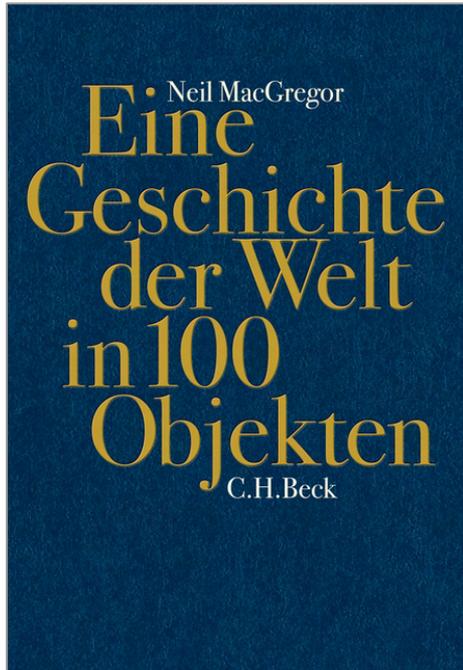


Unverkäufliche Leseprobe



Neil MacGregor
Eine Geschichte der Welt in 100
Objekten

Aus dem Englischen von Waltraud Götting,
Andreas Wirthensohn und Annabel Zettel.
816 Seiten, Gebunden
ISBN: 978-3-406-62147-5

19

Der goldene Schulterkragen aus Mold

*Fein gearbeitetes Gold-Cape, gefunden in Mold, Nordwales
1900–1600 v. Chr.*

Auf die Arbeiter des Ortes muss es gewirkt haben, als wären die alten walisischen Sagen wahr geworden. Sie waren auf ein Feld namens Bryn-yr-Ellyllon geschickt worden, was so viel heißt wie Elfen- oder Koboldshügel, um dort Gestein abzubauen. Reisende mieden den Hügel nach Einbruch der Dunkelheit, denn es ging das Gerücht, man habe dort schon oft des Nachts einen Geisterjungen gesehen, der ganz in Gold gekleidet war und im Mondschein leuchtete. Als die Männer einen großen Erdhügel abtragen wollten, stießen sie auf ein Steingrab. Darin fanden sich Hunderte von Bernsteinperlen, Stücke von Blattbronze und die Überreste eines Skeletts. Dem Skelett war ein seltsames, zerdrücktes Objekt übergestülpt – eine große und fein verzierte zerbrochene Platte aus reinem Gold.

Dieses atemberaubende Objekt ist ein goldener Schulterkragen oder vielleicht genauer ein kurzer Poncho aus Gold. Aber wir bezeichnen es als Cape. Es handelt sich um einen Umhang aus punziertem Gold für die Schultern eines Menschen. Er ist rund 45 Zentimeter breit und 30 Zentimeter tief, und man dürfte ihn über den Kopf gestülpt und dann auf die Schultern herabgelassen haben, von wo er dann bis etwa zur Mitte der Brust reichte.

Betrachtet man das Cape genauer, so erkennt man, dass es aus einer einzigen Platte erstaunlich dünnen Goldes gemacht ist. Das Ganze wurde aus einem Barren gefertigt, der ungefähr die Größe eines Tischtennisballs hatte. Die Platte wurde dann von innen bearbeitet und ausgestanzt – so dass das Cape aussieht, als würden fein säuberlich angeordnete Perlenschnüre von einer Schulter zur anderen und um den ganzen Körper herum laufen. Auf den heutigen Betrachter





wirkt es vor allem unglaublich kleinteilig und höchst luxuriös. Die Steinhauer, die es gefunden haben, müssen sprachlos gewesen sein.

Die Arbeiter machten ihre Entdeckung am Bryn-yr-Ellyllon im Jahr 1833. Unbeeindruckt von allen Gedanken an Geister oder Kobolde und erfreut über den sagenhaften Wert ihres Fundes verteilten die Arbeiter den goldenen Schulterkragen sofort untereinander, wobei der Bauer, dem der Acker gehörte, sich den Löwenanteil sicherte. Damit hätte die Geschichte auch schon zu Ende sein können. Grabstätten aus ferner Vergangenheit mochten noch so exotisch sein, genossen damals aber kaum rechtlichen Schutz. Dass sich die Grabstätte in der Nähe der Stadt Mold befand, nicht weit entfernt von der Nordküste von Wales, hieß, dass die Welt möglicherweise niemals von diesem Fund erfahren hätte. Dass es anders kam, ist der Neugier des örtlichen Pfarrers Reverend C. B. Clough zu verdanken; er verfasste einen Bericht über den Fund, der das Interesse der Society of Antiquaries in London erregte, der Gesellschaft der Altertumsforscher.

Drei Jahre nachdem die Beute aus dem Grab verteilt worden war, erwarb das Britische Museum von dem Bauern, dem das Feld gehörte, das erste und größte der Bruchstücke, das er sich gesichert hatte. Vieles von dem, was der Pfarrer verzeichnet hatte, war bis dahin bereits verschwunden, darunter quasi das gesamte Skelett. Übrig waren nur noch drei große und zwölf kleine zerbrochene und platt gedrückte Stücke des verzierten Goldobjekts. Es dauerte noch einmal hundert Jahre, bis das Britische Museum genügend von den übriggebliebenen Bruchstücken zusammengetragen hatte (einige fehlen bis heute), um mit einer vollständigen Rekonstruktion dieses zerteilten Schatzes beginnen zu können.

Was war das für ein Objekt, das diese Bruchstücke einstmals bildeten? Wann wurde es gefertigt? Wer hat es getragen? Im Zuge weiterer archäologischer Entdeckungen im 19. Jahrhundert wurde deutlich, dass die Grabstätte von Mold aus der Bronzezeit stammt – und damit rund 4000 Jahre alt ist. Doch erst in den 1960er Jahren wurden die einzelnen Teile des «Goldstücks» erstmals zusammengesetzt. Die Konservatoren verfügten einzig und allein über platt gedrückte Fragmente papierdünnen Goldes; sie waren unterschiedlich groß, wiesen allesamt Risse, Bruchstellen und Löcher auf und wogen insgesamt nur rund ein Pfund. Es war wie ein dreidimensionales Puzzlespiel, das nur zu Ende gebracht werden

konnte, indem man die antiken Techniken der Goldbearbeitung, die seit Jahrtausenden verloren waren, noch einmal neu lernte.

Wir wissen nicht, wer dieses Cape hergestellt hat, aber diejenigen müssen über hoch entwickelte Fertigkeiten verfügt haben. Man könnte sie durchaus als die Cartiers oder die Tiffanys der Bronzezeit bezeichnen. Welche Art von Gesellschaft produziert ein solches Objekt? Allein schon seine Opulenz und die ausgeklügelten Details lassen darauf schließen, dass es aus einem Zentrum großen Reichtums und enormer Macht stammt, das sich vielleicht mit den zeitgenössischen Höfen der Pharaonen in Ägypten oder den Palästen des minoischen Kreta vergleichen lässt. Und die Sorgfalt, mit der ein so ausgefallenes Design entworfen und geplant werden muss, weist auf eine lange Tradition der Produktion von Luxusgütern hin.

Doch die Archäologie hat für diese Zeit nirgendwo in Großbritannien entsprechende Paläste, Städte oder Königreiche gefunden. Es gibt die riesigen Kultstätten von Stonehenge und Avebury sowie Hunderte von Steinkreisen und Tausende von Grabhügeln, die damals die Landschaft dominiert haben, aber so gut wie keine Überreste von Wohnstätten oder Behausungen, und das, was erhalten ist, lässt auf recht bescheidene Verhältnisse schließen – strohgedeckte Holzhütten, wie wir sie üblicherweise von agrarischen Stammesgesellschaften mit Stammesführern an der Spitze kennen.

