzter Zugriff am 20.08.2019)

<sup>36</sup> Illies (2011): Ibid. Guth weist außerdem darauf hin, dass es nach der Katastrophe von Fukushima dazu kam, das Bild von Hokusais „Die große Welle“ zu verwenden, um Sorgen um die Umwelt oder eine Mahnung vor der Krise der Technologie zum Ausdruck zu bringen. Guth (2017): S. 299. Hier scheint das Bild schließlich auch im Zusammenhang der modernen Zivilisationskritik eine universelle Bedeutung erhalten zu haben.

<sup>37</sup> Zu einer möglichen Auslegung von Hokusais Absicht zu seiner Serie, insbesondere von der Bedeutung der Zahl „36“ siehe Hisakazu Tanaka (2003): Katsushika Hokusai ga „Fugaku sanjū rokkei“ ni kansuru ichi kōsatsu (dt: Ein Versuch zu „36 Ansichten des Berges Fuji“), in: Bijutus-ka kenkyū (dt: Untersuchung für das Fach Kunst), Nr. 21, S. 1-21. Übrigens wird auf manche Forschungsarbeiten hingewiesen, in denen Cézannes spätere Serie „Mont Sainte-Victoire“ mit der von den „36 Ansichten des Berges Fuji“ in Verbindung gebracht wird. Vgl. Hidemichi Tanaka (1986): Japonisumu – Mane to Sezannu (dt: Japonismus – Manet und Cézanne), in: *Hikari wa tōhō yori. Seiyō bijutsu ni ataeta Chūgoku·Nihon no eikyō* (eng: Ex oriente lux. The influence of the Far-East on Western Art) , Tōkyō: Kawade shobo shinsha, pp. 220-221, Inaga (1999): S. 125-129, Mabuchi (1997): S. 248-250 sowie Mabuchi (2017): S. 16-17. Allerdings zeigt sich der japanische Romanist Norio Awazu grundsätzlich skeptisch gegenüber einem derartigen Versuch. Siehe: Norio Awazu (1998): Hokusai to Sezannu (dt: Hokusai und Cézanne), in: ders.: *Nihon bijutsu no hikari to kage* (dt: Licht und Schatten der japanischen Kunst), Tōkyō: Seikatsu no tomo sha, S. 297-302.

drei Schiffen, die auf dem Bild in den Wellen erkennbar sind, um damalige Schnellboote (Oshiokuri-bune) handelt, die frischen Fisch in die Hauptstadt Edo liefern sollten. Manche Schülerinnen wussten vermutlich vom Lehrbuch bereits, dass die Herstellung von Ukiyo-e eine Zusammenarbeit von mehreren Menschen war. Anschließend wurde die Rezeptionsgeschichte des Bildes im Westen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kurz zusammenfassend erläutert.

Daraufhin kam es zur ersten wichtigen Frage. Als Gründe für die faszinierende Wirkung von Hokusais „Die große Welle“ sind immer wieder gestalterische Elemente genannt worden. Diese sind im Bild wohl kalkuliert und in starkem Kontrast eingesetzt worden. Dazu gehören etwa die sich stürmisch bewegenden Wellen und der ruhige, unbewegte Berg Fuji,<sup>38</sup> das kleine Dreieck des Fuji und das größere Dreieck der Wellen im Vordergrund,<sup>39</sup> die dynamische, runde Bewegung der Wellen und das stille Dreieck des Fuji, oder der Fuji als das „Heilige“ – im Kontext der damaligen Fuji-Verehrung – sowie das sich davor abspielende tägliche Leben der Menschen als das „Profane“, was ja für die ganze Serie Gültigkeit hat.<sup>40</sup> Die Schülerinnen sollten aber nun die Kontraste

---

<sup>38</sup> Kenji Hinohara (2019): Werkdarstellung zu „Die große Welle vor Kanagawa“, in: *Hokusai. Fugaku sanjū rokkei*, hrsg. v. Kenji Hinohara, Tōkyō: Iwanami shoten, S. 16, Masae Yasui (1996): Katsushika Hokusai hitsu „Kanagawa Oki ura nami“ o megutte (dt: Zu „Die große Welle“ von Katsushika Hokusai), in: *Machikane yama ronsō* (Universität Ōsaka), Nr. 30, S. 49, Matsumura (2014): S. 124, *Bijutsu* 2, 3 Jō: S. 26.

<sup>39</sup> Matsumura (2014): S. 124.

