

Marina Sammeck

REISE INS BEKANNTE FREMDE

Ausstellungen japanischer Holzschnitte im Westen
vom späten 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart



[transcript] Image

Marina Sammeck
Reise ins bekannte Fremde

Image | Band 241

Marina Sammeck, geb. 1987, ist freie Autorin für zeitgenössische Kunst und Redakteurin der Online-Plattform für Gegenwartskunst im Rheinland »rhineart.com«.

Marina Sammeck

Reise ins bekannte Fremde

Ausstellungen japanischer Holzschnitte im Westen
vom späten 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart

[transcript]

Eingereicht als Dissertation mit dem Titel »Reise ins bekannte Fremde. Ausstellungen japanischer Holzschnitte im Westen vom späten 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart« an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, D61.

Gefördert durch den Open-Access-Fonds der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Marina Sammeck**

Umschlaggestaltung: Jan Gerbach, Bielefeld

Umschlagabbildung: (C) Culturespaces / Eric Spiller. Exhibition »Dreamed Japan: images of the floating world« shown at the Atelier des Lumières

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839471487>

Print-ISBN: 978-3-8376-7148-3

PDF-ISBN: 978-3-8394-7148-7

Buchreihen-ISSN: 2365-1806

Buchreihen-eISSN: 2702-9557

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

1. Einleitung	9
2. Die erste Phase der Rezeption japanischer Holzschnitte (1860–1920)	21
2.1 Die Entdeckung japanischer Holzschnitte in intellektuellen Kreisen um 1860	22
2.2 Japanische Holzschnitte als begehrte Ware und lukratives Handelsobjekt: der Kunsthändler Siegfried Bing (1838–1905).....	26
2.3 Japanische Holzschnitte kommen nach Amerika.....	30
2.4 Eine neue Sammlergeneration in Europa, die Überführung von Ukiyo-e in Museen und das Abklingen des Interesses in den Zwanzigerjahren	37
2.5 Das Erbe der ersten Phase der Wertschätzung: Ukiyo-e als am meisten vorhandene japanische Kunstform in westlichen Museen	43
3. Die Einführung von Ukiyo-e gegenüber der Öffentlichkeit in den Ausstellungen der Fünfziger- und Sechzigerjahre	49
3.1 Private Sammler als Stifter von Ukiyo-e-Ausstellungen: die Reihen von Theodor Scheiwe und Hans Lühdorf	51
3.1.1 Die Ausstellungen der Sammlung Scheiwe und die Positionierung von Ukiyo-e als Kunstform gegenüber der Öffentlichkeit	53
3.1.2 Ukiyo-e als Bilder einer fernen und zugleich nahen Welt	61
3.1.3 Ukiyo-e im Aufstieg: die Spätmeister-Ausstellungen aus der Sammlung Lühdorf im Kunstmuseum Düsseldorf 1961–1966	65
3.2 Ausstellungsnetzwerke: eine theoretische Einordnung anhand der Akteur-Netzwerk- Theorie (ANT).....	73
3.2.1 Grundlagen und Funktionsweise des Modells der ANT	74
3.2.2 Ausstellungen als Netzwerke: die ANT als Leitmodell der Sammlerausstellungen	76
3.3 Kunstbegriff, Authentizität, die Rolle der Presse und das Erbe des 19. Jahrhunderts: Gesichtspunkte im Prozess der Etablierung der Ukiyo-e als Kunstform	81
3.3.1 Die Fortführung von Präferenzen aus der Erstphase der Rezeption	81
3.3.2 Die Rolle der Presse in der Popularisierung der Ukiyo-e.....	83
3.3.3 Der japanische Holzschnitt als »wahre« Form ostasiatischer Kunst	86

3.4	Das Ausstellungsfeld in den Fünfziger- und Sechzigerjahren: ein Ausblick in die Zukunft	88
4.	Ausstellungen in den Siebzigerjahren: das Zeitalter der Institutionen	93
4.1	Die Merkmale der Großausstellungen	93
4.2	Großausstellungen in Amerika: <i>Suzuki Harunobu</i> (1970) und <i>The Primitive Period</i> (1971) ..	97
4.3	Großausstellungen in Europa und der Beginn von Sammlungsauflösungen	107
4.4	Die Transformation des Ausstellungsfeldes in den Siebzigerjahren	112
5.	Ukiyo-e, Japanfieber und Imagekampagne: japanische Holzschnitte als Medium der japanischen Kulturdiplomatie in den Achtzigerjahren	121
5.1	Japans Aufstieg zur Supermacht und die wachsende Bedeutung der Kulturdiplomatie ..	121
5.2	Japan erfindet sich neu: die Edo-Zeit als ideale Vergangenheit für die Propagierung eines bestimmten Japanbildes	126
5.3	Japan als Sponsor: Ukiyo-e-Ausstellungen als Teil der Kulturdiplomatie	131
5.4	Imaginationen von Edo als beliebtes Thema in den Ukiyo-e-Ausstellungen	134
5.5	Ein neuer zeitgenössischer Charakter für Ukiyo-e	139
5.6	Ukiyo-e als Bilder von Japan	146
6.	Die Ausstellungen in den Neunzigerjahren: Internationalisierung des Feldes und Durchbruch der Blockbuster-Formate	149
6.1	Neue Bedingungen im Feld: Kulturdiplomatie, Japonismus und internationale Netzwerke	149
6.1.1	Kulturdiplomatische Ausstellungskooperationen mit Japan in Expansion	150
6.1.2	Der Einfluss des Thementrends Japonismus auf die Ukiyo-e-Ausstellungen	153
6.1.3	Expertencliquen und internationale Allianzen	159
6.2	Blockbuster-Ausstellungen wandeln das Ausstellungsfeld	161
6.2.1	Blockbuster-Themenausstellungen	162
6.2.2	Blockbuster-Ausstellungen der Namen Hokusai, Hiroshige und Utamaro	167
6.3	Ukiyo-e in den Neunzigerjahren: vom Blockbuster zum brandaktuellen Forschungsfeld	176
7.	Ausstellungen in den Zweitausenderjahren: Ukiyo-e als Vorboten populärkultureller Medien	181
7.1	Kommerz statt Kunst: Ukiyo-e als Massenmedium der Populärkultur	182
7.2	Ukiyo-e als populärkulturelles Medium: ein neuer Ausstellungstypus	189
7.3	Ukiyo-e und Manga: die langersehnte Verwandtschaftsentdeckung	196
7.4	Utagawa Kuniyoshi und Katsushika Hokusai als Erfinder des Comics	198
7.4.1	Hokusai als Urvater des modernen Mangas	199
7.4.2	Utagawa Kuniyoshi als Erfinder des Comics	203
7.5	Ukiyo-e als entleerte Beweisobjekte in »Versus-Manga« – Ausstellungen	209

8. Weiterführende Überlegungen zum Potenzial japanischer Holzschnitte als Kunstform in Ausstellungen	215
8.1 Das Weiterbestehen der Präferenzen der Erstphase der Rezeption in den Künstlercharakteren Hokusai, Hiroshige und Utamaro	216
8.2 Selbst-Exotismus: Ukiyo-e als gegenseitige Projektionsfläche	220
8.3 Die nahe ferne Welt und Ruth Benedicts paradoxes Modell der japanischen Kultur	223
8.4 Neue Horizonte für das Ausstellen japanischer Holzschnitte	225
Dankesworte	233
Literaturverzeichnis	235
Abbildungsverzeichnis	265

1. Einleitung

Die spektakulären Landschaften Hiroshiges, Hokusais Ansichten des Fuji, die Schönheiten aus den Bordellen und Teehäusern von Utamaro oder Kuniyoshis abenteuerliche Heldenszenen – das im Westen verbreitete Bild der japanischen Kunst ist heute eng mit dem Motivrepertoire der japanischen Holzschnitte verbunden. Auch ohne konkrete Namen zu nennen, geben die prächtigen Farbdrucke aus der Edo-Zeit (1608–1868), die auf Japanisch als »Ukiyo-e«¹, »Bilder der fließenden Welt«, bezeichnet werden, heute anscheinend die Essenz dessen wieder, was man sich unter dem traditionellen Japan generell vorstellt. Indem sie als Vorläufer moderner populärkultureller Medien wie der Manga auftreten, repräsentieren die Holzschnitte auch die gegenwärtige Seite der japanischen Kultur. Bei all diesen Aspekten, die als selbstverständlicher Bestandteil der Drucke angesehen werden, handelt es sich jedoch um Zuschreibungen, die erst in den letzten Jahren entstanden sind. Noch in den Fünfziger- und Sechzigerjahren waren japanische Holzschnitte in der Öffentlichkeit kaum präsent und wurden nicht groß ausgestellt. Der Stellenwert, den Ukiyo-e heute als Kunstform einnehmen, erschien nicht plötzlich oder zufällig, sondern wurde über mehrere Dekaden innerhalb einer weitverzweigten Folge internationaler Ausstellungen gegenüber der Öffentlichkeit verhandelt.

In dieser Arbeit möchte ich den Ursachen der heutigen Popularität der japanischen Holzschnitte als »ikonische« Kunstform in Europa und Amerika nachgehen. Dabei interessiert mich insbesondere die Eignung der Drucke, ein fest gezeichnetes Repertoire an Vorstellungen zu bedienen, das sehr eng mit allgemeinen Bildern von Japan als Land und Kultur korreliert. Indem ich die Geschichte der Ausstellungen japanischer Holzschnitte von der Nachkriegszeit bis heute verfolge, werde ich solche Momente und Wendepunkte aufdecken, die ich als ursächlich für den Eindruck betrachte, der in der Gegenwart über die Ukiyo-e existiert.

1 Das Hepburn-Transkriptionssystem sieht vor, japanische Fremdwörter, die nicht im Duden aufgeführt sind, klein und kursiv zu schreiben. Ich habe mich bei dem Begriff »Ukiyo-e« bewusst dazu entschieden, von diesem System abzuweichen und das Wort wie alle Substantive groß und nicht kursiv zu schreiben. Damit möchte ich signalisieren, dass es sich bei Ukiyo-e sowohl um einen Begriff als auch um ein Objekt handelt, das vollständig in das westliche Kunstsystem integriert ist, wo es mit spezifischen Vorstellungen behaftet ist.