In der Vergangenheit war es ein Leichtes, die prähistorischen Gesellschaften auf den Britischen Inseln als primitive Völker abzutun, die schon existierten, bevor deutlich erkennbare Kulturen und Zivilisationen entstanden; und derartige Vermutungen schienen durchaus naheliegend zu sein angesichts der Tatsache, dass die Archäologie lediglich über ein paar Siedlungen und ansonsten nur Gräber verfügte. Doch seit einigen Jahren sieht man diese Gesellschaften in ganz anderem Licht, wozu nicht zuletzt die Entdeckung seltener Objekte wie unseres Capes beigetragen hat. Denn der goldene Schulterkragen aus Mold ist zwar einzigartig in seiner Komplexität, aber doch nur eines von mehreren wertvollen Objekten, die uns verraten, dass die Gesellschaften auf den Britischen Inseln damals äußerst hoch entwickelt gewesen sein müssen, sowohl was ihre handwerklichen Fähigkeiten als auch was ihre Sozialstruktur angeht. Sie verraten uns auch – wie etwa das Jadebeil aus Canterbury (Kapitel 14) –, dass diese Gesellschaften

nicht isoliert, sondern Teile eines umfassenderen europäischen Handelsnetzes waren. So muss beispielsweise die Sammlung kleiner Bernsteinperlen, die man zusammen mit dem Cape gefunden hat, aus dem Ostseeraum stammen – Hunderte Kilometer entfernt von Mold.

Mit Hilfe dieser wertvollen Objekte – aus Gold, Bernstein und vor allem Bronze – können wir ein Handels- und Tauschnetzwerk rekonstruieren, das vom nördlichen Wales bis nach Skandinavien und sogar in den Mittelmeerraum reichte. Wir können zudem die Quelle des Reichtums ausmachen, die diesen Handel ermöglichte. Denn der Ort, an dem das Cape von Mold begraben wurde, liegt in der Nähe der größten bronzezeitlichen Kupfermine Nordwesteuropas, nämlich der von Great Orme. Das Kupfer von dort und der Zinn aus Cornwall dürften die Zutaten für die allermeisten britischen Bronzeobjekte gewesen sein. Besonders intensiv wurde die Mine von Great Orme in der Zeit zwischen 1900 und 1600 v. Chr. genutzt. Jüngste Analysen der Goldgewinnungstechniken und der Verzierung des Capes datieren die Bestattung in diese Zeit. Zwar bleiben uns nur Vermutungen, aber es ist doch sehr wahrscheinlich, dass die Träger dieses außergewöhnlichen Objekts in irgendeiner Weise mit der Mine zu tun hatten, die großen Reichtum eingebracht haben dürfte und ein wichtiges Handelszentrum für den gesamten Nordwesten Europas bildete. Aber kam das Gold für den Schulterkragen ebenfalls von weit her?

Mary Cahill vom National Museum Irlands meint dazu:

«Das ist eine der großen Fragen: Woher stammte das Gold? Wir wissen einiges über die frühen Kupferquellen, aber beim Gold ist es naturgemäß so – vor allem wenn es aus Bächen oder Flüssen stammt, und die frühen Abbaustätten konnten wirklich mit einer einzigen Flutwelle hinweggespült werden –, dass die genauen Herkunftsorte nur ganz schwer zu bestimmen sind. Wir konzentrieren uns deshalb eher auf die Art des Golderzes und die Objekte und versuchen, beides in Beziehung zueinander zu setzen in der Hoffnung, dass uns das zum richtigen geologischen Hintergrund, zum richtigen geologischen Umfeld führt, in dem sich das Gold tatsächlich gebildet hat. Mittels intensiver Feldforschung, so hoffen wir, können wir dann eine Goldmine aus der frühen Bronzezeit lokalisieren.

Es muss eine sehr üppige Goldquelle gegeben haben, denn die verwendete Menge an Gold ist für die damalige Zeit ungewöhnlich groß. Das Gold muss über einen langen Zeitraum hinweg gesammelt worden sein. Das Objekt selbst ist aus-

gesprachen kunstvoll gearbeitet. Das gilt nicht nur für die Verzierung, sondern schon für seine Form als solche, die ja auf die Schulter passen musste – wir müssen uns das so vorstellen, dass der Goldschmied sich hinsetzen und die Passform wirklich im Voraus ausarbeiten musste: Wie sollte er das Goldblech formen – per se schon eine sehr anspruchsvolle Sache –, wie sollte er es anschließend verzieren und wie sollte er das Ganze abschließend so hinbekommen, dass daraus ein Schulterkragen wurde? Das zeigt deutlicher als alles andere, über welche große Fertigkeiten und über welches Gespür für Design dieser Goldschmied verfügte.»

An der fachlichen Kompetenz des Herstellers gibt es also keine Zweifel, doch über die Person, die dieses Cape getragen hat, wissen wir so gut wie nichts. Das Objekt selbst liefert nur wenige Hinweise. Es verfügte vermutlich über ein Futter, vielleicht aus Leder, das Brust und Schultern des Trägers bedeckte. Das Cape ist ausgesprochen zerbrechlich und hätte die Bewegungsfreiheit von Armen und Schultern dermaßen eingeschränkt, dass es nur sehr selten getragen worden sein kann. Es gibt aber immerhin eindeutige Zeichen, dass es benutzt wurde: So weist es beispielsweise oben und unten Löcher auf, mit denen man es an der Kleidung befestigen konnte; es kann also sein, dass es über einen langen Zeitraum hinweg immer nur für bestimmte Feierlichkeiten hervorgeholt wurde.

Wer aber hat es getragen? Für einen mächtigen Kriegsfürsten ist das Cape zu klein. Es passt allenfalls einer schlanken, kleinen Person – einer Frau oder, wahrscheinlicher sogar, einem Jugendlichen. Die Archäologin Marie Louise Stig Sørensen erläutert, welche Rolle junge Menschen in diesen frühen Gesellschaften spielten:

«In der frühen Bronzezeit wurden nur wenige Menschen älter als 25 Jahre. Die meisten Kinder starben vor Erreichen des fünften Lebensjahrs. Viele Frauen starben bei der Geburt eines Kindes, und nur ganz wenige wurden sehr alt; diese sehr alten Menschen dürften innerhalb der Gesellschaft eine ganz besondere Stellung eingenommen haben.

Es ist wirklich schwer zu sagen, ob sich unsere Vorstellung von Kindheit auf diese Gesellschaft übertragen lässt, wo man angesichts des Durchschnittsalters der Gemeinschaften recht rasch zu einem erwachsenen Mitglied der Gruppe wurde, auch wenn man erst zehn Jahre alt war. Das würde bedeuten, dass die meisten Menschen damals Jugendliche waren.»

Die Anfänge von Wissenschaft und Literatur

Das stellt unsere heutigen Vorstellungen von Alter und Verantwortung in Frage. In vielen Gesellschaften der Vergangenheit konnten Jugendliche Eltern, vollwertige Erwachsene, Anführer sein. Vielleicht wurde unser Cape also von einer jungen Person getragen, die bereits über beträchtliche Macht verfügte. Leider wurde das wichtigste Beweisstück, das Skelett, dem das Cape umgelegt war, weggeworfen, als man das Gold entdeckte, da es keinerlei finanziellen Wert hatte. Wenn ich mir den goldenen Schulterkragen aus Mold heute so anschau, überkommen mich ganz unterschiedliche Empfindungen: einerseits Freude und Erleichterung darüber, dass ein so großartiges Kunstwerk überlebt hat, und andererseits Frust und Verzweiflung, dass das dazugehörige Material völlig achtlos weggeworfen wurde, denn es hätte uns so viel erzählen können über diese große und geheimnisvolle Kultur, die damals, vor 4000 Jahren, im Norden von Wales ihre Blütezeit erlebte.

Aus diesem Grund sind Archäologen heute über illegale Grabungen so empört. Zwar bleiben die wertvollen Funde gewöhnlich erhalten, doch der Kontext, aus dem heraus sie erst verständlich werden, wird zerstört; dabei macht erst dieses «Kontextmaterial» – das aus finanzieller Sicht oft völlig wertlos ist – aus einem Schatz Geschichte.