<sup>40</sup> Nobuo Tsuji (2009): *Nihon bijutsu no rekishi* (dt: Geschichte der japanischen Kunst), Tōkyō: The University of Tokyo Press, S. 333. Dieser 3776 Meter hohe Vulkan ist nicht nur der höchste Berg des Landes, sondern wurde bereits im japanischen Altertum als religiöser Gegenstand verehrt. Einerseits sorgte der Fuji mit seinem reichen Wasserreservoir für Furchtbarkeit, andererseits fügten dessen Ausbrüche der Bevölkerung großen Schaden zu. Dementsprechend betrachtete man ihn stets mit einer gewissen Ehrfurcht und richtete im 9. Jahrhundert den ersten Schrein für den Feuergott Asama ein. Der Berg wurde dann auch zur heiligen Stätte für den Buddhismus. In der Edo-Zeit wurde die Fuji-Verehrung besonders populär. Am eloquentesten kann man das am Beispiel der Hokusais Serie „36 Ansichten des Berges Fuji“ belegen. Ansonsten wurde der Fuji spätestens seit dem 11. Jahrhundert immer wieder gerne als Thema der Malerei gewählt. Später, in der Ära des Nationalismus, insbesondere in der Kriegszeit (1937-1945), wurde der Berg mit dem Land Japan an sich identifiziert und avancierte schließlich zum authentischen Nationalsymbol. Nach dem zweiten Weltkrieg wurde er dann als Symbol des neuen, wiedererstandenen Japans angesehen. Vor diesem historischen Hintergrund liegt es nahe, dass viele Japaner in der Darstellung des Fuji am Werk „Nami-Ura“ etwas besonders Vertrautes wahrnehmen. Zu diesem Thema siehe Akira Hirabayashi, Sawako Wada (2008): „Fujisan no bijutsu“ no henyō – Yamanashi kenritsu bijutsukan tokubetsuten ‚Fujisan – Kindai ni tenkai shita Nihon no shinboru‘ kara (dt: Der Wandel der Kunst des Bergs Fuji – Aus der Sonderausstellung des Yamanashi-Präfekturmuseums „Der Berg Fuji – Ein japanisches Symbol und seine Entwicklung in der Moderne“), in: *Kankō bunka*, Bd. 32, Nr. 192, S. 6-9, sowie Keisuke Matsui, Takuya Uda (2015): Kinseiki ni okeru Fuji shinto to Tūrizumu (engl: Tourism and Religion in the Mount Fuji Area in the Pre-modern Era), in: *Chigaku zasshi* (engl: Journal of Geography), Nr. 124, S. 895-915. In diesem Sinne ist es durchaus bezeichnend, dass der Berg Fuji 2013 von der UNESCO als Weltkulturerbe anerkannt wurde, und zwar als „heiliger Ort und Quelle

auf dem Bild selber herausfinden. Dazu diskutierten sie in kleinen Gruppen miteinander und meldeten sich. Fast jede Gruppe machte weit mehr Angaben als erwartet. Außer dem letzten Kontrast (heilig vs. profan) wurden alle oben genannten entdeckt. Darüber hinaus kamen auch andere Kontraste zur Sprach, wie etwa nach links fahrende Boote und nach rechts fließende Wellen, wütende Wellen und ein ebenso blasser wie matter Himmel, die starken, kalten Farben der Wellen und die blasse, warme Farbe des Himmels, die unterschiedliche Heftigkeit der Wellen von vorne und hinten, die unterschiedliche Größe der Schiffe und deren dargestellter Winkel, usw. Ansonsten bleibt dem Verfasser eine besondere Bemerkung einer Schülerin in Erinnerung, sie habe in den sich am Boot festklammernden Fischern „Angst“, aber in den sich überschlagenden Wellen gar „Freude“ empfunden. Hier kann man sicher einen Einfluss aus Mangas vermuten. An diesen Ergebnissen zeigt sich, dass die Schülerinnen durchaus in der Lage sind, das Bild formalästhetisch und strukturell differenziert zu analysieren und die vielschichtige Dramaturgie Hokusais zu verstehen. Das bestätigt auch, dass die Herangehensweise berechtigt und sinnvoll ist, um sich mit dem Werk als unerschöpfliche Quelle auseinander zu setzen.