Der Ausgangspunkt, von dem aus ich meine Forschungen begonnen habe, waren Texte, mit denen Museen auf ihren Websites Ausstellungen ankündigten. Über die Literaturverzeichnisse der jeweiligen Ausstellungskataloge stieß ich auf ein Feld von Initiativen, das sich bis in die Fünfzigerjahre erstreckt. Japanische Holzschnitte wurden in Europa und Nordamerika bereits seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts rezipiert und galten in Künstler*innen- und Intellektuellenkreisen als ein beliebtes Sammelgut. Die Rezeption der Drucke während der Epoche des Japonismus, der fieberhaften Auseinandersetzung mit japanischen Kunst- und Kulturgütern, für die in der Regel die Weltausstellung in Paris 1967 als Schlüsselereignis herangezogen wird, ist umfassend erforscht. Doch spätestens in den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts bricht die Dokumentation der Rezeptionsgeschichte des japanischen Holzschnittes im Westen ab. Sekundärliteratur, welche die historische Entwicklung der Auseinandersetzung mit den Drucken seit der Nachkriegszeit betrachtet, ist nicht vorhanden. Zwar werden die Etappen der kunstwissenschaftlichen Erschließung des Mediums regelmäßig im Rahmen der Katalogbeiträge und Fachpublikationen resümiert, diese Beiträge berichten jedoch hauptsächlich über die Fortschritte in der kunsthistorischen Erschließung. Untersuchungen, welche die Herkunft des populären Stellenwertes der Ukiyo-e zum Gegenstand machen, den diese heute als vielfach gezeigtes Ausstellungsobjekt, das eine große Bandbreite von Assoziationen bedient, einnehmen, liegen hingegen nicht vor.

Es gibt Autor*innen, deren Thesen sich meinem Forschungsvorhaben von verschiedenen Seiten her annähern. 2015 brachte Christine Guth *Hokusai's Great Wave: Biography of a Global Icon* heraus, ein sehr erfolgreiches Buch, in dem sie die ikonografische Karriere von Hokusais weltberühmtem Druck *Die große Welle vor Kanagawa* von der Zeit des Japonismus bis in die Gegenwart verfolgt. Guths Analyse konzentriert sich auf die verschiedenen Arten der bildlichen Wiederholung und Weiterverwendung der Darstellung der ikonischen Welle in Kunst, Werbung und Populärkultur. Die gegenwärtige Bedeutung des Künstlers Hokusai oder der Gattung Ukiyo-e an sich untersucht sie allerdings nicht. Guths Buch zeigt, dass einzelnen Künstlern² und ihren Werken durchaus ein bedeutender Status eingeräumt wird. Der Frage, warum japanische Holzschnitte generell einen bestimmten Stellenwert als Kunst gegenüber der Öffentlichkeit einnehmen, wird jedoch weder von ihr noch in sonst einer Publikation systematisch nachgegangen.

Überhaupt habe ich den Eindruck, dass das Vorhaben, den allgemeinen Beliebtheitsstatus von Kunstformen zu erforschen, von der kunstwissenschaftlichen Theorie noch nicht umfassend angegangen wurde. An wissenschaftlichen Ansätzen, die

2 In Pluralformen nehme ich keine geschlechtersensible Schreibung vor, wenn es sich aus dem Kontext ergibt, dass ich entweder nur über Frauen oder Männer spreche. Diese Verfahrensweise ermöglicht mir außerdem darauf hinzuweisen, dass bestimmte Gruppen historisch von Männern dominiert wurden.

sich mit dem Akt des Ausstellens beschäftigten, mangelt es grundsätzlich nicht. So ist die Auseinandersetzung mit den wissensdiskursiven und ideologischen Funktionen von Museen etwa Gegenstand von Eilean Hooper-Greenhills *Museums and the Shaping of Knowledge* (1992) und Tony Bennetts *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (1995). Beide Autor*innen argumentieren, dass Objekte durch bestimmte Mechanismen der Bedeutungszuordnung zu musealen Artefakten designt werden und dass dieser Selektions- und Platzierungsprozess Wissensordnungen für die Öffentlichkeit konstruiert. Die Möglichkeit, dass es Schnittstellen zwischen dem gezeigten Wissen und den Vorstellungen gibt, die in der breiten Bevölkerung zirkulieren, betrachten die Autor*innen jedoch nicht. Interaktionen zwischen dem Ausstellungsobjekt und dem Publikum analysiert wiederum die Kultursemiotik. Allerdings liegt der Fokus hier auf dem Vorgang des Codierens und Decodierens einer spezifischen, von den Kurator*innen verschlüsselten Botschaft, die zwischen den Betrachter*innen und dem einzelnen Objekt zirkuliert (Scholze 2013). Während die Perspektive der Kultursemiotik sich vor allem auf die Frage konzentriert, unter welchen Bedingungen Inhalte vom Publikum verstanden werden und in welchen Fällen nicht, werden populäre Vorstellungen, die sich über das einzelne Ausstellungsereignis hinaus entwickeln, nicht untersucht (Scholze 2013).

In ihrem Werk *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis* fasst Mieke Bal wiederum Gesten des Zeigens von Objekten als diskursive Sprechakte auf, an denen eine Reihe von Personen beteiligt ist (1996: 3–4, 7–10). Indem Bal sich dem Ausstellen aus diskurstheoretischer Perspektive annähert und die Bedeutungszuschreibung als narrativen Prozess beschreibt, erweitert sie den Horizont der Ausstellungstheorie in eine Richtung, die auch ich verfolgen werde (1996: 7–10). Obwohl ich ihre Herangehensweise, welche die museale Handlung des Präsentierens als hierarchischen Prozess der Sinngenerierung und -ausstattung begreift, sehr überzeugend finde, verharnt Bals Fokus schließlich auf der Betrachtung von Subjekt-Objekt-Dichotomien (1996: 3). Die Frage, die sie in erster Linie beschäftigt, sind Diskrepanzen zwischen der visuell-ästhetischen Erscheinung von spezifischen Objekten und der autoritären textuellen Aussage über diese (Bal 1996: 5–11). Die vorhandenen Theorien über den Akt des Ausstellens und der Bedeutungszuschreibung erfassen mein Forschungsvorhaben somit nie ganz. Anhand der Frage, wie bestimmte populäre Bilder über Kunstformen entstehen, bin ich in ein Forschungsfeld vorgestoßen, das von der Wissenschaft bisher nur an seinen Rändern erschlossen wurde.

Ähnlich wie in Mieke Bals *Double Exposures* ist die Diskurstheorie von Michel Foucault auch in meinem Forschungsvorhaben ein erster theoretischer Ansatzpunkt, durch den ich anfangs die verschiedenen Prozesse erfassen konnte, die Ausstellungen in Gang bringen, während sie allgemeine Vorstellungen produzieren, die sich in der Öffentlichkeit verbreiten. Im Laufe meiner Forschung habe ich gemerkt, dass Ausstellungen inhaltlich aneinander anknüpfen, vorhandene Positionen aufgreifen oder auch völlig neu formulieren und dabei wie im Wettbewerb

stehende Teilnehmer*innen einer Debatte aufeinander reagieren. Diese Etappen bilden für mich den Vorgang, in dem die Rolle von Ukiyo-e als Ausstellungsobjekt »ausgehandelt« wird. Und da sich dieser Prozess sprachlich über Zuschreibungen und Positionierungen vollzieht, spreche ich hier angelehnt an Foucaults Diskurstheorie von einem »Ausstellungsdiskurs«.

Foucault kritisiert die Theorie des erkennenden Subjektes, das sich über alle Dinge stellt, indem er in seinen Werken jene Produktions-, Macht- und Sinnverhältnisse sowie historisch-soziale Praktiken enthüllt, in denen sich Subjektivität als Erkenntnisform historisch erst konstituiert hat (Kammler 2014: 10). Ich finde die Idee des prekären Gebiets, in dem sich die Objektkonstitution nach Foucault abspielt, sehr hilfreich, um auch die Verhältnisse zu betrachten, aus denen japanische Holzschnitte als Ausstellungsobjekte hervorgehen. Mein Verständnis vom Ausstellungsfeld als Diskurs folgt Foucaults These, nach der Diskurse »als allgemeines Gebiet aller Aussagen [...] systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen« (1973: 116). In Anlehnung an sein Konzept der Diskursanalyse begeben sich mich innerhalb der Ausstellungen japanischer Holzschnitte ebenfalls auf die Suche nach dem »Spiel der Regeln, die während einer gegebenen Periode das Erscheinen von Objekten möglich machen« (Foucault 1973: 50). Für die Beschreibung des Verbundes wiederum, in dem sich die involvierten Kräfte befinden, verwende ich unter Berücksichtigung der Akteur-Netzwerk-Theorie von Bruno Latour den Begriff des »Netzwerkes«. Latour argumentiert, dass Phänomene unserer heutigen Erfahrungswelt wie die Gesellschaft oder die Technik keinesfalls als fixe Entitäten zu begreifen sind, sondern aus heterogenen Netzwerken von menschlichen und nicht-menschlichen Agent*innen und Kräften bestehen, die er als »Akteure« bezeichnet (Belliger und Krieger 2006: 15–16, 20–23). Diese Akteur-Netzwerke wandeln sich ständig, indem sie neue Verbindungen knüpfen oder auflösen. Latours Theorie hat mich darin bestärkt, den Entstehungsprozess von Ukiyo-e-Ausstellungen als dynamischen Prozess der Verknüpfung von Rollen, Kräften, Interessen und Inhalten, der nie ganz abgeschlossen ist, zu verfolgen. Aus den Perspektiven Foucaults und Latours ergibt sich somit meine Auffassung von der Ausstellungsgeschichte als diskursives Netzwerk. Sie ermöglicht es mir, Bilder und Vorstellungen festzuhalten, die sich nicht auf einzelne Urheber*innen und Quellen zurückführen lassen, sondern in Zwischenräumen entstehen. Auf diese Weise gelangen assoziative Zuschreibungen, die aus Zusammenschlüssen unterschiedlicher Beiträge*innen im Ausstellungsfeld hervorgehen, ins Zentrum meiner Betrachtungen.