[...]



64

Die David-Vasen

Porzellan, aus dem Yushan-Gebiet, China
1351 n. Chr.

«In Xanadu schuf Kubla Khan
Ein Lustschloss, stolz und kuppelschwer,
Wo Alph, das heilige Wasser, floss,
Durch unermessene Höhlen sich ergoss
In sonnenloses Meer.»

Die mitreißenden ersten Zeilen aus Coleridges opiumberauschter Fantasie jagen einem noch immer einen Schauer über den Rücken. Als Teenager war ich von dieser Vision exotischer und geheimnisvoller Genüsse wie verzaubert, aber ich hatte keine Ahnung, dass Coleridge in Wahrheit über eine historische Gestalt schrieb. Kublai Khan war ein chinesischer Herrscher aus dem 13. Jahrhundert. Xanadu ist ganz einfach die englische Form von Shangdu, seiner kaiserlichen Sommerresidenz. Kublai Khan war der Enkel von Dschingis Khan, der seit 1206 Herrscher über die Mongolen war und die Welt in Angst und Schrecken versetzte. Indem er überall Chaos und Verwüstung hinterließ, errichtete Dschingis Khan das Mongolische Reich – eine Supermacht, die sich vom Schwarzen Meer bis zum Japanischen Meer und von Kambodscha bis zur Arktis erstreckte. Kublai Khan vergrößerte dieses Reich sogar noch und wurde Kaiser von China.

Unter den mongolischen Herrschern entwickelte China eines der bis heute erfolgreichsten Luxusgüter der Weltgeschichte – ein Produkt, das für vornehme Lustschlösser geeignet war, das sich aber über die Jahrhunderte verbreitete und sich in großen Palästen ebenso wie in einfachen Wohnstuben auf der ganzen

Welt wiederfand: chinesisches Blau-Weiß-Porzellan. Uns erscheint das Blau-Weiß heute als der Inbegriff des Chinesischen, aber das war nicht von Anfang an so. Diese archetypische chinesische Ästhetik kommt eigentlich aus Iran. Dank der alten chinesischen Gepflogenheit, auf Objekten zu schreiben, wissen wir genau, wer diese beiden Porzellanvasen im Blau-Weiß-Stil in Auftrag gab, für welche Götter sie bestimmt waren und an welchem Tag sie tatsächlich geweiht worden sind.

Die Bedeutung von chinesischem Porzellan kann man kaum hoch genug einschätzen. Seit über tausend Jahren bewundert und nachgeahmt, hat es nahezu jede Keramiktradition der Welt beeinflusst, und es hat eine entscheidende Rolle im interkulturellen Austausch gespielt. In Europa wird das Blau-Weiß-Porzellan praktisch in einem Atemzug mit China genannt und immer mit der Ming-Dynastie in Verbindung gebracht. Aber die David-Vasen, die sich heute im Britischen Museum befinden, lassen uns die Geschichte noch einmal neu überdenken, denn sie datieren aus der Zeit vor den Ming und entstanden unter Kublai Khans Mongolendynastie, bekannt als die Yuan-Dynastie, die bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts über ganz China herrschte.

Vor 700 Jahren wurden fast ganz Asien und weite Teile Europas durch die Mongolenstürme erschüttert. Wir alle kennen Dschingis Khan als den größten aller Zerstörer, und die Plünderung Bagdads unter seinem Sohn ist im Gedächtnis des irakischen Volkes noch immer präsent. Dschingis' Enkel Kublai war ebenfalls ein großer Krieger, aber unter ihm wurde die mongolische Herrschaft beständiger und geordneter. Als Kaiser von China unterstützte er Wissenschaften und Künste und förderte die Herstellung von Luxuswaren. Als das Reich einmal errichtet war, folgte die «Pax Mongolica», der Mongolische Friede, der wie die Pax Romana eine lange Zeit der Stabilität und des Wohlstands gewährleistete. Das mongolische Reich dehnte sich entlang der Seidenstraße aus und sicherte diese. Es ist der Pax Mongolica zu verdanken, dass Marco Polo in der Lage war, Mitte des 13. Jahrhunderts von Italien nach China zu reisen und von dort wieder zurückzukehren, um Europa zu erzählen, was er gesehen hatte.

Eines der erstaunlichsten Dinge, die er kennengelernt hatte, war das Porzellan; tatsächlich finden wir das eigentliche Wort «Porzellan» zum ersten Mal in

Marco Polos Beschreibung seiner Reisen durch Kublai Khans China. Das italienische *porcellana*, «kleines Ferkel», ist ein umgangssprachliches Wort für die Gehäuse von Kaurischnecken, die tatsächlich ein wenig wie zusammengerollte Ferkel aussehen. Und das Einzige, das Marco Polo in den Sinn kam, um seinen Lesern eine Vorstellung von muschelartigen Glanz der harten, feinen Keramik zu vermitteln, die er in China gesehen hatte, war ein Kauri-Schneckenhaus, ein *porcellana*. Und so nennen wir es seitdem «kleines Ferkel», Porzellan – wenn wir nicht einfach nur «China» sagen. Ich glaube nicht, dass es ein anderes Land auf der Welt gibt, dessen Name austauschbar mit dem seines bedeutendsten Exportartikels ist.

Die David-Vasen werden so genannt, weil sie von Sir Percival David erstanden wurden, dessen Sammlung von mehr als 1500 chinesischen Keramikobjekten sich heute in einer speziellen Abteilung im Britischen Museum befindet. Wir haben die Vasen direkt am Eingang der Abteilung aufgestellt, um deutlich zu machen, dass sie die Stars der Show sind: David erwarb sie getrennt voneinander aus zwei privaten Sammlungen und konnte sie 1935 wieder vereinen. Sie sind groß, knapp über 60 Zentimeter hoch, und an der breitesten Stelle misst ihr Durchmesser ungefähr 20 Zentimeter. Sie sind elegant geformt, am oberen Ende und am Fuß schmaler zulaufend und in der Mitte anschwellend. Zwischen dem weißen Porzellankörper und der darüberliegenden klaren Glasur erscheint, als würde es fließen, das aus Kobalt hergestellte Blau, das in kunstvollen Figuren und Mustern mit sicherer Hand aufgemalt wurde. Fuß und Hals der Vasen sind mit Blättern und Blumen verziert, aber um den eigentlichen Körper der beiden Vasen windet sich ein schlanker chinesischer Drache – langgestreckt, geschuppt und bärtig, mit scharfen Klauen und von Wolkenranken umgeben. Am Hals sind zwei Griffe in Form von Elefantenköpfen angebracht. Bei diesen beiden Vasen handelt es sich offensichtlich um luxuriöse Porzellanerzeugnisse, hergestellt von talentierten Kunsthandwerkern, die sich an ihrem Material erfreuten.

Porzellan ist eine spezielle Keramikart, die bei sehr hohen Temperaturen gebrannt wird: 1200–1400 Grad Celsius. Die Hitze vitrifiziert und härtet den Ton, so dass er, im Gegensatz zur porösen Töpferware, wie Glas keine Flüssigkeit durchlässt. Weißes, hartes und lichtdurchlässiges Porzellan wurde bewundert und war überall begehrt, lange vor der Erfindung des Blau-Weiß-Stils.