Anschließend stellte der Verfasser die nächste wichtige Frage, ob und wo genau Elemente auf dem Bild zu finden sind, die mögliche „fremde“ Einflüsse vermuten lassen, und was dagegen typisch japanische, traditionelle Elemente sein könnten. Für den Verfasser war es sehr wichtig herauszufinden, ob und wie die Schülerinnen in der Lage sein könnten, jenseits einer formalästhetischen Analyse auch über die kulturelle Vielschichtigkeit und den historischen Kontext des Bildes zu reflektieren. Dazu machten sie ebenso viele Bemerkungen wie bisher. Die allermeisten gaben das Motiv des Fuji oder die Darstellungsweise als Ukiyo-e als typisch japanisch an. Dies war zu erwarten. Sonst gab es Hinweise auf die Schiffform oder die Kleidung der Fischer sowie deren zeittypische Frisur, was ebenfalls nicht überraschend war. Darüber bezeichnete eine Mittelschülerin die klaren Umrisse und eine Oberschülerin die stark stilisierte Darstellungsweise der Wellen als typisch japanisch. Allerdings hielten zwei andere (Ober- wie Mittel-)schülerinnen genau dasselbe doch für sehr „unjapanisch“. Hier gingen die Beurteilungen also stark auseinander. Zwei Mittelschülerinnen schrieben

---

künstlerischer Inspiration“. UNESCO: Fujisan, sacred place and source of artistic inspiration (2013), URL: <https://whc.unesco.org/en/list/1418/> (Letzter Zugriff am 24.04.2020).

sogar, dass kein einziges fremdartiges Element auf dem Bild zu finden sei. Und nur eine einzige Oberschülerin konnte auf die im Bild verwendete Zentralperspektive hinweisen. Eine Oberschülerin und zwei Mittelschülerinnen empfanden die Farbe des Bildes fremdartig, jedoch ohne weitere differenzierte Angabe.

Vor dem Hintergrund, dass die Japaner in den 1730er Jahren angefangen hatten, sich mit der westlichen Zentralperspektive auseinanderzusetzen, deren Theorie sie von den Holländern erlernt hatten, ist der Hinweis darauf von großer Bedeutung. Die Holländer durften damals als einzige Europäer auf der kleinen, künstlichen Insel Dejima im Hafen von Nagasaki Handel treiben. Hokusai hatte sich die westliche Malweise – wenn auch auf eigene Weise – angeeignet und in eindrucksvoller Form in seiner Landschaftsmalerei angewandt. Dies macht seine Serie „36 Ansichten des Berges Fuji“ einzigartig. Damals hießen Bilder, in denen die europäische Zentralperspektive angewandt wurden, „Ukie“, also so etwas wie „schwebende Bilder“. Manche Maler haben sogar darüber theoretische Abhandlungen veröffentlicht. Aber die Japaner haben die westliche Zentralperspektive nicht unbedingt als ein Sinnbild für eine rational wissenschaftliche Auffassung der Welt, also für ein wissenschaftlich geprägtes Weltbild, verstanden, sondern vielmehr lediglich als eine Malweise neben mehreren anderen Möglichkeiten, dem Bild dramatische Effekte zu verleihen. Durch eine direkte Verbindung von Vordergrund und Fernsicht ohne Mittelgrund fanden sie zum Beispiel ein besonders effektives Mittel für eine dramatische Darstellung, das allerdings von den eigentlichen westlichen Malprinzipien abwich. Der japanische Kunsthistoriker Shigemi Inaga nennt diese typisch japanische Ausdrucksweise „Chūkei-Datsuraku (Ausfallen des Mittelgrundes)“. Viele Ukiyo-e-Meister bedienten sich gerne dieser Manier. Auch in Hokusais „Die große Welle“ scheint sie eindrucksvoll gelungen zu sein.<sup>41</sup>

Die Antworten der Schülerinnen sind in diesem Zusammenhang zweifach zu deuten: Zum einen besitzen sie noch keinen hinreichenden Sinn für die Malweise der traditionellen japanischen Landschaftsmalerei<sup>42</sup>. Zum anderen erschien ihnen die

---

<sup>41</sup> Inaga (1999): S. 71-146, 176-178 sowie Inaga (2018) : S. 15-29.