Die Heranreifung des populären Bildes der Ukiyo-e innerhalb der Ausstellungen spielt sich in einem dichotomen Kulturmodell ab, das von einem grundsätzlichen Unterschied zwischen dem »Westen« auf der einen und dem »Fernen Osten« mit seinen japanischen Kunstschätzen auf der anderen Seite ausgeht. Da Japan beziehungsweise japanische Kunstobjekte hier durchgehend als das Fremde konstruiert werden, das es von außen zu erschließen gilt, ordne ich meine Forschungen auch

in den Rahmen der Postkolonialen Theorie ein. Diese richtet ihren Fokus unter anderem auf Strukturen der Hierarchisierung von Kulturen, die aus ehemaligen imperialen Machtverhältnissen hervorgegangen sind. Im Zusammenhang mit meiner Forschungsfrage fuße ich meine Betrachtungen vor allem auf einen Aspekt der postkolonialen Theorien, das »Othinging«. Dieses Begriffskonzept wird verwendet, um die Kategorisierung zwischen einem westlichen »Selbst« im Zentrum der Ordnung und dem davon in geografischer wie kultureller Hinsicht abgelegenen »Anderen« zu beschreiben (Ashcroft 2007: 18–21, 154–157). Das Othinging setzt daher eine dichotome Kulturauffassung voraus, die in außerwestlichen Kulturphänomenen eine vermeintliche Andersartigkeit oder Exotik entdeckt und sich ebenfalls in der Herangehensweise an die Holzschnitte wiederfindet, und dies nicht nur im Westen, sondern auch in Japan (Ashcroft 2007: ebd³).

Bei den Holzschnitten aus der Edo-Zeit handelt es sich grundsätzlich um eine Kunstform mit einer starken Präsenz im Ausstellungsbereich, mit der viele Menschen in der Regel irgendetwas verbinden und von der ein sehr einheitliches Bild verbreitet ist. Die Geschichte, die über den japanischen Holzschnitt erzählt wird, klingt immer gleich und hat sich seit den Fünfzigerjahren nicht wesentlich verändert.⁴ Laut dieser Erzählung entwickelte sich der Holzschnitt Mitte des 17. Jahrhunderts aus dem Buchdruck. Die gesamte Technik des Holzdruckes war bereits seit dem 13. Jahrhundert bekannt und geht auf die Produktion von Devotionalienbildern in buddhistischen Tempeln zurück. Illustrierte Bücher mit Sagen, Helden- und Liebesgeschichten, aus denen sich die Einzeldrucke entwickelten, die einen Ersatz für die teure Ukiyo-e-Malerei darstellten, waren seit Beginn des 17. Jahrhunderts besonders im städtischen Bürgertum verbreitet. Als Ereignis, das die Entwicklung dieser Kultur antrieb, gilt der grundlegende gesellschaftliche und politische Wandel, den der Kriegsfürst Tokugawa Ieyasu (1543–1616) durch die Einigung und Befriedung des Landes im Jahr 1603 nach Jahrzehnten des Bürgerkrieges einleitete. Das neu errichtete Edo, das heutige Tokio, wurde zur Reichshauptstadt des jungen feudalen Zentralstaates.

Das erste Mal in der Geschichte Japans kam es so zu der Herausbildung eines wohlhabenden städtischen Bürgertums (*chōnin*), das eine neue volkstümliche Kul-

3 In der Zitation weiche ich von der gängigen Verwendung von »ebenda« (ebd.) ab und ersetze mit ebd. die Seitenzahl anstelle des Namens der Autor*in und des Erscheinungsjahres. Ich habe mich hierfür entschieden, da es im weiteren Textverlauf häufig mehrere Quellenangaben für eine Aussage gibt. In diesen Fällen würde die übliche Verwendung von ebd. zu unübersichtlichen Reihungen führen.

4 Ich berufe mich hier auf die Darstellungen über die Geschichte des japanischen Holzschnittes der Kunsthistorikerin Rose Hempel (1920–2009). Hempel verfasste ihre Einführung erstmalig 1957. Bis in die Neunzigerjahre wurde diese laufend im Rahmen von Ausstellungen aufgegriffen. Hempels Darlegung der historischen Hintergründe und technischen Bedingungen des Mediums bestimmt das Verständnis der Drucke bis heute.

tur erschuf, die auf Unterhaltung ausgerichtet war und seine mondänen Interessen spiegelte. Der Name dieser Kultur war »ukiyo« und die »Ukiyo-e« (»e« bedeutet »Bild« im Japanischen) wurden zu Bildern der Teilhabe an dieser. Die Ukiyo-e umfassten nicht nur Drucke, sondern auch prächtige Genremalereien, deren Maler auch Holzschnittkünstler waren und die sich neben dem Adel nur die reichsten Stadtbürger*innen leisten konnten. Da ich sperrige Begriffspaare wie Ukiyo-e-Drucke oder Ukiyo-e-Holzschnitte vermeiden möchte, verwende ich die Bezeichnung »Ukiyo-e« in meiner Arbeit zur Vereinfachung des Leseflusses bedeutungsgleich mit Holzschnitten. Der Begriff *ukiyo* an sich stammt ursprünglich aus dem Buddhismus und bedeutet in der aus der chinesischen Dichtung übernommenen frühen japanischen Poesie die unstete und leidvolle Welt des irdischen Daseins. In der Mitte des 17. Jahrhunderts erfuhr der Begriff jedoch eine Umdeutung, indem aus der transitorischen und leidvollen Welt eine »fließende« Welt wurde, deren Fokus auf Vergänglichkeit zum Impetus genommen wurde, die weltlichen Freuden zu genießen und sich treiben zu lassen.

»Ukiyo« war folglich die Welt der extravaganten Freuden des Stadtbürgertums, zu denen insbesondere der Besuch des Edel-Prostitutionsviertels Yoshiwara und das volksnahe Kabukitheater zählten. Die Ukiyo-e waren in verschiedene kulturelle und literarische Kontexte eingebunden, in denen sie in Kombination aus Bild und Text vielfältige Funktionen wie Parodie, Persiflage, Allusion, Kritik und Humor erfüllten. Einen großen Anteil nahmen unter anderem erotische Bilder mit pornografischen Darstellungen ein. Die Geschichte des japanischen Holzschnittes ist durch ständige technische Innovationen und Neuerungen in der Motivgestaltung geprägt, sodass sich ein Stil selten mehr als ein paar Jahrzehnte hielt, bis er von einer neuen Mode oder Technik abgelöst wurde. In der Kunstgeschichte werden heute rund dreißig Künstler namentlich hervorgehoben, die jeweils für besondere Errungenschaften des Mediums stehen, für die sie in ihrer Zeit sehr erfolgreich waren.

Zur Zeit der heute wohl populärsten Künstler Katsushika Hokusai (1760–1849) und Utagawa Hiroshige (1797–1858), die anhand ihrer Landschaftsdarstellungen mit einer völlig neuen Motivrichtung aufkamen, hatte das Medium bereits eine Krisenphase durchlebt. Die aufgrund machtpolitischer Unruhen und wiederholter Bauernaufstände unter Druck stehende Shogunatsregierung verabschiedete strenge Zensurgesetze, die politische Satire und zu sehr ausufernde Motive und Drucktechniken sanktionierte, was zu zeitweisen bis kompletten Verboten ganzer Bildgattungen führte. Auch wenn sich der Holzschnitt nach diesen Einschnitten weiterentwickelte, lautet die allgemeine Meinung, dass nach 1790 nie wieder die stilistische und technische Feinheit der »Klassischen Periode« (ca. 1750–1800) erreicht wurde, als deren letzter Repräsentant der »Chronist des Yoshiwara« Kitagawa Utamaro (1753–1806) gilt, der als ikonischer Künstler heute gleichwertig neben Hokusai und Hiroshige steht. Die rasch einsetzende Modernisierung in Folge der erzwungene Öffnung Japans zum Westen 1854 durch die Flotte des amerikanischen

Generals Matthew Perry brachte neue Drucktechniken und Medien mit sich und verdrängte den Holzschnitt allmählich aus der Gesellschaft. Mit den politischen und gesellschaftlichen Reformen der Meiji-Zeit verschwanden der Lebensstil und das Lebensgefühl der *ukiyo*. In illustrativer und berichterstattender Funktion lebte der Holzschnitt noch bis in die erste Dekade des 20. Jahrhunderts weiter. Von 1915 bis etwa 1940 erlebte die Holzschnitttechnik in den *shin-hanga* (»neuer Druck«), deren Motive stark von der Fotografie und europäischen Malerei beeinflusst waren, eine kurze, letzte Renaissance.

Obwohl sich diese Bewertung heute eingebürgert hat, treffen genau genommen weder auf die Erschaffer der Motive der Drucke noch auf die Erzeugnisse selbst die häufig pauschal angewandten Kategorien von »Kunst« beziehungsweise »Künstler« eindeutig zu. An dem Entwurf der Zeichnungen, auf deren Grundlage die Druckstöcke von Handwerkern angefertigt wurden, waren während der Existenz des Mediums Hunderte von Zeichnern beteiligt, die untereinander in Schulen organisiert waren. Der Druckvorgang selbst wurde vollständig von speziell ausgebildeten Handwerkern übernommen. Den bedeutendsten Part in der Produktion nahmen nicht die heute als »Künstler« bezeichneten Entwerfer der Vorlagen ein, sondern die Verleger, die in den Druckprozess investierten, vielversprechende Entwürfe aussuchten und die Druck-Erzeugnisse vertrieben. Der japanische Farbholzschnitt war ein hochgradig kommerzielles Gewerbe, Exemplare erschienen in Tausenderauflagen. Die Aufgabe der den Rang von Handwerkern besitzenden Künstler war daher, den Geschmack des Publikums zu treffen, das die günstig erwerbbaeren Blätter zum Vergnügen sammelte. Aufgrund dieser Tatsachen reagierten japanische Kulturautoritäten zunächst sehr zurückhaltend auf die um die Jahrhundertwende aufkommende Begeisterung der Europäer*innen und Amerikaner*innen für die Holzschnitte, die in Japan nicht wertvoller als Postkarten waren.

Dies ist, in verkürzter Form dargestellt, die Geschichte des japanischen Holzschnittes, wie sie beständig auf Museumswebsites, in Ausstellungskatalogen, Rezensionen und Journalartikeln wiederholt wird. Diese sich regelmäßig reproduzierende Erzählung sorgt dafür, dass heute ein relativ statisches Bild mit den Ukiyo-e verbunden wird, das bei jeder Ausstellung erneut rezitiert wird. In meiner Arbeit werde ich nachverfolgen, wie diese Überzeugungen von Ukiyo-e als ikonische japanische Kunstform entstanden sind, und so Erklärungen auf die Frage finden, warum heute auf eine bestimmte Weise über die Holzschnitte gedacht wird. Insbesondere interessieren mich dabei drei Aspekte, die meinen Beobachtungen nach den allgemeinen Eindruck von den Holzschnitten im Westen bestimmen.