Die Grausamkeiten der Mongolenstürme erschütterten und zerstörten die im Mittleren Osten und vor allem in Iran angesiedelte Keramikindustrie. Als jedoch wieder Frieden einkehrte, entstanden hier bedeutende Märkte für den chinesischen Export. Blau-Weiß-Waren blieben lange Zeit gefragt. Deshalb imitierte das Porzellan, das die Chinesen für diesen Markt anfertigten, den iranischen Lokalstil, und die chinesischen Töpfer benutzten das blaue Kobaltpigment aus Iran, um den dortigen Geschmack zu treffen. Kobalt aus Iran war in China als *huihui qing* – muslimisches Blau – bekannt, was ein klares Indiz dafür ist, dass die Blau-Weiß-Tradition aus dem Mittleren Osten und nicht aus China kommt. Professor Craig Clunas, Experte für die chinesische Kulturgeschichte, stellt dieses Phänomen in einen breiteren Kontext:

«Iran und der heutige Irak sind Gebiete, in denen solche Farbtöne vorkommen. Es handelt sich um eine Technik, die andernorts entstand, und deshalb erzählt sie uns etwas über die Zeit, in der China, als Teil des riesigen, vom Pazifik bis fast zum Mittelmeer reichenden mongolischen Imperiums, für das übrige Asien offen war wie nie zuvor. Natürlich ist es diese Offenheit, die so etwas wie den Blau-Weiß-Stil mit sich bringt, und sie hatte wahrscheinlich auch Einfluss auf die Formen der Literatur. Unter dem Aspekt der Entstehung von Kulturformen ist die Yuan-Periode also außerordentlich bedeutsam.»

Die David-Vasen zählen zu den glücklichen Folgen dieser kulturellen Öffnung. Ihre entscheidende Bedeutung besteht darin, dass sie neben ihrer Verzierung auch Inschriften aufweisen – Inschriften, die uns darüber aufklären, dass sie an einem Dienstag, den 13. Mai 1351 geweiht wurden – ein wundervolles Beispiel chinesischer Genauigkeit und ein eindeutiger Beweis dafür, dass qualitativ hochwertiges Blau-Weiß-Porzellan älter ist als die Ming-Dynastie. Aber das, was auf den beiden Vasen geschrieben steht, erzählt uns noch mehr. Es gibt geringfügige Unterschiede zwischen den Inschriften. Dies ist die Übersetzung der Inschrift der linken Vase:

«Zhang Wenjin, aus der Jingtang-Gemeinde des Dorfes Dejiao im Stadtgebiet von Shuncheng, Bezirk Yushan, Kreis Xinzhou, ein Schüler der heiligen Götter, ist erfreut, General Hu Jingyi im Palast von Xingyuan mit der Bitte um Schutz und Segen für die ganze Familie und um Frieden für seine Söhne und Töchter eine Gabe darzubieten, bestehend aus einem Räuchergefäß und einem Paar Blumen-

vasen. Mit Bedacht offeriert an einem verheißungsvollen Tag im vierten Monat des elften Jahres der Zhizheng-Herrschaft.»

Hierin sind eine Menge von Informationen enthalten. Es wird uns gesagt, dass die Vasen hergestellt wurden, um als Spende in einem Tempel zu dienen, und dass der Name ihres Spenders Zhang Wenjin ist, der sich selbst überaus feierlich als «Schüler der heiligen Götter» bezeichnet. Angegeben wird seine Heimatstadt, Shuncheng, in der heutigen Provinz Jiangxi, einige hundert Kilometer südwestlich von Shanghai. Er bietet diese beiden prachtvollen Vasen zusammen mit einem Räuchergefäß dar (diese drei Dinge bildeten ein typisches Altar-Set), wengleich das Räuchergefäß bisher noch nicht gefunden wurde. Die besondere Gottheit, der diese Gabe gewidmet ist – General Hu Jingyi, ein Militär des 13. Jahrhunderts, der in den göttlichen Stand erhoben wurde wegen seiner übernatürlichen Kraft und Weisheit und seiner Fähigkeit, die Zukunft vorauszusagen –, war erst kurz zuvor ein Gott geworden. Wenjins Altar-Set wurde gespendet, um den Schutz dieses neuen Gottes zu erlangen.

Fremde Herrscher (die Mongolen), fremde Materialien (muslimisches Blau) und ausländische Märkte (Iran und der Irak) – all das spielte paradoxerweise eine bedeutende Rolle bei der Entstehung dessen, was für viele Menschen außerhalb Chinas immer noch das Chinesischste überhaupt ist, das Blau-Weiß-Porzellan. Bald wurden diese Keramikprodukte von China in großen Mengen exportiert – nach Japan und Südostasien, über den Indischen Ozean nach Afrika, in den Nahen und Mittleren Osten und darüber hinaus.

Schließlich erreichte das Blau-Weiß-Porzellan Jahrhunderte nach seiner Entstehung im muslimischen Iran und seiner Nachahmung im mongolischen China Europa und feierte dort Triumphe. Wie alle erfolgreichen Produkte wurde es von lokalen Manufakturen im großen Stil kopiert. Das Weidenmuster, an das viele Leute denken, wenn von Blau-Weiß die Rede ist, wurde tatsächlich in den 1790er Jahren in England von Thomas Minton erfunden – oder sollten wir besser sagen: geklaut? Es wurde augenblicklich zum Erfolg, und natürlich war es genauso ein Fantasiebild von China wie Coleridges Gedicht. Coleridge könnte in der Tat seinen Tee aus einer Tasse mit Weidenmuster getrunken haben, als er aus seinem Opiumtraum von Kublai Khans Xanadu erwachte.

75

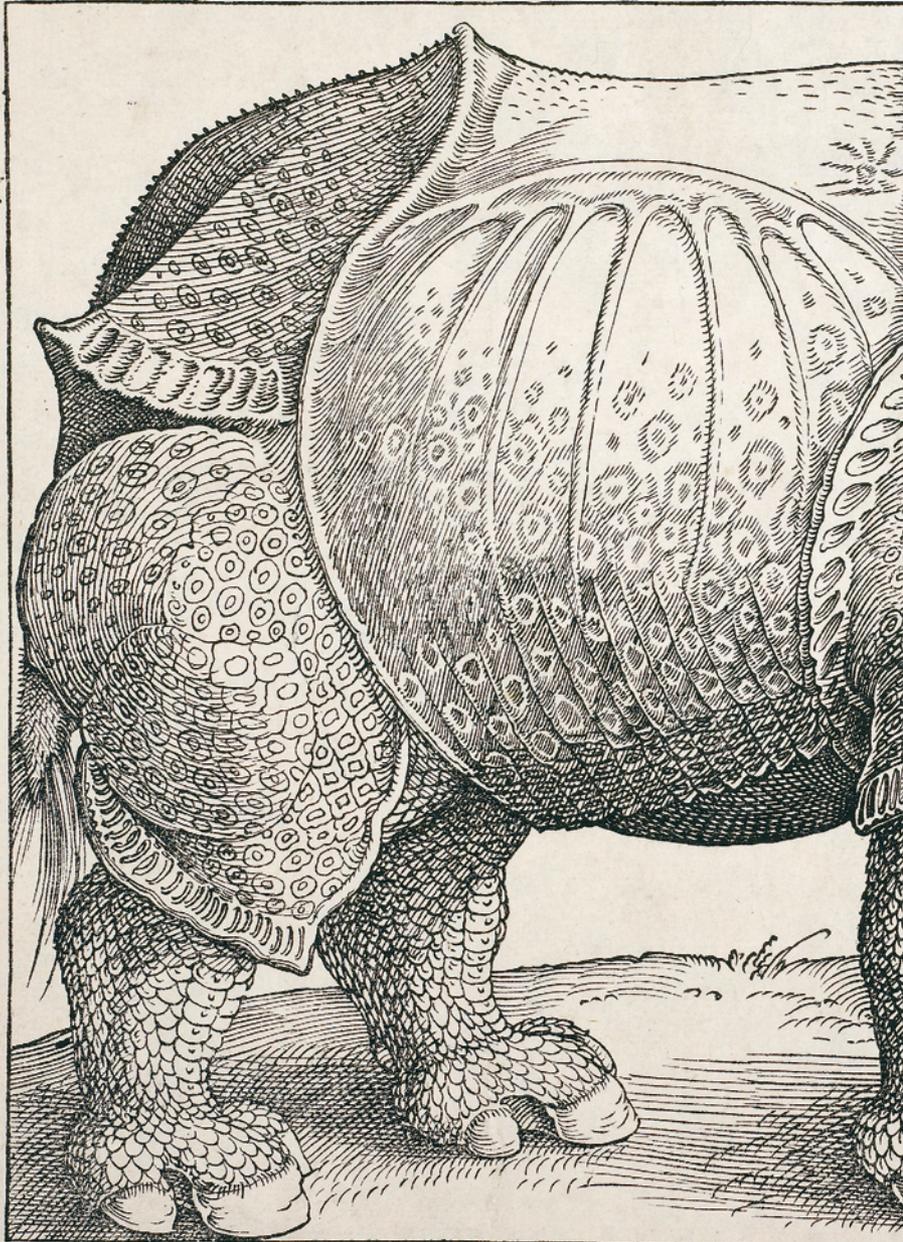
Dürers Rhinocerus

Holzschnitt, aus Nürnberg
1515 n. Chr.