<sup>42</sup> Seit etwa dem 11. Jahrhundert entwickelten Japaner eine eigene Form der Raumdarstellung. Bei Landschaften malte man die Fernsicht aus der Vogelperspektive meist im oberen Teil des Bildes. Das heißt, je näher die Sicht ist, desto weiter unten im Gemälde wird sie dargestellt. Als ein Paradebeispiel für die typische japanische Raumdarstellung gilt ein Wandgemälde von Kanō Eitoku (1543-1590), dem

Anwendung der Zentralperspektive als so selbstverständlich, dass sie keinen Bedarf sahen, diese zu hinterfragen. Dementsprechend hatten sie bisher wohl nie die Gelegenheit, zu reflektieren, was die Zentralperspektive im westlichen Sinne bedeutet. Die geistige Haltung, die hinter der Etablierung der Zentralperspektive steckte, war für sie, die Oberschülerinnen eingeschlossen, noch fremd. Ihnen fehlten die historischen Kenntnisse, wann und wie dieses Gestaltungsprinzip in Japan rezipiert wurde und welche Folgen das hatte.

Ebenso bezeichnend war, dass keine einzige Schülerin expliziert auf das „Blau“ auf dem Bild als fremdartig hinwies. Auch viele Europäer empfanden damals dieses charakteristische, helle „Blau“ auf dem Ukiyo-e, insbesondere in Hokusais Werken, als besonders „japanisch“. In Wirklichkeit war es aber das Blau, das am Anfang des 18. Jahrhundert in Deutschland entwickelt wurde und in den 1720er Jahren in ganz Europa verbreitet war, der chemische Farbstoff „Berliner Blau“. Die Ukiyo-e-Meistern nannten ihn „Bero“. In Japan wurde dieser Farbstoff zum ersten Mal in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus Europa, bzw. den Niederlanden eingeführt und hatte schließlich in den 1830er Jahren eine große Verbreitung erfahren, da dieser Farbstoff inzwischen auch in China produziert werden konnte und daher viel preisgünstiger zu erhalten war. Es waren besonders die Ukiyo-e-Meister, die intensiv mit dem importierten, neuartigen Farbstoff für ihre Farbholzschnitte experimentierten und dadurch eine große Resonanz unter dem Publikum erzielt hatten. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Europäer diese Farbe als typisch sahen, eine Farbe, die

---

bedeutendsten Vertreter der Kanō-Schule in der Azuchi-Momoyama-Zeit (1568-1600): „Ansichten von Kyōto und Umgebung“ (Rakuchū rakugai-byōbu) von 1574. Dabei wird das Stadtbild von Kyōto vom Himmel her betrachtet, die Menschen auf der Straße werden jedoch direkt von der Seite her in Nahaussicht gemalt. Außerdem ist jeder Teil im Bild klar dargestellt. Diese aus westlicher Sicht wohl verblüffende Zusammenlegung von mehreren Perspektiven macht die traditionelle japanische Malerei einzigartig. Darüber hinaus ist zu beachten, dass sich bei einer derartigen Darstellung das Auge des Betrachters ständig beliebig im Bild hin- und herbewegt, völlig anders als das künstlich an einem Punkt festgelegte Auge bei der europäischen Zentralperspektive. Vor diesem Hintergrund wird erneut deutlich, wie sensationell die in der Mitte des 18. Jahrhunderts aus Europa eingeführte Zentralperspektive war und welche neuen Möglichkeiten der Raumdarstellung sie den Japanern eröffnete. Hier kann man erahnen, warum damals die Bürger von Edo die Landschaftsdarstellung von Hokusai so sehr bewunderten. Zu diesem Thema genauer, Inaga (1999): S. 72-76, 90 sowie Shūji Takashina (2015): Higashi to nishi no deai – Nihon oyobi seiyō no kaiga ni okeru hyōgenyōshiki ni tsuite no shomondai (dt: Begegnung von Ost und West – Fragen zu Darstellungsformen der japanischen und europäischen Malerei), in: ders.: *Nihonjin ni totte utsukushisa towa nanika* (dt: Was die Schönheit für Japaner ausmacht) Tōkyō: Chikuma shobō, S. 68-96.

vermeintlich die Treue der Japaner zur Natur zeigen sollte, während sie eigentlich das Ergebnis von Neugier der Japaner auf eine europäische Farbe war.<sup>43</sup> Diese Tatsache ist heute allgemein bekannt,<sup>44</sup> wird aber nicht immer berücksichtigt. So behandelt z.B. das Lehrbuch von *Nihon bunkyō shuppan* die Einflüsse der japanischen Kunst im Zuge des Japonismus auf die westliche moderne Kunst, erwähnt aber mit keinem Wort den Einfluss von Europa auf Japan am Beispiel der beiden oben genannten Themen. In diesem Sinne ist die Darstellung sehr einseitig und unzureichend.