Ich habe festgestellt, dass im Grunde genommen immer dieselben drei bis vier Künstler gezeigt und erwähnt werden, obwohl Dutzende Kandidaten mit ähnlich bedeutenden Leistungen bekannt sind. Ebenso ist mir das wiederkehrende rätselhafte Darstellungsmuster aufgefallen, das besagt, dass die Drucke eine Welt zeigen würden, die reizvoll fern, aber gleichzeitig auch nah ist. Besonders erstaunlich

war für mich schließlich die Entdeckung, dass es spezielle Eigenschaften zu geben scheint, welche die Drucke dazu qualifizieren, als Vorläufer populärkultureller Medien wie Manga und Anime herzuhalten. Diese Punkte, die irgendwie aus der gängigen Geschichte über den japanischen Holzschnitt herausfallen, machen heute einen wesentlichen Teil dessen aus, was man sich unter einem japanischen Holzschnitt vorstellt. Wenn aber das, was klassischerweise als Erzählung über die Entwicklung des japanischen Holzschnittes herangezogen wird, keinen Aufschluss über die Herkunft dieser Annahmen bietet, dann muss es irgendwo anders Stimmen und Dynamiken geben, die Ukiyo-e dafür ausstatten, diese Rollen gegenüber der Öffentlichkeit einzunehmen.

Wie ich in dieser Arbeit zeigen werde, spielen sich die Zuschreibungen und Sinngenerierungen, welche die Ukiyo-e betreffen, nicht in gegensätzlichen Kategorien ab, die sich als »innerhalb« oder »außerhalb« des Ausstellungsfeldes beschreiben ließen. Vielmehr vollzieht sich die Herausformung von japanischen Holzschnitten als Ausstellungsgut innerhalb eines weitverzweigten Netzwerkes, das sich über die Zeit von einem Ausstellungsereignis zum nächsten transformiert, neue Teilnehmer*innen einlädt und sich dabei in seinen Zielen und Erscheinungen ständig verlagert, während es gleichzeitig Linien der Kontinuität aufbaut. In meiner Untersuchung verfolge ich die bedeutendsten Verschiebungen und transformativen Momente innerhalb der Ausstellungen, die ich als ursächlich für das populäre Bild japanischer Holzschnitte betrachte, das in der Gegenwart zirkuliert. Jedes meiner Kapitel konzentriert sich damit auf einen dieser Umbrüche, in deren Folge Ukiyo-e anhand neuer Merkmale hervortreten und mit spezifischen Rollen ausgestattet werden. Ein wichtiges begriffliches Werkzeug, um diese Trendwenden auf inhaltlicher Ebene zu erfassen, ist dabei das des »Narratives«. Angelehnt an die Theorie der Narratologie sind Narrative für mich wiederkehrende Erzählmuster oder erzählerische Darstellungen, die Inhalte auf eine verkürzte, anschauliche Form vermitteln und komplexe Zusammenhänge in eine markante »Story« verpacken. Wie ich demonstrieren werde, prägen solche Narrative die Art und Weise, wie die Ausstellungsorganisator*innen mit der Öffentlichkeit kommunizieren, in hohem Maße.

Meine Analyse beginnt im zweiten Kapitel mit einer Nachzeichnung der Rezeptionsgeschichte der Holzschnitte um den Zeitpunkt ihrer Entdeckung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bereits in den ersten Jahrzehnten der Beschäftigung mit den Ukiyo-e, mit der die Phase des Japonismus anbrach, lässt sich ein bestimmter Personenkreis identifizieren, dessen Äußerungen und Entscheidungen die Grundlage für die Laufbahn der Ukiyo-e als beliebtes Ausstellungsgut in Amerika und Europa legten. In einer Verfolgung der frühen Laufbahn der Holzschnitte als Sammlungs- und Ausstellungsgut zwischen 1860 und 1920 werde ich diejenigen Darstellungsmuster und Autor*innen herausstellen, welche die spätere Wahrnehmung der Drucke und deren Status in der Kunstwelt nachhaltig prägen sollten.

Das dritte Kapitel setzt in der Mitte der Fünfzigerjahre des 20. Jahrhunderts ein. Zu dieser Zeit erschienen japanische Holzschnitte das erste Mal wieder zögerlich auf dem Ausstellungsparkett, nachdem sie in der Zeit während und zwischen den Weltkriegen weitgehend an Popularität verloren hatten. Während die großen internationalen Institutionen, die Ukiyo-e-Bestände besaßen, noch größtenteils inaktiv waren, übernahmen private Sammler die Wiedereinführung der Drucke von Orten aus, die aus heutiger Sicht peripher erscheinen. Dieses noch relativ übersichtliche Milieu an involvierten Parteien nehme ich zum Anlass, um die theoretische Grundlage meiner Untersuchung, die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) von Bruno Latour, an den beteiligten Individuen und Organisationen beispielhaft zu erörtern. Ich werde erklären, warum der Planungsvorgang und die öffentliche Platzierung einer Ausstellung der ANT nach als gemeinsames Produkt der ineinandergreifenden Kräfte, Akteur*innen und Netzwerke aufgefasst werden können. Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der Identifizierung narrativer Strukturen, welche die Ukiyo-e als Bilder einer gleichzeitig nahen wie fernen Welt vermitteln.

Auf der Grundlage dieser neu entwickelten Perspektive, die im Ausstellungsdiskurs nach spezifischen Akteur*innen und Allianzen sucht, lassen sich im folgenden vierten Kapitel, das die Siebzigerjahre betrachtet, die zentralen Umbrüche identifizieren, die das Ausstellungsfeld in eine völlig neue Richtung lenkten. Große amerikanische Institutionen, die aus historischen Gründen Halter weltweit bedeutender Bestände an Holzschnitten sind, traten das erste Mal mit inhaltlich anspruchsvollen Projekten hervor, mit denen japanische Holzschnitte das Parkett groß angelegter Ausstellungsformate eroberten. Parallel verschob sich der Expert*innen-Diskurs ebenfalls in die angloamerikanischen Länder. Der Schub, den Präsentationen von Ukiyo-e in den Siebzigerjahren erfuhren, ging dabei mit einem generellen Aufschwung im Museumssektor einher, durch den der Ausstellungsbesuch zur breiten Freizeitbeschäftigung wurde.

Diese Entwicklungen stellen jedoch nur einen Teil der Faktoren dar, welche die Initiativen in den kommenden Jahren in ihren Themen immer zugänglicher, schillernder und massentauglicher werden ließen. In den Achtzigerjahren, die das fünfte Kapitel abdeckt, war Japan zu einer global agierenden Wirtschaftsmacht aufgestiegen, deren Kultur im Westen eine große Welle der Neugier auslöste. Im Rahmen einer mit Nachdruck betriebenen Kulturdiplomatie verbreitete die japanische Seite selbst proaktiv kulturelle Idealbilder. In diesem Zusammenhang erhielten japanische Holzschnitte ihre vorerst umfangreichste Rolle als Ausstellungsobjekte, indem sie zu Botschaftern von Japan als Ganzes erhoben wurden. Innerhalb dieses Kapitels werde ich darlegen, wie das kulturelle Selbstbild Japans und die Inhalte der Ausstellungen, die sich beide auf die Edo-Zeit bezogen, miteinander korrelierten. Ebenso werde ich dem Beliebtheitsschub nachgehen, den die Ukiyo-e erfuhren, indem die Medien und Organisator*innen auf einmal viele Parallelen zu modernen massenmedialen Erzeugnissen wie Zeitschriften, Werbung oder Comics entdeckten.

Das sechste Kapitel, das sich mit den Neunzigerjahren befasst, ist in einem Feld lokalisiert, in dem sich eine Ausstellungslandschaft herausgebildet hat, deren Initiativen in ihren Dimensionen bereits den Formaten entsprechen, die heute verbreitet sind. Die Konjunktur des Themas Japonismus in der Kulturwelt sorgte dafür, dass großformatige Ukiyo-e-Ausstellungen nun auch auf internationaler Ebene florieren. Mein besonderes Interesse gilt in diesem Kapitel den Themen und Namen, die im Rahmen von Blockbuster-Ausstellungen, die in diesem Jahrzehnt neu aufkamen, in den Fokus gerieten. Ich werde betrachten, welche Aspekte an den Namen Hokusai, Hiroshige und Utamaro sowie dem Thema des kosmopolitischen Edos als spannend und glanzvoll empfunden wurden, und den generellen Annahmen hintergehen, die diese Wahrnehmungen förderten.

Die eineinhalb Jahrzehnte ab dem Jahr 2000 bilden im siebten Kapitel den Schlusspunkt der chronologischen Linie, anhand derer ich die zentralen Umbrüche, die seit den Fünfzigerjahren das öffentliche Bild der Holzschnitte geformt haben, nachverfolge. Nach der Jahrtausendwende boomten Ausstellungen, die eine Art Genealogie zwischen den Holzschnitten und den japanischen Populärkulturprodukten Manga und Anime begründeten. Diese Projekte wurden zu zentralen Foren einer völlig neuartigen Auffassung der Holzschnitte, der zufolge die Drucke nun selbst als populärkulturelles Medium galten. Ausstellungen, die bestimmte Künstler zu Vorfahren der Comics designierten, verzeichneten in diesem Umfeld große Erfolge. Ich werde zeigen, welche diskursiven Mechanismen diese überraschende Einheit zwischen Ukiyo-e und populärkulturellen Medien produzierten. Dabei wird sich herausstellen, dass die vermeintliche Verwandtschaft zwischen Holzschnitten und Manga sich aus der gleichen Dialektik aus Ferne und Nähe speist, die von Beginn an im Ausstellungsdiskurs besteht.

Japanische Holzschnitte repräsentieren also nicht einfach nur ihre eigene Geschichte, sie erfüllen auch ganz bestimmte Rollen in der Gesellschaft und tragen spezifische Bedeutungen für die jeweilige Gegenwart, in der sie gezeigt werden. Im Fazit werde ich daher diskutieren, welche konkreten Chancen, aber auch kritische Seiten das Ausstellen japanischer Holzschnitte aufgrund der vielen Projektionen, welche die Drucke bedienen und fördern, heute mitbringt. Wie ich darlegen werde, wirken sich bestimmte Gesichtspunkte durch ihr essenzialisierendes Potenzial und ihre ideologische Färbung auf die Inhalte der Ausstellungen aus. Ich werde daher Strategien für Kurator*innen aufzeigen, anhand derer sowohl die Chancen genutzt als auch die heiklen Punkte in Ausstellungen sinnvoll integriert werden können. Denn meiner Einschätzung nach bietet gerade die Diskussion dieser »Stolpersteine« die Möglichkeit, zu einem neuen, reflexiven Modell des Ausstellens zu gelangen, das seine eigenen Bedingungen kritisch hinterfragt und das sowohl für die Museumswelt als auch für die Forschung neue Perspektiven bietet.