Das kleine Eiland St. Helena im Südatlantik hat vor allem als Freiluftgefängnis für Napoleon Bonaparte Berühmtheit erlangt, der 1815 nach der Schlacht von Waterloo hierher verbannt wurde. Aber auf St. Helena hatte auch ein anderes in Europa bestauntes Wesen einen kurzen Aufenthalt – ein Geschöpf, das viel weniger Schaden anrichtete als der französische Kaiser und das im Jahr 1515 in Europa als Wunderwesen betrachtet wurde – ein indisches Panzernashorn. Auch das Tier erreichte die Insel als Gefangener, und zwar auf einem portugiesischen Schiff, das auf seiner langen Reise von Indien nach Lissabon – einer Reise, die einen Triumph der Schifffahrt markierte – hier eine Zwischenstation einlegte. Europa stand an der Schwelle einer gewaltigen Expansion, die zur Erforschung, Kartographierung und Eroberung weiter Teile der Erde führen sollte und möglich gemacht wurde durch die Entwicklung neuer Techniken im Schiffsbau und bei der Segelherstellung. Es bestand ein großes Interesse daran, das neu erworbene und rasch anwachsende Wissen mit Hilfe einer anderen technischen Neuerung – des Buchdrucks – festzuhalten und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Alle diese Aspekte treffen in unserem Objekt, das zu den berühmtesten Kunstwerken der Renaissance gehört, zusammen. In einer Hinsicht zumindest hatte das indische Nashorn mehr Glück als Napoleon: Es wurde von Albrecht Dürer porträtiert.

In den vorangegangenen Kapiteln habe ich Objekte von vier großen Landmächten vorgestellt, die vor etwa 500 Jahren rund um die Erde jeweils ein riesiges Gebiet beherrschten. Dieses Objekt führt nun eine im Aufstieg begriffene Seemacht, nämlich Portugal, ein. Jahrhundertlang war zwischen dem Indischen

Nach Christus gepurt. 1513. Jar. 2di. j. May. Hat man dem großmectigen Kunig von Port
Rhincerus. Das ist hie mit aller seiner gestalt Abcondertset. Es hat ein farb wie ein gespeckelte S
Aber nydrechtiger von paynen/ vnd fast weh afftig. Es hat ein scharff starck Horn vorn auff
fangt todt seynde. Der helffande furcht es fast vbel/ dann wo es In ankumbt/ so laufft Im das T
vñ erwürgt Im/ des mag er sich nit erwern. Dann das Thier ist also gewapent/ das Im der helff

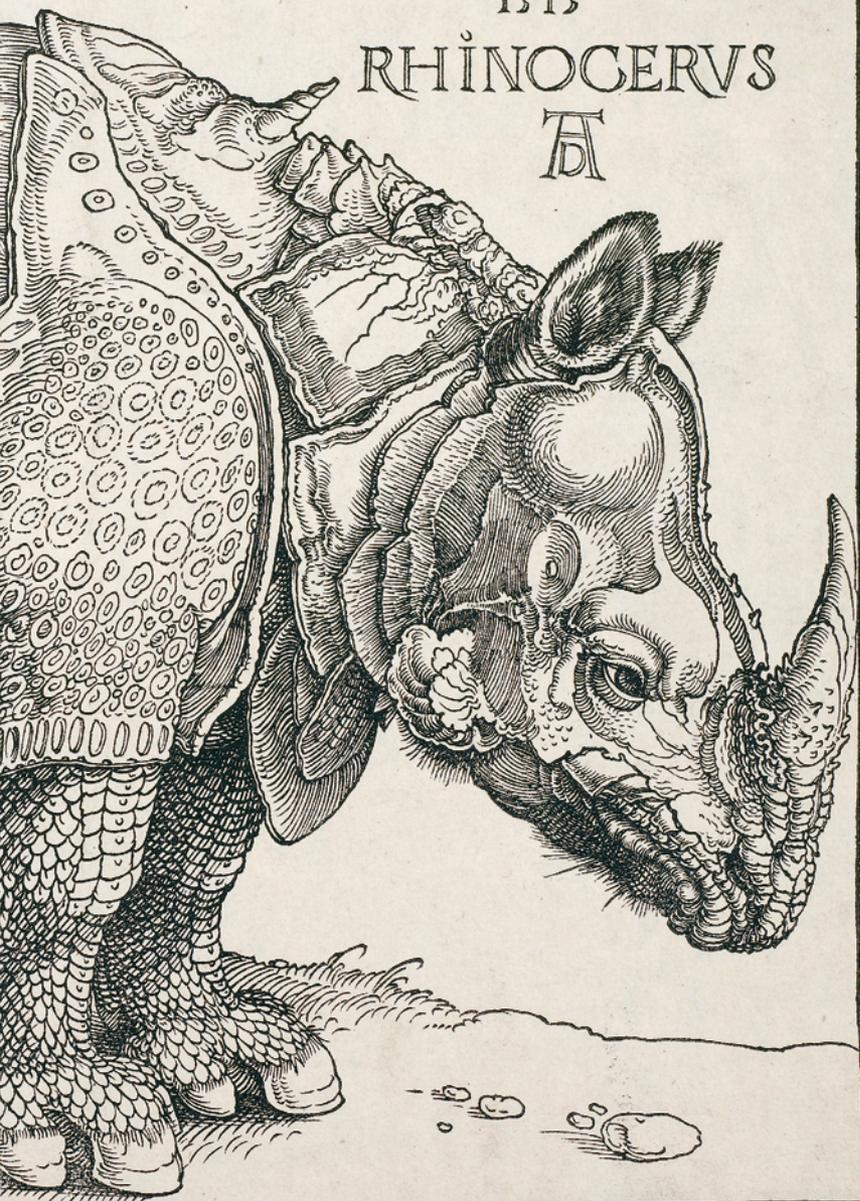


gall Ein anuell gen Lysabona pracht auß India/ ein sollich lebendig Thier. Das nennen sie
schildkrot. Vnd ist vñ dicken Schalen vberlegt fast fest. Vnd ist in der größ als der Helffand
der nasen/ Das begyndt es albeg zu werzen wo es bey steynen ist. Das dösfig Thier ist des Helff
hier mit dem kopff zwischen dñe fordern payn vnd reyß den Helffand vñ den am pauch auff
and nicht es kan thun. Sie sagen auch das der Rhynocerus Schnell/ Fraydig vnd Listig sey.

1515

RHINOCERVS

A



Ozean und Europa reger Handel mit Gewürzen betrieben worden, aber gegen Ende des 15. Jahrhunderts blockierten die Osmanen, die mittlerweile den östlichen Mittelmeerraum beherrschten, die traditionellen Handelswege (siehe Kapitel 71). Spanien und Portugal mussten sich nach neuen Wegen umsehen, um an die asiatischen Güter zu gelangen. Sie suchten auf dem Atlantik nach befahrbaren Routen – ein schwieriges Gebiet, wenn man unter Segeln lange Strecken zurücklegen will. Beim Versuch, westwärts segelnd einen Seeweg nach Indien zu finden, entdeckten die Spanier den amerikanischen Doppelkontinent; die Portugiesen schipperten in südlicher Richtung entlang der scheinbar endlosen Küste Afrikas, umsegelten das Kap der Guten Hoffnung und erreichten schließlich den Indischen Ozean, wo die Reichtümer Asiens auf sie warteten. Sie errichteten in Indien und Asien ein dünnes Netz von Haltestationen – Häfen und Handelsniederlassungen – und verschifften auf dieser Route Gewürze und andere exotische Handelswaren und eben auch unser Rhinoceros nach Europa.