Auch aus dem Ergebnis der Fragen lässt sich ablesen, dass die Schülerinnen eher dazu neigen, anhand des Themas und der Motive auf dem Bild allzu voreilig zu urteilen und dann keinen Zweifel daran zu haben, wie es tatsächlich sein könnte. Aus der hier skizzierten Darstellung sieht man bereits, dass es die Möglichkeit gibt, am Beispiel der Raumdarstellung wie der Farbgebung „Die große Welle“ als Produkt eines interkulturellen Austausches zu betrachten. So ließe sich die eigene Wahrnehmung kritisch reflektieren, indem die Heranwachsenden hinterfragen, was ihnen auf den ersten Blick selbstverständlich vorkommt. Daran anschließend könnte man auch weitere Möglichkeiten zur Entwicklung des Unterrichts gewinnen.

Abschließend sei hier noch einmal das Hilfsmittel zur Unterrichtsplanung *Nihon bijutsu no jugyō*, insbesondere die zwei Unterrichtsmodellvorschläge mit Hokusais „Die große Welle“, verfasst vom japanischen Kunstpädagogen Tetsuo Arai, in Betracht gezogen werden. Beim Kunstbetrachtungsunterricht stützt sich Tetsuo Arai auf eine vierstufige Struktur, nämlich: 1) die intuitive Betrachtung (subjektives Empfinden), 2) die analytische Untersuchung (sachliche, formalästhetische Untersuchung), 3) das Sammeln von Informationen zum Werk und zu dessen Künstler (recherchieren, wissen, nachdenken), und schließlich 4) der vertiefte Genuss.<sup>45</sup> Auf diesem Prinzip basierend

---

<sup>43</sup> Inaga (1999): S. 183-184, Kenji Hinohara (2019): Kaisetsu (dt: Nachwort), in: *Hokusai. Fugaku sanjū rokkei*, hrsg. v. Kenji Hinohara, Tōkyō: Iwanami shoten, S. 214-217. Über die Rolle von „Berliner Blau“ im Ukiyo-e und damaligen japanischen Kunsthandwerk spezifisch Henry Smith (1998): Ukiyo-e ni okeru „Burū kakumei“ (dt: „Die blaue Revolution“ im Ukiyo-e), Ukiyo-e geijutsu, Nr. 128, Tōkyō: Nihon ukiyo-e kyōkai, S. 3-26.

<sup>44</sup> Matsumura (2014): S. 125.

<sup>45</sup> Tetsuo Arai (2012): *Kanshō no jugyō o tsukuru. Fugaku sanjū rokkei – Kanagawa Oki ura nami e yōkoso* (dt: Konzipieren des Kunstbetrachtungsunterrichts. Herzlichen Willkommen zu der Großen Welle von der 36 Ansichten des Berges Fuji) in: *Nihon bijutsu no jugyō – Tōkyō kokuritsu hakubutsukan no meihin ni yoru kanshōjugyō no tebiki* (dt: Der Unterricht der Japanischer Kunst – Handreichung für den Kunstbetrachtungsunterricht anhand der Meisterwerke im Nationalmuseum Tōkyō), Tōkyō: Nihon

schlägt er zwei Unterrichtsmodelle vor.