In dieser Arbeit möchte ich eine Lücke schließen, die auf zweifache Weise besteht: Zum einen werde ich die Rezeptionsgeschichte der japanischen Holzschnitte

im Westen in Ausstellungen komplementieren, die seit den Fünfzigerjahren noch ungeschrieben ist. Zum anderen werde ich ein analytisches Modell entwerfen, durch das man populäre Bilder, die über Kunstformen zirkulieren, erfassen kann. In dieser Reise ins bekannte Fremde rege ich die Leser*innen dazu an, sich auf eine Perspektive auf das Ausstellen einzulassen, die auf den ersten Blick vielleicht unvertraut erscheint. Wer eine Wanderung auf den sicheren Pfaden der klassischen Ausstellungsanalyse erwartet, soll vorgewarnt sein – denn es ist das unerschlossene Terrain der Zuschreibungen, Assoziationen und Imaginationen, in das ich hier vorstoßen werde. Die spektakulären Landschaften Hiroshiges, Hokusais Ansichten des Fuji, die Schönheiten aus den Vergnügungsvierteln von Utamaro oder Kuniyoshis abenteuerliche Heldenszenen – ich werde offenlegen, was uns in diesen Bildern über japanische Holzschnitte denken lässt, und dabei eine Linie freilegen, die bis zu den ersten Begegnungen mit den Holzschnitten durch die Japonisten zurückreicht.

2. Die erste Phase der Rezeption japanischer Holzschnitte (1860–1920)

Während der Anfangszeit, in der Bürger*innen westlicher Länder Ende des 19. Jahrhunderts erstmals mit japanischen Holzschnitten in Kontakt kamen, lassen sich einige Persönlichkeiten und Ereignisse identifizieren, deren Einfluss noch heute im Stellenwert, den die Ukiyo-e als Kunstform einnehmen, nachwirkt. Die Entscheidungen, die in dieser Phase der Entdeckung und Popularisierung in Bezug auf die Bedeutung der Ukiyo-e getroffen wurden, stellten die Weichen für die später einsetzende Wahrnehmung der Holzschnitte als bedeutende japanische Kunstform. Während es noch viele weitere Jahrzehnte dauern sollte, bis das heutige Modell der Ukiyo-e-Ausstellung begründet wurde, lassen sich in diesem Zeitraum zwischen 1860 und 1920 Muster der Wertschätzung erkennen, die bis in die Gegenwart das Verständnis der Drucke und die Gestalt von Präsentationen bestimmen. Die Forschung ist sich heute einig, dass die Entdeckung der japanischen Holzschnitte im Westen auf einen kleinen Kreis französischer Intellektueller und Künstler zurückzuführen ist und sich ungefähr auf die Zeit zwischen 1850 und 1860 datieren lässt (Evet 1982: 4; Kreiner 2011: 15; Reed 2016: 51–54). Als Orte, an denen Künstler, Kunstkritiker und Literaten auf die Drucke aufmerksam wurden, sind zwei auf den Verkauf asiatischer Kunstgegenstände spezialisierte Pariser Galerien überliefert, die *Porte Chinoise* in der Rue Vivienne und *La Jonque Chinoise*, die vom Ehepaar Desoye nach einem Japanaufenthalt um 1860 herum gegründet worden war (Budde 2011: 32; Kreiner 2011: 15; Reed 2016: 59–60). Vom Zeitpunkt her hängt die Entdeckung der Ukiyo-e damit eng mit einem anderen historischen Ereignis, der erzwungenen Öffnung Japans durch die Kriegsschiffe des amerikanischen Generals Perry im Jahr 1853, zusammen. Nach dieser Intervention in der Bucht von Yokohama, die Japan für den Handel mit den westlichen Nationen öffnete, schlossen Amerika und mehrere europäische Staaten mit Japan in rascher Folge Handelsverträge ab. Von diesem Augenblick an begann die Einfuhr japanischer Kunstgegenstände nach Europa zu florieren.

2.1 Die Entdeckung japanischer Holzschnitte in intellektuellen Kreisen um 1860

Wie es sich aus Tagebucheinträgen aus ihrem berühmten *Journal* ableiten lässt, zählten mit großer Sicherheit die Brüder Edmond und Jules de Goncourt, ein in der kulturellen Szene in Paris einflussreiches, als Romanautoren und Kritiker tätiges kunstsinniges Brüderpaar, zu den ersten, die sich mit Holzschnitten beschäftigten (Budde 2011: 32; Evett 1982: 120; Kreiner 2011: 15; Reed 2016: 44).¹ Edmond de Goncourt nutzte seine privilegierte Stellung als Vorreiter des guten Geschmacks, um japanische Holzschnitte als ästhetische Offenbarung der Stunde zu propagieren, und stieg zu einem ihrer engagiertesten Sammler und Fürsprecher auf (Kreiner 2011: ebd.; Napier 2007: 32–33). Der Reiz des Neuartigen war es, der diese später als »Japonisten« in die Geschichte eingehenden Personen zu den Holzschnitten mit ihren aus europäischen Augen fremdartigen Gestaltungsmitteln und Motiven zog (Evett 1982: 29). Motive und Dekorelemente, die aus den Holzschnitten übernommen wurden, sowie Interpretationen von Perspektive und Kompositionsgesetzen, die den Bildraum der Drucke strukturierten, fanden sich bald in den Gemälden von James McNeill Whistler, Claude Monet und Édouard Manet wieder (Kreiner 2011: 16). Zur gleichen Zeit gründeten die Künstler Félix Bracquemond und Jules Jacquemart sowie die Kunstkritiker Philippe Burty und Zacharie Astruc, die zu Schlüsselfiguren der Verbreitung der Holzschnitte wurden, die Geheimgesellschaft *Société du Jing-lar*, in der sie ihr neu entdecktes Bewusstsein für japanische Kunstgegenstände zelebrierten (Budde 2011: 30; Nishimura Morse 2001: 34).

Kennzeichnend für den Aufstieg japanischer Farbholzschnitte, die zum Zeitpunkt ihrer Entdeckung größtenteils zufällig in die Auslagen der mit Japonica handelnden Galerien gelangt waren, war die Tatsache, dass ein veritables Netzwerk von Persönlichkeiten verschiedener Hintergründe an ihrer Bekanntmachung beteiligt war (Budde 2011: ebd.; Evett 1982: 6–8; Reed 2016: 50–56). So war das Einsetzen einer regen Kommentierung der Ukiyo-e durch bedeutende Autoren und Kunstkritiker wie Edmond de Goncourt, Philippe Burty, Ernest Chesneau, Théodore Duret oder Jules Champfleury ein entscheidender Schritt für die Wegeleitung der begehrten Rezeption der Holzschnitte (Budde 2011: 27–28; Evett 1982: ebd.; Reed 2016:

1 Eine weitere Variante der erstmaligen Begegnung erzählen die Kunstkritiker Léonce Bénédicté und Ernest Chesneau, die beide über die zufällige Entdeckung von illustrierten Holzschnittbüchern Hokusais als Verpackungsmaterial in Porzellankisten berichteten (Budde 2011: 25). Bénédicté ordnete den Zufallsfund Félix Bracquemond zu, der später für den Entwurf eines Porzellanservices mit Abbildungen von Tieren und Pflanzen aus den oben genannten Büchern von Hokusai zu einem der Initiatoren des Japonismus im Kunsthandwerk wurde (Budde 2011: 25, 28).

51–53). Für Akteure, die sich in intellektuellen Kreisen bewegten, stiegen die japanischen Holzschnitte zu einem heiß diskutierten Thema auf, an dem jeder irgendwie teilhaben wollte und dessen wichtigste, aber oft auch einzige Beitrittsbedingung der Besitz der Drucke war (Evelt 1982: 29). Die Herausforderung, welche die Ukiyo-e für die westliche ästhetische Wahrnehmung stellten, war häufig das Hauptthema. Japanische Holzschnitte profitierten also in ihrer Laufbahn zur weltweiten Berühmtheit von der Situation, dass japanische Kunst eine dermaßen offene Bühne für Kommentare darstellte, für die es kaum Zugangsschranken gab. Das Sinnieren über japanische Holzschnitte war in diesem Milieu eng mit Überlegungen nach der Erneuerung der Kunst und der Suche nach neuartigen ästhetischen Inspirationsquellen verbunden (Budde 2011: ebd.; Evelt 1982: ebd.).

Für die weitere Laufbahn der Ukiyo-e im Westen ist es zentral festzustellen, dass die in den 1850er-Jahren beginnende Beschäftigung mit Holzschnitten durch Personen der kulturellen Elite der breiten Strömung der Japanmode und -begeisterung, die etwa um das Jahr 1870 einsetzte, somit um einige Jahre vorausging. Japanische Holzschnitte hatten damit, wie ich es bezeichne, den Nimbus einer »Kunst der ersten Stunde«, noch bevor Japan durch die Weltausstellungen in Paris 1867 und 1878 zum Thema des Zeitgeistes wurde und diese Begeisterung von da aus ganz Europa und etwas später auch Amerika erfasste (Evelt 1982: 29.; Budde 2011: 28). Als ein Gut, das von führenden Persönlichkeiten der Kunst- und Kulturwelt kommentiert und als Inspirationsquelle herangezogen wurde, besaßen sie einen gesonderten Stellenwert unter allen anderen Kunstgütern und Erzeugnissen, die später aus Japan einströmten. Diesen Status sollten die Ukiyo-e weder durch die Verfügbarkeit eines differenzierteren Spektrums japanischer Kunst noch durch eine Japanfaszination, die in sich in verschiedene Richtungen ausbreitete, verlieren (Evelt 1982: xii, 20, 26; Kreiner 2011: 16).