Dürers *Rhinoceros* ist ein Holzschnitt. Er zeigt ein wuchtiges Tier, über seinem Kopf die Jahreszahl 1515, das Wort RHINOCERVS, damit der Betrachter weiß, was er hier vor sich hat, sowie das typische Monogramm AD des Künstlers. Das Nashorn ist von der Seite zu sehen und hat den Kopf nach rechts gewandt. Dürer hat es geschickt in einen so engen Rahmen gestellt – der Schwanz teilweise vom linken Bildrand abgeschnitten, das Horn aggressiv gegen den rechten Rand gestemmt –, dass der Eindruck von geballter, angestauter Kraft entsteht. Dieses Tier, so denkt man, wird versuchen auszubrechen – und es wird Ärger machen.

Über dem Rahmen am oberen Bildrand steht ein Text, der besagt:

«Nach Christus gepurt/1513. Jar Adi 1. May. hat man dem großmechtigsten Kunig von Portugal Emanuel gen Lysabona pracht aus India / ein sollich lebendig Thier. Das nennen sie Rhinocerus. Das ist hye mit aller seiner gestalt Abcondertfet. Es hat ein farb wie ein gespreckelte Schildkrot. Und ist von dicken Schalen uberlegt fast fest. Und ist in der größ als der Helfandt. Aber nydertechtiger von paynen und fast werhafftig ... Sie sagen auch das der Rhinocerus Schnell/Fraydig und Listig sey.»

Aus der Geschichte, wie das Nashorn nach Europa kam, erfahren wir, dass die Portugiesen nicht nur Handel mit Indien trieben, sondern auch bestrebt waren, dort eine Reihe dauerhafter Niederlassungen zu gründen – es war der Beginn der

europäischen Präsenz in Asien. Dass ihnen dies gelang, hatten sie vor allem Alfonso de Albuquerque zu verdanken, dem Mann, der das portugiesische Kolonialsystem begründet hat und Gouverneur von Portugiesisch-Indien war – und uns das Rhinoceros brachte. 1514 stattete Albuquerque dem Sultan von Gujarat einen Besuch ab, um mit ihm über die Nutzung einer Insel zu verhandeln, und unterstrich seine diplomatische Mission mit einer Fülle von Geschenken. Der Sultan revanchierte sich seinerseits mit Geschenken – zu denen ein lebendiges Rhinoceros gehörte. Offenbar wusste Albuquerque mit diesem lebenden Geschenk nichts Rechtes anzufangen, weshalb er das Tier mit der nächstbesten portugiesischen Flottille, die vorüberkam, nach Lissabon verfrachten ließ, wo es dem portugiesischen König als besonderes Geschenk übergeben werden sollte. Es muss eine echte Herausforderung gewesen sein, ein Nashorn von eineinhalb bis zwei Tonnen Gewicht auf ein Schiff des 16. Jahrhunderts zu schaffen.

In einem kleinen italienischen Gedicht wird die Reise gefeiert, die Europa in Erstaunen versetzte:

«Ich bin das Rhinoceros, das aus dem dunklen Indien hierher gebracht worden ist,
 Von dem Vorplatz des Lichts und dem Torweg des Tages.
 Ich reiste mit der Flotte nach Westen, die starken Segel unverzagt,
 Sich in neue Länder wagend, eine andere Sonne zu sehen.»

Das Nashorn trat seine Reise von Indien Anfang Januar 1515 an. Mit ihm an Bord waren sein indischer Pfleger Osem sowie gewaltige Mengen Reis – eine seltsame Ernährungsweise für ein Nashorn, aber wesentlich platzsparender als sein übliches Futter. Wir wissen nicht, ob ihm der Reis schmeckte, aber offensichtlich bekam er ihm gut, und nach einer 120tägigen Seereise, die nur in drei Häfen – in Mosambik, auf St. Helena und auf den Azoren – unterbrochen wurde, kam es schließlich am 20. Mai in Lissabon an. Die Menschen liefen in Scharen herbei, um es zu bestaunen.

Das Nashorn landete in einem Europa, das besessen war von einer möglichen Zukunft fern seiner Küsten, aber auch von der Wiederentdeckung seiner fernen Vergangenheit innerhalb der eigenen Grenzen. In Italien wurde viel Aufhebens um die Ausgrabung von Bauwerken und Statuen aus dem alten Rom gemacht, archäologische Forschung, die das Leben der klassischen Antike auferstehen ließ. Die Ankunft des Panzernashorns – dieses exotischen Geschöpfes aus Asien

– war für gebildete Europäer ebenfalls ein Stück wiederbelebte Antike. Der römische Schriftsteller Plinius hatte eines dieser Tiere beschrieben, die bei den Spielen in römischen Amphitheatern eine wichtige Rolle spielten, aber man hatte in Europa seit über tausend Jahren kein Nashorn mehr gesehen. Es war eine aufregende Wiederauferstehung der Antike – eine Art lebende zoologische Renaissance, behaftet mit dem zusätzlichen Reiz der exotischen Reichtümer Asiens. Kein Wunder also, dass Dürer sich so stark angesprochen fühlte. Der Historiker Felipe Fernández-Armesto erklärt:

«Das Rhinoceros hatte eine solche Bedeutung, weil die Leute es ansahen und in ihm die Verkörperung eines der berühmtesten Werke der antiken Literatur, der *Naturalis historia* von Plinius dem Älteren, erkannten, das einen sehr kurzen Artikel über das Nashorn enthält. Und wenn die Leute das Tier sahen, sagten sie: «Plinius hatte recht! Dieses Tier gibt es wirklich! Das ist ein Beweis für die Verlässlichkeit dieser Schriften aus der Antike ...» Darum hat Dürer das Nashorn gezeichnet und darum waren Abzüge seines Holzschnitts in ganz Europa so begehrt.»

Der portugiesische König entschloss sich, das Nashorn als Geschenk an den Papst nach Rom zu schicken, weil er dessen Unterstützung für seine kolonialen Ansprüche in Ostasien benötigte. Er wusste, dass der Papst und ganz Rom von dem Tier fasziniert sein würden. Aber das arme Geschöpf schaffte es nicht bis nach Italien. Das Schiff, mit dem es transportiert wurde, geriet vor La Spezia in einen schweren Sturm und ging mit Mann und Maus unter. Obwohl Nashörner ziemlich gute Schwimmer sind, ertrank dieser Vertreter seiner Spezies, weil er an Deck festgekettet war.

Doch sein Ruf lebte weiter, und selbst als es tatsächlich noch am Leben gewesen war, hatten Beschreibungen und Zeichnungen des exotischen Geschöpfes sowie Gedichte über es in ganz Europa die Runde gemacht. Eine solche Zeichnung gelangte auch nach Nürnberg und in Dürers Hände; natürlich hatte Dürer noch nie ein Nashorn gesehen. Wir haben keine Ahnung, wie detailgenau die Zeichnung war, jedenfalls aber ist vieles an dem Druck, den Dürer nach dieser Vorlage gefertigt hat, der Fantasie des Künstlers entsprungen. Auf den ersten Blick sieht es in etwa so aus, wie man es von einem indischen Panzernashorn erwartet – dicke, stämmige Beine, ein gepanzerter Rücken, ein Schwanz mit gefiederter Spitze und natürlich das eine Horn auf der Nase. Aber irgendetwas

stimmt nicht an dem Tier – besser gesagt stimmt vieles nicht, wenn man es mit einem echten Rhinozeros vergleicht. Die Beine sind geschuppt und enden in großen, abgespreizten Zehen. Die Haut weist Kniffe und Falten auf und steht steif von den Beinen ab – es ist eigentlich keine Haut, sondern ein Panzer. Im Nacken sitzt eigenartigerweise ein zweites, kleineres Horn – keiner weiß, was es da zu suchen hat – und das ganze ungewöhnlich stachelbärtige Wesen ist mit kleinen Schuppen und Wirbeln überzogen, die militärisch und dekorativ zugleich wirken.