Beim ersteren geht es darum, „Die große Welle“ im Zusammenhang mit Hokusais dreißig Jahre andauernden Bemühungen um die Darstellung einer Welle zu analysieren, um zu verstehen, also um die thematologische Untersuchung von Hokusais Darstellung der Welle.<sup>46</sup> Beim zweiten Vorschlag geht es um den Vergleich von drei europäischen Gemälden, die ebenso eine Welle thematisieren, nämlich: „Schiffbruch der Minotaurus“ bzw. „Wrack eines Handelsschiffes“ (1810) von William Turner (1775-1851), „Die Welle“ (1869) von Gustave Courbet (1819-1877) mit Hokusais „Die große Welle“.<sup>47</sup> Alle sind Künstler des 19. Jahrhunderts. Ziel ist es dabei, durch die vergleichende Analyse, das Feststellen von Gemeinsamkeiten und Unterschieden, die Eigentümlichkeit von Hokusais Werk und schließlich auch die Besonderheiten der traditionellen japanischen Malerei zu verstehen. Beide Unterrichtsvorschläge von Arai sind berechtigt und durchaus empfehlenswert. Sicherlich werden sie den Schülern einen vernünftigen Einstieg in die Kunst Hokusais ermöglichen. Sie beinhalten auch pädagogisch sinnvollen Elemente, wie selbstständige Recherche oder Gruppendiskussionen. Allerdings beschränken sie sich jedoch lediglich auf den Rahmen der Kunst im engen Sinne, also auf die jeweiligen künstlerischen Bemühungen der Maler. Sie sind also sehr konventionell. Wie die Darstellung in der vorliegenden Arbeit bereits zeigt, bewegte sich Hokusais Werk „Die große Welle“ in viel größeren Dimensionen. Davon lässt die Herangehensweise von Arai zum einen manche Elemente vermissen, hier besonders, das Kunstwerk als kulturelles wie soziales Phänomen zu betrachten, und dessen Geschichtlichkeit zu reflektieren. Zum anderen fehlt auch ein

---

bunkyōs shuppan, S. 64-65.

<sup>46</sup> Zu diesem Thema sind drei plausible Forschungsarbeiten zu nennen: Tsuji (2019, erstmals 1986), Yasui (1996) und Tatsuya Akita (2000): Katsushika Hokusai hitsu „Kanagawa Oki ura nami“ no ichi kōsatsu (dt: Eine Betrachtung zu „Die große Welle“ von Katsushika Hokusai), in: *Bijutsu shi gaku* (Universität Tōhoku), Nr. 21, S. 25-58. Die Aufsätze von Yasui und Akita sind spezifische Forschungsarbeiten zu Hokusais Werk „Die große Welle“, die jeweils versuchen, die Bedeutung der Form der Wellen im Farbholzschnitt „Die große Welle“ in deren Entwicklung seines Œuvres und in der künstlerischen Konvention seiner Zeit verortend zu verstehen.

<sup>47</sup> Ein ähnlicher Vergleich ist bereits in der kunstgeschichtlichen Forschung durchgeführt worden. Siehe: Nobuo Tsuji: *Nimai no e – Kūrube „Arashi no umi“, Hokusai „Kanagawa Oki ura nami“ – Jūkō na nami, rizumikaru na nami* (dt: Die Bilder der Welle – Courbet „Das stürmische Meer“, Hokusai „Die große Welle vor Kanagawa“ – Gewichtige Welle und rhythmische Welle), in: *Manichi shinbun* vom 16.07.1995, S. 4. Auch Courbets Serie von der Welle aus dem Jahr 1869 wird gelegentlich mit Hokusais „Die große Welle“ in Verbindung gebracht. Vgl. Yasuto Ōta (1993): *Kūrube „Nami“* (dt: Courbet „Die Welle“), in: *Sekai bijutsu zenshū Dai 21 kan. realismu* (dt: Gesammelte Werke der Weltkunst, Bd. 21, Realismus), S. 414.

Einbeziehen heutiger medialer Erfahrungen, auch als Anlass, über die Rolle des Werkes in der visuellen Umwelt der Jugendlichen zu nachzudenken.

## 5. Fazit

Der Kunsthistoriker Inaga schreibt, dass Hokusai ein Künstler war, der im internationalen Zusammenhang mit dem Japonismus „als soziologisches Phänomen“ seine einzigartige historische Bedeutung gewonnen habe.<sup>48</sup> Die Verschiebung der Bewertung Hokusais bis heute lässt seinen gestalterischen Ansatz als komplexes Konstrukt der künstlerischen bzw. kulturellen sowie gesellschaftlichen Entwicklung in jener Zeit erscheinen. Inaga stellt fest, dass „viele Dinge, die man heute für die Essenz der japanischen Ästhetik hält, in Wirklichkeit im Umgang mit importierter Kultur verfeinert worden waren. Sie erschienen in der Neuzeit seit der Tokugawa-Zeit und insbesondere im Umgang mit der westlichen Welt. Kulturelle Eigenschaften offenbaren sich nicht in der Isolation, die sich von fremden Einflüssen abschirmt, sondern vielmehr durch die Neugier nach der Außenwelt.“<sup>49</sup>