Die Siebzigerjahre des 19. Jahrhunderts stellten in der frühen Beschäftigung mit den Holzschnitten bereits eine erste Zäsur dar. Zu diesem Zeitpunkt erweiterte sich das Wissen über die Drucke auf Holzschnittkünstler früherer Jahrhunderte. Bisher hatten fast ausschließlich Meister des 19. Jahrhunderts wie Katsushika Hokusai (1760–1849), Utagawa Hiroshige (1797–1858) und Utagawa Kuniyoshi (1798–1861) den Markt dominiert, die zu dieser Zeit in Japan verlegt wurden. Zusammen mit dem vergrößerten Angebot an Drucken und Wissen nahmen auch die Abhandlungen über japanische Holzschnitte allmählich systematischere Formen an (Evelt 1982: 10). Der erste Autor, dem es näherungsweise gelang, einen ersten fundierten Überblick über japanische Kunst aufzustellen und damit auch das erste Mal Ukiyo-e als Kunstgattung nach wissenschaftlichen Kriterien zu erfassen, war Louis Gonse. Im Jahr 1883 brachte Gonse *L'art japonais* heraus, eine Gesamtbetrachtung der damals bekannten japanischen Kunstgüter, die seine Ausstellung *Exposition rétrospective de l'art japonais* im Salle George Petit begleitete (Abb. 1) (Evelt 1982: 13; Lefebvre 2004: 69; Nishimura Morse 2001: 36). Indem er unter anderem frühe Meister wie die der

Torii-Schule (1678–1780) und Suzuki Harunobu (1725–1770) behandelte, für die zum Zeitpunkt der Publikation das erste Mal Interesse aufkam, trug Gonse dazu bei, japanische Holzschnitte als Kunstobjekte zu etablieren (Evelt 1982: 17). Für das Genre der Ukiyo-e-Drucke und -Malerei führte er den Begriff »École vulgaire« ein, womit er den japanischen Holzschnitten den Status einer »Volkskunst« im Sinne einer Kunstform der breiten Bevölkerung verlieh. Diese Bezeichnung, welche die Drucke als ein Medium des städtischen Bürgertums in Edo verstand, bestimmte die Rezeption von da an (Evelt 1982: 15).

Louis Gonse' ambitionierter Vorstoß auf dem Gebiet des japanischen Holzschnittes bildete den Startschuss für eine ganze Reihe von Publikationen. 1891 veröffentlichte Edmond de Goncourt *Outamaro: le peintre des maisons vertes*, gefolgt 1896 von seinem Buch *Hokousai*. Beide Werke markieren historische Meilensteine in der Erschließung der Ukiyo-e. An der Erweiterung des Wissens über die Holzschnitte waren zu einem großen Anteil japanische Händler beteiligt, die anlässlich der Weltausstellung 1878 nach Europa kamen und zunehmend die Rolle von Beratern und Kennern übernahmen (Evelt 1982: 13, 17). So unterstützte Wakai Kensaburô, ein japanischer Händler und Mitinhaber der *Kiryû kôshô kaisha* (起立工商会社, übers.: die vorreitende beziehungsweise erste Firma für Handwerk und Handel), einer 1874 eigens für den Vertrieb japanischer Kunstgüter in Europa gegründeten Firma, Gonse bei den Forschungsarbeiten zu seinem Buch (Evelt 1982: 13, 19; Kreiner 2011: 21). Goncourts Werke entstanden in Zusammenarbeit mit dem japanischen Kunsthändler und späteren Ukiyo-e-Spezialisten Hayashi Tadamasu, der als Angestellter von Wakai Kensaburô nach Paris gekommen war (Kreiner 2011: 23).

In den 1880er-Jahren hatten japanische Holzschnitte andere dekorative Kunstarten aus Japan abgelöst und galten als bevorzugtes Gut, japanische Kunst zu goutieren (Kreiner 2011: ebd.). Zu diesem Zeitpunkt hatten die Drucke den Ruf eines exotischen Objektes abgelegt und wurden zunehmend nach kunstwissenschaftlichen Kriterien betrachtet und beschrieben (Evelt 1982: 22). Dennoch blieb ihr Status als »Kunst« noch lange Zeit unsicher. Denn wie es Gonse mit dem Begriff »École populaire« andeutete, wurden die Drucke von vielen Kommentatoren nicht zur hohen Kunst gezählt, sondern galten als im Volk verbreitete Alltagskunst, die von Künstlern niedrigen Ranges geschaffen wurde (Brakensiek 2007: 12–14). Mit dieser Einschätzung gaben europäische Gesandte in Japan wie der Mediziner Erwin Bälz den tatsächlichen Status wieder, den japanische Holzschnitte in der Meiji-Zeit besaßen. Sie waren kein Teil der bildenden Künste, sondern galten als Sammelobjekte, die als Wandschmuck benutzt wurden (Brakensiek 2007: 13). Auch der Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe Justus Brinckmann, eine der ersten Personen, die sich in Deutschland mit japanischen Holzschnitten beschäftigte, griff anhand seiner Beschreibung der Drucke als Spiegel der »japanischen Volksseele« in seinem 1889 erschienenen Werk *Kunst und Handwerk in Japan* die auf Gonse zurückgehende Klassifizierung »l'art populaire« auf (Brakensiek 2007: 14). »Farb-

holzschnitte galten in öffentlichen, der europäischen Kunstgeschichte verpflichteten Sammlungen nicht als Kunstwerke, sondern hauptsächlich als Vorlagenmaterial für kunstgewerbliche Arbeiten nützlich und sammelwürdig«, argumentiert Brakensiek in diesem Zusammenhang (2007: ebd.). Diese Konzentration auf den »praktischen Wert« der Holzschnitte, das heißt auf ihre Nutzung als Ornamentmuster und Vorlage für kunstgewerbliche Arbeiten, unter denen sich am häufigsten Exemplare des 19. Jahrhunderts befanden, die leicht zu bekommen waren, reflektierte somit einen weit vertretenen Standpunkt (Brakensiek 2007: 15).

Abbildung 1: Louis Gonse, L'art japonais (1883).

Paris: A. Quantin



Quelle: Gerhard Zähringer Antiquariat und Galerie

An der Popularität der Ukiyo-e als Sammelgut änderte die Unsicherheit über ihren Kunststatus jedoch ebenso wenig wie die Verfügbarkeit eines breiteren Spektrums japanischer Kunst. Auf den Weltausstellungen 1873 in Wien sowie 1878 in Paris konnten die Besucher*innen mittlerweile einer großen Bandbreite japanischer Kunstformen begegnen, zu denen Gemälde, Wandschirme, Hängerollen und Tuschemalereien zählten, die sorgfältig von den zuständigen Beamten der Meiji-Regierung ausgesucht worden waren und unter Sammler*innen, Kritikern und Experten auf große Aufmerksamkeit stießen (Evelt 1982: 9, 11). Die japanischen Kultur-

funktionäre bemühten sich, gezielt die Malerei früherer Schulen wie Kano, Tosa und Rimpa, die seit dem 15. und 16. Jahrhundert bestanden, sowie buddhistische Kunst als Höhepunkte japanischer Bildkunst zu etablieren. Holzschnitte wurden auf der Weltausstellung 1878 in Paris, auf der Japan das erste Mal durch die neue Meiji-Regierung repräsentiert war, bezeichnenderweise weder gezeigt noch im begleitenden Katalog erwähnt (Evelt 1982: 12). Obwohl es den Ausstellern gelang, das Bewusstsein für japanische Kunstformen unter den Connaisseur*innen zu erweitern, änderten diese Maßnahmen nichts an der enormen Popularität der Holzschnitte (Evelt 1982: 26). Weder die Weltausstellungen in Paris noch die Schätze, die große Sammler und spätere Museumsgründer wie Henri Cernuschi und Émile Guimet 1873 und 1876 von ihren Einkaufstouren in Japan mitbrachten, beeinflussten den Status der Ukiyo-e-Drucke als »Kunst der ersten Stunde« (Evelt 1982: 9; Kreiner 2011: 18). »The period of enchantment by the fascinating world of woodblock prints did not end with the first direct contact with a much broader spectrum of Japanese art in the early 1870s, but continued as an invariable matrix in the European recognizance of Japanese art«, schlussfolgert Kreiner daher (2011: 17).

2.2 Japanische Holzschnitte als begehrte Ware und lukratives Handelsobjekt: der Kunsthändler Siegfried Bing (1838–1905)

Während die ersten Connaisseurs ihre Holzschnitte noch sporadisch bei Asiatikahändler*innen erwarben, wo sie einen kleinen Teil des Angebotes ausmachten, traten bald spezialisierte Geschäftsmänner auf den Plan, die ein Gespür für die hohe ideelle Bedeutung hatten, die Ukiyo-e innerhalb bestimmter Personengruppen besaßen, und so hohe Preise für besonders beliebte Exemplare verlangen konnten. In der Sekundärliteratur wird immer wieder auf die Kommerzialisierung der Drucke als einer der Faktoren hingewiesen, die am meisten die Laufbahn der japanischen Holzschnitte in Europa und schließlich auch in Amerika bestimmten (Budde 2011: 32–33; Kreiner 2011: 20–24; Weisberg 1990: 18, 21–23). Neben der Generation der Entdecker und Autoren waren es vor allem erfahrene Händler wie Siegfried Bing (1838–1905) und der Japaner Hayashi Tadamasu (1853–1906), die von ihrer Position als Fürsprecher des Mediums aus durch ihre weitreichenden gesellschaftlichen Netzwerke den späteren Weg der Holzschnitte als Ausstellungsgut maßgeblich prägen sollten. Indem sie nicht nur als Verkäufer, sondern auch als Berater auftraten, stellten beide Personen Schlüsselfiguren in der Dissemination des Wissens dar, das mit den Ukiyo-e verbunden war. Ihre Aktivitäten reichten dabei bis an Orte, die weit vom Zentrum der Japanbegeisterung Paris entfernt waren.²

2 Von Bing moderierte Ausstellungen, in denen ein Teil der Drucke zum Verkauf stand, fanden 1901 etwa in Krefeld und anschließend in Köln und Darmstadt statt (Delank 2020).

In seinem Aufsatz *Some Remarks on Japanese Collections in Europe* zeichnet Josef Kreiner detailliert die besondere Rolle nach, welche die Händler Bing und Hayashi in der Popularisierung des japanischen Holzschnittes in Europa spielten. Da Kreiner einen besonderen Fokus darauf legt, wie der Status der Drucke als Handelsgut deren spätere Karriere als Ausstellungsobjekt bedingte, werde ich mich im Folgenden hauptsächlich auf seine Ausführungen beziehen. Kreiners Beurteilungen nach formten Bing und Hayashi durch ihre Sammlungen »the European image of Japan and Japanese culture more than any other person during the last decades of the 19th century and in fact up to the present« (2011: 22). Siegfried Bing und der für seinen japanischen Feinsinn geschätzte Hayashi Tadamas, der durch weitreichende familiäre Netzwerke einen exzellenten Zugang zur Ware hatte und seit 1889 Inhaber eleganter Geschäftsräume in der 65 Rue de la Victoire war, waren zu ihrer Zeit ähnlich bekannt (Kreiner 2011: ebd.). Die Sekundärliteratur bezieht sich aber am ausführlichsten auf Bings Laufbahn, die ich hier beispielhaft vorstellen möchte.