Das Bild ist weit entfernt von einem echten Rhinozeros, aber nachdem das lebende Exemplar ertrunken war, wurde Dürers Phantasieprodukt für Millionen von Europäern zur Wirklichkeit. Und er schaffte es, das gewaltige Interesse an dem Tier zu befriedigen, indem er mit Hilfe der neuen Technik des Holztafel-drucks massenhaft Abzüge von dem Bild fertigte.

Dürers Heimatstadt Nürnberg war ein wichtiges Handelszentrum und Standort der ersten Druckereien und Verlage. Dürer selbst war 1515 der bedeutendste Graphiker seiner Zeit, eine ideale Voraussetzung für ihn, aus seiner Nashornzeichnung einen profitablen Druck zu machen. Bis zu seinem Tod wurden vier- bis fünftausend Kopien des *Rhinocerus* vertrieben, und seither ist es millionenfach in dieser oder jener Form verkauft worden. Das Bild prägte sich ein: In naturgeschichtlichen Werken hielt es sich auch dann noch unerschütterlich, als wirklichkeitsgetreue Darstellungen zur Verfügung standen. Im 17. Jahrhundert war das *Rhinocerus* allgegenwärtig; vom Portal des Doms zu Pisa bis zur Wandmalerei in einer kolumbianischen Kirche reichte seine Verbreitung. Und heute findet es sich auf Kaffeebechern, T-Shirts und Kühlschrankschrankmagneten wieder.

Fünf Jahre nach der Entstehung des *Rhinocerus* erlebte Dürer eine weitere exotische Begegnung. 1520 sah er in Brüssel aztekische Mosaiken in Form von Masken und Tieren, die mindestens so fremdartig und faszinierend waren wie das Nashorn. «Herrliche Objekte aller Art und für die verschiedensten Zwecke», notierte er in seinem Tagebuch, «schöner in meinen Augen als Wunderwerke.» Die neuen Welten, mit denen die Europäer konfrontiert wurden, sollten das Bild, das sie von sich selbst hatten, nachhaltig verändern.

93

Hokusais Große Welle

Holzschnitt, aus Japan
1830–1883 n. Chr.

Im frühen 19. Jahrhundert war Japan praktisch seit 200 Jahren vom Rest der Welt abgeschnitten. Es hatte sich einfach aus der Völkergemeinschaft ausgeklinkt.

«Kings are burning somewhere,
Wheels are turning somewhere,
Trains are being run,
Wars are being won,
Things are being done
Somewhere out there, not here.
Here we paint screens.
Yes ... the arrangement of the screens.»

So beschreibt Stephen Sondheims Musicalszene dieses abgeschiedene und in stiller Zufriedenheit eigenständige Land im Jahr 1853, kurz bevor die amerikanischen Kanonenboote es zwangen, seine Häfen für die Welt zu öffnen. Die Szene karikiert auf geistreiche Weise die verträumten und schöngeistigen Japaner, die heiter ihre Wandschirme bemalen, während jenseits der Meere, in Europa und Amerika, die Industrialisierung fortschreitet und politische Unruhen wüten.

Dieses Image wollten die Japaner mitunter selbst kultivieren, und so wurde auch das berühmteste aller japanischen Bilder, *Die Große Welle*, zuweilen gesehen. Dieser um 1830 durch den großartigen Künstler Hokusai angefertigte Bestseller-Holzschnitt gehört zu einer Serie von sechsdreißig Ansichten des Berges Fuji. Das Museum besitzt drei Abzüge der *Großen Welle*. Der hier gezeigte ist ein früher, der entstand, als der Druckstock noch unverbraucht war, was bedeutet,

富嶽三十六景 神奈川沖
浪裏

舟は高く上る





dass er scharfe Linien und klar voneinander abgegrenzte Farben aufweist. Auf den ersten Blick präsentiert er das hübsche Bild einer tiefblauen Welle, die über dem Meer wogt, und weit in der Ferne die sanfte schneebedeckte Spitze des Berges Fuji. Man könnte denken, es handle sich um ein stilisiertes, dekoratives Bild eines zeitlosen Japan. Aber man kann Hokusais *Große Welle* auch auf andere Weise lesen. Schauen Sie ein wenig genauer hin, und Sie werden sehen, dass die schöne Welle im Begriff ist, drei Boote mit verängstigten Fischern zu verschlingen. Der Berg Fuji hingegen ist so klein, dass Sie als Betrachter das Gefühl beschleicht, das die Seemänner im Boot haben müssen, wenn sie mit den Augen die Küste suchen – sie ist unerreichbar, und man ist verloren. Ich denke, das ist ein Bild, in dem Haltlosigkeit und Unsicherheit zum Ausdruck kommen. *Die Große Welle* erzählt uns etwas über Japans Gemütslage, als es an der Schwelle zur modernen Welt stand, der es sich, gezwungen durch die Amerikaner, schon bald anschließen sollte.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als die Industrielle Revolution begann, suchten die großen Industriemächte, vor allem Großbritannien und die Vereinigten Staaten, unablässig nach neuen Rohstoffquellen und Absatzmärkten für ihre Produkte. Diese Protagonisten des Freihandels hielten die Welt für ihr Revier, und sie wollten sie zwingen, sich zu öffnen. Ihnen schien es unverständlich – ja sogar unerträglich –, dass Japan es ablehnte, seinen Teil zur globalen Wirtschaft beizutragen. Die Japaner wiederum fanden es nicht notwendig, mit diesen drängenden Mächtegegnern-Partnern Handelsbeziehungen einzugehen. Ihnen genügten die bereits bestehenden Vereinbarungen völlig.

Ende der 1630er Jahre hatte das Land fast alle seine Häfen für Händler, Missionare und Fremde geschlossen. Den Einwohnern Japans war es weder erlaubt, das Land zu verlassen, noch durften Ausländer einreisen – Verstöße wurden mit dem Tod bestraft. Ausnahmen galten nur für holländische und chinesische Kaufleute, deren Schiffs- und Handelsverkehr auf den Hafen der Stadt Nagasaki beschränkt war. Dort wurden regelmäßig Waren ein- und ausgeführt (wie wir in Kapitel 79 gesehen haben, füllten die Japaner die Lücke, die im europäischen Porzellanhandel durch die politischen Probleme Chinas in der Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden war, schnell aus), jedoch zu Bedingungen, die allein die Japaner bestimmten. Was den Handel mit der übrigen Welt

anging, so gaben sie vor, was zu tun war. Das war weniger *splendid isolation* als selektives Engagement.