Trifft diese Aussage zu, dann ist gerade Hokusais Kunst gerade ein Paradebeispiel dafür. In diesem Sinne bietet sich „Die große Welle“ als ein idealer Stoff für den Kunstunterricht an. Hier erhalten die Heranwachsenden eine genuine Gelegenheit, am Werk über das historische Werden künstlerischer Ausdrucksmöglichkeit, über den Sinn kultureller Verflechtungen sowie über die Geschichtlichkeit des ästhetischen Sinnes nachzudenken. Das öffnet im Denken der Heranwachsenden ein Verständnis von Kunst als interkulturelles Ereignis. Wenn man bei der Analyse auch noch die alltägliche mediale Erfahrung mit einbezieht, führt das schließlich zur kritischen Reflexion eigener Wahrnehmung wie der medialen Umgebung, was in unserem globalen Zeitalter für den Erhalt der Orientierung unverzichtbar ist. Auf diese Weise könnte man eine Möglichkeit gewinnen, den Kunstunterricht als umfassende ‚Kulturforschung‘ zu organisieren. So wird es klar, dass Hokusais „Die große Welle“ für den Kunstunterricht in der Schule ein lohnender Gegenstand ist.

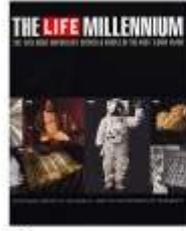
---

<sup>48</sup> Inaga (1999): S. 174.

<sup>49</sup> Inaga (2018): S. 33.



Ab.1



Ab.2



Ab.3



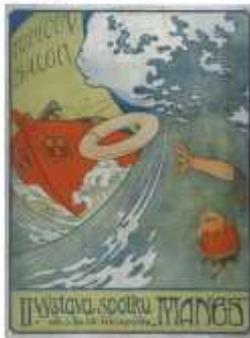
Ab.4



Ab.5



Ab.6



Ab.7



Ab.8



Ab.9



Ab.10



Ab.11

## Abbildungsnachweis

1. Katsushika Hokusai: Kanagawa Oki ura nami (dt: Die große Welle vor Kanagawa), in: *Karāban Ukiyo-e no rekishi* (dt: Illustrierte Ausgabe. Geschichte des Ukiyo-e) , Tōkyō: Bijutsu shuppan sha, 1998, VII-5, S. 127.
2. The Life Millennium: The 100 Most Important Events and People of the Past 1000 Years, New York 1998, Umschlag.
3. The Life Millennium: The 100 Most Important Events and People of the Past 1000 Years, New York 1998, S. 185.
4. Camille Claudel: Nami (dt: Die Welle), in: *Hokusai e no shōtai* (dt: Einladung zu Hokusai), Tōkyō: Asahi shinbun shuppan, 2019, S. 6.
5. Arnold Krog (1856-1931): „Vase with Wave and Seagull“ (1888), Royal Copenhagen, in: A Kat. d. Ausst. *Hokusai and Japonisme*, Tōkyō: Kokuritsu seiyō bijutsukan (Nationalmuseum für westliche Kunst) und Yomiuri shinbun Tōkyō honsha, S. 245, Ab. 193.
6. Hermine Heller-Ostersetzer (1874-1909): „Nereus und Triton“ (1900), Museum für angewandte Kunst (Wien), in: Akiko Mabuchi (1997): *Katsushika Hokusai to Japonisumu* (dt: Katsushika Hokusai und der Japonismus), in: ders.: *Japonisumu. Gensō no Nihon* (fr: Japonisme: Représentations et Imaginaires des Européens) Tōkyō: Brücke-Verlag, S. 245, Ab. 26.
7. Arnost Hofbauer: Poster for „The Second Annual Exhibition oft he Manes Association“ (1898), in: A Kat. d. Ausst. *Hokusai and Japonisme*, Tōkyō: Kokuritsu seiyō bijutsukan (Nationalmuseum für westliche Kunst) und Yomiuri shinbun Tōkyō honsha, S. 251, Ab. 202.
8. Aus einem Restaurant in Kitakyūshū-shi in Japan. Aufnahme: Autor.
9. *Bijutsu 2, 3*, Tōkyō: Mitsumura tosho, genehmigt 2015, 2019, S. 22.
10. Ibild., S. 23.
11. Hokusais Portrait von Keisan Eisen (1845), in: Junichi Ōkubo (2019): *Senpenbanka ni egaku. Hokusai no Fugaku sanjū rokkei* (dt: Vielfältig malen. Hokusais 36 Ansichten des Bergs Fuji) , Tōkyō: Shōgakkan, S. 7.