Der aus einer reichen jüdischen Hamburger Händlerfamilie stammende Siegfried Bing, der sich 1854 als Kunsthandwerkthändler in Paris niedergelassen hatte, wo er Porzellan aus der eigenen Manufaktur vertrieb, gilt heute als der bedeutendste Importeur japanischer Kunst in Europa (Kreiner 2011: 19; Weisberg 1986: 8; Weisberg 1990: 23). Bereits 1875 gab Bing die Produktion von Porzellanwaren auf und widmete sich dem Vertrieb von Kunstwaren aus Japan (Kôdera et al. 2017: 25). Noch im selben Jahr begleitete er die Händlerbrüder Sichel auf einer Einkaufstour nach Kunstgegenständen in dem Land (Kreiner 2011: 23). Nach einer weiteren Ankaufstour nach Japan 1880 zu seinem Schwager und Händler Michael Martin Bair, der zusammen mit Bings jüngerem Bruder August als Schnittstelle zum japanischen Markt funktionierte, eröffnete Bing in den folgenden Jahren mehrere Läden für japanische Kunst und Kunstwaren in Paris, von denen der bekannteste in der 19 Rue Chauchat lag (Kreiner 2011: ebd.; Weisberg 1986: ebd.; Weisberg 1990: ebd.).

Bings Geschäfte stiegen schnell zu den beliebtesten Anlaufpunkten für den Erwerb von japanischen Kunstgegenständen auf und zogen als »mecca for artistic taste« ein internationales Publikum an (Weisberg 1990: 22, 26). Bing bot die Holzschnitte nicht nur als Ware an, sondern präsentierte sich selbst als Experte und Liebhaber der Drucke, der sich aktiv mit an dem Vorhaben beteiligte, Holzschnitte als Kunstform zu etablieren (Evet 1982: 13–14, 20–21; Kreiner 2011: 19). Zu einem Zeitpunkt, wo Ukiyo-e bereits in größeren Mengen verfügbar waren und das Sammeln keine außergewöhnliche Tätigkeit mehr war, bestand Bings Strategie darin, die Holzschnitte gezielt als etwas Exklusives zu vermarkten (Lefebvre 2004: 64; Weisberg 1990: 23). Als geschätzter Kenner versammelte er die oberste Riege der Sammler*innen und Intellektuellen während sogenannter »Diners japonaises«, in deren Rahmen japanische Holzschnitte in einem gediegenen Ambiente feierlich präsentiert wurden (Kreiner 2011: 23; Lefebvre 2004: ebd.).

Ein bedeutender strategischer Schritt, ein breites Publikum für seine importierten Kunstwaren und die als Kunst vermarkteten Drucke zu erreichen, war die Lancierung der im Zeitraum von 1888 bis 1891 erschienenen Zeitschrift *Le Japon Artistique*, die in englischer und deutscher Übersetzung europaweit sowie auch in Amerika gelesen wurde (Evet 1982: 20; Kreiner 2011: 23). Das prachtvoll gestaltete Magazin, das anhand seines reizvollen visuellen Designs und des am Wissen des Laienpublikums orientierten Inhaltes auf eine breite Leserschaft ausgerichtet war, stellte eine wesentliche Plattform in der Verbreitung eines Bildes japanischer Kunst dar, die maßgeschneidert auf Bings kommerzielle Interessen war (Evet 1982: ebd.; Kreiner 2011: ebd.). An der Karriere des Magazins, die eng mit seinem Aufstieg als »chief promoter of Japanese art« verbunden war, zeigen sich damit auch die kennzeichnenden Facetten der Verbreitung japanischer Holzschnitte im Westen (Weisberg 1986: 9). Die Bewerbung der Drucke als Objekte außerordentlichen künstlerischen Wertes, die den ästhetischen Horizont der Bürger*innen erweitern sollten, war untrennbar mit kommerziellen Interessen und dem Streben nach Prestige und Einfluss verbunden (Budde 2011: 32–33; Weisberg 1986: ebd.).

Einen der größten Beiträge, den Bing rückblickend für die öffentliche Anerkennung der Ukiyo-e als Kunstgut leistete und der wiederum die Weichen für den heutigen Status der Drucke stellte, war die Planung der Ausstellung *Exposition de la Gravure Japonaise* im Jahr 1890 (Abb. 2). Die partnerschaftlich mit führenden Persönlichkeiten des Japonismus organisierte Ausstellung stellte mit über 1100 Werken einer bis dahin noch nie präsentierten Auswahl von Künstlern, darunter 725 Holzschnitte und 428 illustrierte Bücher, die erste systematisch gegliederte Präsentation des japanischen Holzschnittes dar (Kôdera et al. 2017: 13). Durch Bings Initiative wurde zum ersten Mal in der Geschichte der École des Beaux-Arts, des damaligen akademischen Zentrums für Kunst in Frankreich, in der nur wenige auserwählte Künstler ausstellen durften, eine japanische Kunstform ausgestellt, was die offizielle Anerkennung der Bildgattung durch die oberste staatliche Kulturriege bedeutete (Kôdera et al. 2017: 27). Das Projekt bot zum ersten Mal einen Überblick über den japanischen Holzschnitt als Ganzes und verlagerte die Drucke auf das Parkett groß angelegter Inszenierungen (Kôdera et al. 2017: 21). Gleichzeitig bildete die Veranstaltung auch einen weiteren Schritt in der Etablierung von Bings Stellung als bevorzugte Referenzperson und diente als Sprungbrett für die Erschließung neuer Kundengruppen (Kôdera et al. 2017: 28–30; Weisberg 1990: 29–30).

Die Ausstellung hatte ein sorgfältig geplantes Präsentationsschema, das die Aufteilung der Räume nach Themen und den Aushang der Werke hinter Glasrahmen und in Vitrinen vorsah. Begleitet von einer farblichen Wandgestaltung und japanischen Dekorelementen, bot die Initiative einen von Meister zu Meister führenden Parcours, innerhalb dessen auch die verschiedenen technischen Stadien des Holzschnittes erklärt wurden (Kôdera et al. 2017: 9, 22–24). Hinsichtlich der Liste der ausgewählten Künstler lässt sich eine deutliche Dominanz von Werken

der Meister Hokusai und Utamaro nachweisen, welche gemeinsam in einem eigenen Raum gleich zu Beginn der Ausstellung gezeigt wurden und damit klar einen Sonderstatus innerhalb der Positionen einnahmen (Kôdera et al. 2017: 21, 24).

Abbildung 2: *Exposition de la Gravure Japonaise. École des Beaux-Arts, Paris (1890), Ausstellungsplakat. Entworfen von Jules Chéret*



© BnF Gallica

In seiner Ausstellung präsentierte sich Bing zudem als Kenner der neuesten Strömungen auf dem Gebiet der Ukiyo-e-Forschung, indem er in der Präsentation im zweiten Stock bedeutende Künstler der frühen Epoche wie Hishikawa Moronobu (?–1694), Okumura Masanobu (1668–1764), Torii Kiyonobu (1664–1729) oder Nishikawa Sukenobu (1671–1750) berücksichtigte (Kôdera et al. 2017: 17, 29). Bis zur Ausstellung 1890 galten Holzschnitte des 19. Jahrhunderts als Gipfel in der Geschichte der Ukiyo-e, Bings Fokus änderte dies (Kôdera et al. 2017: 30). Anhand des Entwurfs einer chronologischen Tabelle, mit der er den japanischen Holzschnitt in fünf Epochenabschnitte gliederte, führte Bing ein bis heute herangezogenes Modell der Unterteilung ein. Die von Bing zum Höhepunkt des Farbholzschnittes designierte »Dritte Periode« von 1760 bis 1800, die später als »Klassische Periode« bezeichnet wurde und die, mit der Entwicklung des Vielfarbendruckes einsetzend,

die bekannten Meister Suzuki Harunobu und Kitagawa Utamaro beinhaltete, galt von da an als künstlerischer Gipfel des Mediums (Kôdera et al. 2017: 18).³ Unter Kunstwissenschaftler*innen besteht diese Haltung bis heute.

Bings Projekt, das ein differenziertes Wissen über die Drucke vermittelte, bildete so etwas wie ein Signal, in der Präsentation japanischer Holzschnitte Größeres zu wagen. Indem die Ausstellung die Anerkennung der Holzschnitte als Kunst gegenüber der Öffentlichkeit und den offiziellen Institutionen vorantrieb, leistete die *Exposition de la Gravure Japonaise* zudem einen wichtigen Schritt in der Gesamtlaufbahn der Ukiyo-e (Evelt 1982: 22; Lefebvre 2004: 66–68). Während die Avantgarde der Japonisten langsam abdankte, begeisterte die Veranstaltung mit Mary Cassatt, Edvard Munch, Toulouse-Lautrec und Paul Signac eine neue Generation von Künstler*innen für den japanischen Holzschnitt (Kôdera et al. 2017: 34–37). Bing überlebte einen Teil der Sammler und Mitstreiter, die an der Planung der Ausstellung beteiligt waren, lange genug, um 1891 und 1897 die Versteigerungen der berühmten Sammlungen von Philippe Burty und Edmond de Goncourt moderieren zu können (Kreiner 2011: 24). Der neue Sammelboom japanischer Holzschnitte, der nach 1890 in Frankreich und von da aus auch in anderen Zentren des Japonismus einsetzte und eine neue Generation von Liebhaber*innen und Museumsdirektoren zu den Auktoren zog, ist zu einem großen Teil dem Erfolg von Bings Ausstellungsprojekt zuzurechnen (Kôdera et al. 2017: 29).