Wenn auch Ausländer nicht nach Japan einreisen konnten, ausländische Waren konnten es. Wir sehen das sehr deutlich, wenn wir uns die Beschaffenheit von Material und Farben der *Großen Welle* genauer anschauen. Wir haben eine ziemlich traditionell anmutende japanische Szene vor uns – die riesige Welle erhebt sich über den langen, offenen Fischerbooten und lässt sie und sogar den Berg Fuji in der Ferne winzig klein erscheinen. All das ist auf traditionellem japanischen Maulbeerbaumpapier, ungefähr von der Größe eines Din-A3-Blattes, gedruckt und erscheint in zarten Gelb-, Grau- und Rosatönen, aber es ist das satte Blau, das bestimmend ist – und für Verwunderung sorgt. Denn es ist kein japanisches Blau – es ist Preußischblau oder Berliner Blau, eine synthetische Farbe, die in Deutschland im frühen 18. Jahrhundert kreiert wurde und viel weniger verblasst als herkömmliche Blautöne. Preußischblau wurde entweder direkt von holländischen Händlern oder, noch wahrscheinlicher, über China importiert, wo es seit den 1820er Jahren hergestellt wurde. Das Blau der *Großen Welle* zeigt uns, dass Japan von Europa mit absoluter Überzeugung nahm, was es haben wollte. Die Serie von Ansichten des Berges Fuji wurde dem Publikum teilweise wegen des exotischen, schönen Blaus angepriesen, das für die Drucke verwendet wurde – geschätzt aufgrund seiner hervorstechenden Fremdartigkeit. Hokusai ließ sich aber nicht nur bei der Farbwahl vom Westen inspirieren – er entlieh sich auch die Regeln der europäischen Perspektivmalerei, um den Berg Fuji weit in die Ferne zu rücken. Es ist evident, dass Hokusai europäische Drucke studiert haben muss, die die Holländer nach Japan gebracht hatten und die bei Künstlern und Sammlern in Umlauf waren. So ist die *Große Welle* nicht etwa der Inbegriff japanischer Kunst, sondern eine Kreuzung, eine Verschmelzung von europäischen Materialien und Konventionen und japanischer Empfindsamkeit. Kein Wunder, dass dieses Bild in Europa seit jeher so beliebt ist: Es ist keineswegs etwas ganz und gar Fremdes, sondern ein exotischer Verwandter.

Es zeigt zudem eine, wie ich meine, eigentümlich japanische Ambivalenz. Als Betrachter hat man keinen Standpunkt, keinen Halt. Man findet sich selbst der Gefahr ausgesetzt, in einem Boot unter der *Großen Welle* wieder. Die gefährliche See, über die Güter und Ideen aus Europa anreisen, ist zutiefst vieldeutig wie-

dergegeben. Christine Guth hat Hokusais Werk, im Besonderen *Die Große Welle*, eingehend studiert:

«Sie entstand zu einer Zeit, in der ausländische Übergriffe auf die Inseln begannen, den Japanern zu schaffen zu machen. So schien diese große Welle einerseits eine symbolische Barriere zum Schutze Japans darzustellen, aber andererseits brachte sie den Japanern auch die Möglichkeiten nahe, die Reisen ins Ausland und der Austausch von Ideen und Waren bieten konnten. Ich denke also, dass sie eng mit der Öffnung Japans verbunden war.»

In den langen Jahren relativer Abgeschlossenheit hatte das von einer militärischen Oligarchie regierte Japan Frieden und Sicherheit genossen. Es gab strikte Regeln für das öffentliche Benehmen aller Klassen, wobei der herrschenden Elite gewisse Rechte zukamen, was das private Verhalten, Heirat, Waffen und viele andere Dinge anbetraf. In dieser Atmosphäre starker sozialer Kontrolle erlebten die Künste eine Blütezeit. Aber all das war nur möglich, solange der Rest der Welt sich fern hielt, und um 1850 gab es viele Außenstehende, die an den Gewinnen und Privilegien der Chinesen und Holländer teilhaben und mit diesem wohlhabenden und bevölkerungsreichen Land Handel treiben wollten. Japans Herrscher konnten sich dazu jedoch nicht durchringen, und so kamen die Amerikaner zu dem Schluss, dass der freie Handel gewaltsam durchgesetzt werden musste. Die Geschichte, die Stephen Sondheims ironisch betiteltes *Musical Pacific Overtures* erzählt, trug sich 1853 tatsächlich zu. Damals wurde Japans selbstauferlegte Isolation durchbrochen, als der sehr reale Flottenadmiral der US-Marine Matthew Perry ungebeten in die Bucht von Tokio einlief und verlangte, dass die Japaner mit Amerika in Handel traten. Hier ist ein Auszug des Briefes, verfasst vom Präsidenten der Vereinigten Staaten, den Perry dem japanischen Kaiser überbrachte:

«Viele der großen Kriegsschiffe, die dazu bestimmt sind, Japan einen Besuch abzustatten, sind noch nicht in diesen Gewässern angekommen, und um seine freundlichen Absichten zu bekunden, hat der Unterzeichnende bisher nur vier kleinere ausgesandt. Wenn es aber nötig sein sollte, dann ist eine Rückkehr nach Edo mit einer sehr viel stärkeren Einheit im kommenden Frühling geplant.

Aber es wird erwartet, dass die Regierung Eurer kaiserlichen Hoheit eine solche Rückkehr unnötig macht, indem sie die äußerst angemessenen und friedfertigen Annäherungsversuche, die der Brief des Präsidenten enthält, unmittelbar erwidert ...»

Das war Kanonenbootdiplomatie wie aus dem Lehrbuch, und sie funktionierte. Der japanische Widerstand schmolz, und schon sehr bald begrüßten die Japaner das neue wirtschaftliche Modell und wurden zu dynamischen Akteuren auf den internationalen Märkten, denen sie sich gezwungenermaßen angeschlossen hatten. Sie begannen, anders über das Meer, das sie umgab, zu denken, und sie erkannten schnell, welche Möglichkeiten die Welt jenseits der eigenen Grenzen bereithielt.

Der Japanologe Donald Keene von der Columbia University deutet die Welle als Metapher für die Veränderungen in der japanischen Gesellschaft:

«Die Japaner haben ein Wort für insular, das buchstäblich die mentale Befindlichkeit der Menschen, die dort leben, beschreibt: *shimaguni konjo*. *Shimaguni* heißt ‚Inselstaaten‘, *konjo* bedeutet ‚Charakter‘. Der Gedanke dahinter ist, dass sie von Wasser umgeben, und anders als die Britischen Inseln, die in Sichtweite des Kontinents liegen, weit von allem entfernt sind. Die Eigenart Japans wird oft als großer Vorzug angesehen. Ein neues, verändertes Interesse für die Welt, das die altbewährten Barrieren durchbricht, setzt sich jedoch durch. Ich denke, in der Vorliebe für Wellen drückt sich der Reiz aus, anderswohin zu gehen, die Möglichkeit, außerhalb Japans auf neue Schätze zu stoßen, und einige Japaner verfassten zu dieser Zeit heimlich Schriftstücke, in denen zu lesen war, warum Japan Kolonien in verschiedenen Teilen der Erde haben sollte, um so seinen Reichtum zu mehren.»

Von der *Großen Welle* wurden, wie von anderen Bildern der Serie, mindestens 5000 Exemplare gedruckt, vielleicht waren es sogar 8000, und wir wissen, dass der Preis eines einzelnen Blattes 1842 offiziell auf 16 Mon festgelegt war, was einer doppelten Portion Nudeln entsprach. Es handelte sich um preiswerte und populäre Kunst, aber in solchen Mengen und zugleich in vorzüglicher technischer Qualität gedruckt, konnte sie hohe Gewinne einbringen.

Nach der von Commodore Perry erzwungenen Öffnung der japanischen Häfen 1853 und 1854 nahm Japan mit der Außenwelt wieder dauerhaft Kontakt auf. Man hatte gelernt, daß es keiner Nation erlaubt war, aus dem globalen wirtschaftlichen System auszusteigen. Japanische Holzschnitte wurden in großer Zahl nach Europa exportiert, wo sie schnell entdeckt und von Künstlern wie Whistler, van Gogh und Monet gefeiert wurden; der japanische Künstler, der so stark von der europäischen Druckgraphik beeinflusst worden war, beeinflusste

Massenproduktion, Massenverführung

nun seinerseits die Europäer. Der Japonismus kam in Mode, er wurde Teil der künstlerischen Traditionen Europas und Amerikas und war für die bildenden und angewandten Künste bis ins 20. Jahrhundert hinein prägend. Mit der Zeit folgte Japan dem industriellen, kommerziellen Westen und wandelte sich zu einer imperialen Wirtschaftsmacht. Wie Constables ungefähr zur gleichen Zeit gemalter *Heuwagen* zur Ikone eines ländlichen, vorindustriellen England wurde, so blieb Hokusais *Große Welle* auch in der modernen Vorstellung das Sinnbild eines zeitlosen Japan, das einem heute überall begegnet – auf Textilien ebenso wie auf Teetassen.

[...]