2.3 Japanische Holzschnitte kommen nach Amerika

Ab dem Jahr 1894 verlagerte Bing seine Geschäftstätigkeiten nach Amerika, wo er, angezogen von der wohlhabenden und kunstgesinnten Oberschicht der Ostküste, in New York und Boston mit Auktionen japanischer Kunstgüter begann (Weisberg 1990: 23–27). Seit den Weltausstellungen 1876 in Philadelphia und 1893 in Chicago war auch innerhalb des vermögenden amerikanischen Bürgertums das Interesse für japanische Kunstgüter geweckt worden und ein Grundverständnis der Kunstformen vorhanden (Weisberg 1990: 19). Bings Verkaufsausstellung *Japanese Engraving: Old Prints in Color Collected by S. Bing, Paris*, die im März 1894 in den American Art Galleries in New York abgehalten wurde und insgesamt 290 Werke präsentierte, stellte die damals umfassendste Präsentation japanischer Holzschnitte in Amerika dar und bildete ein Schlüsselmoment, der ein großes Publikum für die Bedeutung japanischer Holzschnitte in Amerika sensibilisierte (Weisberg 1990: 30–31). Ei-

3 Vermutlich orientierte sich Bing an der Unterteilung des britischen Kunsthistorikers William Anderson. Anderson hatte den Holzschnitt im Katalog *Catalogue of Prints and Books Illustrating the History of Engraving in Japan*, der anlässlich einer Ausstellung 1888 im Burlington Fine Arts Club in London erschien, in sieben Phasen vom 9. bis zum 19. Jahrhundert gegliedert.

nen besonders großen Erfolg hatte die Ausstellung in Boston, wo es Bing gelang, über seinen Freund Ernest Fenollosa, der Kurator für orientalische Kunst und eine Instanz für japanische Kunst in Amerika war, eine Ausstellung im Museum of Fine Arts zu veranstalten (Weisberg 1990: 31). Seine Niederlassungen in Amerika wurden innerhalb weniger Jahre zu zentralen Erwerbssorten der engagiertesten amerikanischen Sammler*innen (Meech-Pekarik 1982: 96–97, 102, 107, 110).

Abbildung 3: *An Exhibition of Japanese Prints. Grolier Club, New York (1896)*



The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Art & Architecture Collection, The New York Public Library

Bings strategische Verkaufspräsentationen stellten jedoch nur einen unter vielen anderen Kanälen dar, über die japanische Kunstgüter und Holzschnitte nach

Amerika gelangten. Eine erste Ausstellung japanischer Drucke wurde bereits 1889 im Grolier Club in New York vom japanischen Händler Shugio Hiromichi organisiert, der 1880 als Direktor der First Japan Trading Co. nach New York gekommen war und durch seine exzellenten Verbindungen in hohe gesellschaftliche Kreise als weiterer Pionier des japanischen Holzschnittes in Amerika gilt (Meech-Pekarik 1982: 108; Weisberg 1990: 44). Der Grolier Club wurde 1884 als Gesellschaft zur Förderung des Buchdruckwesens und der grafischen Künste von einer Gruppe einflussreicher Buchliebhaber gegründet. Die Mission dieses Gentlemen's Club bestand im Wesentlichen darin, die Druckgestaltung zu reformieren, unter anderem durch die Herausgabe eigener Publikationen, und Wissen über sämtliche Prozesse der Buchherstellung zu sammeln (Grolier Club 2022).

Es war vermutlich die Schnittfläche zum gestalterischen Buchdruck, die den Grolier Club, in dessen Räumlichkeiten bereits im Jahr der Gründung 1884 im Kreis bedeutender Sammler wie des Malers John La Farge, des Unternehmers Louis Tiffany, Charles Freer⁴ und H. O. Havemeyer Holzschnitte präsentiert wurden, zu einem der zentralen Knotenpunkte werden ließ, von dem aus sich die Begeisterung für die Drucke in Amerika verbreitete (Meech-Pekarik 1982: 108). Im Jahr 1896 organisierte Shugio dort eine weitere Ausstellung, für die anerkannte Sammler wie Clarence Buckingham, Frederick W. Gookin und Charles J. Morse Exemplare aus ihrem privaten Besitz zur Verfügung stellten (Abb. 3) (Meech-Pekarik 1982: ebd.). Aus dem weit verknüpften Netzwerk amerikanischer Ukiyo-e-Liebhaber*innen und -Förder*innen, das sich ab Ende des 19. Jahrhunderts innerhalb eines relativ homogenen Kreises von Personen bildete – fast alle Akteur*innen hatten eine Ausbildung an einer der berühmten Universitäten der Ostküste wie Harvard oder Yale hinter sich und kamen aus wohlhabenden Familien –, lassen sich insbesondere die Namen Ernest Fenollosa, William Sturgis Bigelow und Charles Buckingham herausfiltern. Diese drei Personen haben den Grundstein für die heutige, zentrale Rolle amerikanischer Institutionen auf dem Gebiet des japanischen Holzschnittes gelegt.

Der in Salem (Massachusetts) geborene Harvard-Absolvent Ernest Fenollosa (1853–1908) erarbeitete sich während seiner Anstellung als Philosophiedozent an der Kaiserlichen Universität Tokio den Rang eines unerlässlichen Experten der japanischen Kunst, insbesondere der klassischen japanischen Malerei. Seine Expertise sicherte ihm einen Beraterposten bei der japanischen Regierung, von dem

4 Durch den eng mit Fenollosa befreundeten Automobilingenieur aus Detroit Charles Freer wurde Washington einer der großen Standorte für japanische Kunst, wenn auch nicht für Holzschnitte. Freer gab seine Sammeltätigkeit von Holzschnitten für Malereien auf. Er ist einer der bedeutendsten Museumsstifter in Amerika und hinterließ in einem eigens von ihm finanzierten Museumsbau, den *Freer Galleries*, die 1923 eröffneten, eine erstklassige Sammlung japanischer klassischer Kunstgüter, besonders Gemälderollen, Keramik und Wandschirme, die er 1906 dem amerikanischen Staat als Schenkung überlassen hatte.

aus er das akademische und institutionelle Kunstsystem, das der Meiji-Staat neu errichtete, durch seine persönlichen Auffassungen, was zum Kanon japanischer Kunst zählte, entscheidend mitgestaltete (Nishimura Morse 2011: 25). Zu internationalem Ruhm aufgestiegen, erhielt er nach seiner Rückkehr nach Amerika 1891 eine Anstellung als Kurator orientalischer Kunst am Museum of Fine Arts in Boston (Nishimura Morse 2001: 35). Bis in die 1890er-Jahre wertete Fenollosa die Stellung der Holzschnitte und der gesamten Ukiyo-e-Schule gegenüber früheren Malschulen, die in die Zeit vor der Edo-Zeit datieren, ab. Seine Einstellung zum japanischen Holzschnitt änderte sich jedoch Mitte der Neunzigerjahre, als er das Marktpotenzial der Drucke erkannt hatte und nach seinem erzwungenen Rücktritt von seinem Posten im Museum of Fine Arts, den er aufgrund einer als unangemessen wahrgenommenen Liaison hatte verlassen müssen, ein neues Betätigungsfeld suchte (Meech 1990: 49).

Im Jahr 1896 veranstaltete er in Zusammenarbeit mit zwei Geschäftspartnern, dem Kunsthändler und Kapitalgeber William Ketcham und dem Händler japanischer Drucke Kobayashi Bunshichi, die bedeutende Ausstellung *Japanese Color Print: First Complete Historical Exhibition* im New Yorker Fine Arts Building (Meech 2003: 20). Die als Verkaufsausstellung konzipierte Veranstaltung gilt heute zusammen mit Bings Präsentation als eines der entscheidenden Ereignisse, die den großen Sammelsturm in der amerikanischen Oberschicht mit auslösten (Meech 2003: 21). Im viel beachteten Katalog *The Masters of Ukiyo-e: A Complete Historical Description of Japanese Paintings and Color Prints of the Genre School*, der späteren »Bibel« für Holzschnittsammler in Amerika, führte Fenollosa die Einteilungsversuche von Anderson und Bing fort, indem er eine Periodisierung in zehn Epochen vorschlug, beginnend im 17. Jahrhundert und endend zwischen 1830 und 1850 (Jenkins 2008: 15–16). Die an ein darwinistisches Modell der Evolution angelehnte Periodisierung, die eine Phase des Aufstiegs, der Blüte und des Niedergangs vorsah, wurde in den Folgejahren mehrmals aufgegriffen und prägt bis heute entscheidend das Verständnis von Ukiyo-e (Jenkins 2008: ebd.). Gesponsert von großen Händlern in Tokio und New York, baute sich Fenollosa eine erfolgreiche Karriere als Redner auf (Meech-Pekarik 1982: 102). Viele der großen amerikanischen Sammler*innen begeisterten sich durch seine Vorträge für das Sammeln von Ukiyo-e (Meech-Pekarik 1982: 103, 110).

Der Abkömmling einer reichen Bostoner Familie William Sturgis Bigelow (1850–1926), der mit japanischen Kunstgütern, insbesondere Farbholzschnitten, erstmalig während seiner Studienzeit in Paris in Kontakt gekommen war, kaufte unter Fenollosas Anleitung während eines langjährigen Japanaufenthaltes von 1882 bis 1889 in beachtlichen Dimensionen japanische Kunst und Kunstgüter ein (Nishimura Morse 2001: 36–37). Zum Ende seiner Zeit in Japan erwarb er 1888 im Auftrag des Bostoner Museum of Fine Arts eine Sammlung von nahezu 50.000 Drucken, die hinsichtlich ihrer Vollständigkeit als enzyklopädisch bezeichnet wird und die

Bigelow ausdrücklich dafür aussuchte, seiner Heimatinstitution eine herausragende Stellung in diesem Bereich zu verschaffen (Meech 2003: 23). Seine Ankäufe stiftete er ab 1911 dem Museum, dem er als Treuhänder angehörte, und begründete so dessen heutige Stellung als Halter der größten Sammlung japanischer Holzschnitte weltweit (Nishimura Morse 2001: ebd.). Bigelows Sammlertätigkeiten sind in der Hinsicht bemerkenswert, dass sie nicht nur eine große Anzahl von Exemplaren aus der Frühzeit des Mediums enthielten, von denen sich zu dieser Zeit erst langsam ein Verständnis entwickelte, sondern auch gezielt für die Nachwelt angekauft wurden (Nishimura Morse 2001: 37). Seine Stiftungen führten dazu, dass das Museum of Fine Arts zu einem bevorzugten Anlaufpunkt weiterer großer amerikanischer Sammler wurde, wie etwa der Spaulding-Brüder, deren Sammlung von 7000 Drucken, die zum Zeitpunkt der Schenkung als eine der feinsten galt, im Jahr 1921 nahezu vollständig an das Museum übergang (Meech-Pekarik 1982: 112).

Abbildung 4: A Loan Exhibition of Japanese Color Prints. The Art Institute of Chicago (1908). Design der Präsentationsräume von Francis Lloyd Wright



© bpk/The Art Institute of Chicago/Art Resource, NY

Clarence Buckingham (1854–1913) war ein Chicagoer Makler, Bankdirektor und Investor, dessen Einsatz es zu verdanken ist, dass das Art Institute of Chicago, das die rund 16.000 Drucke seiner Sammlung 1925 als Schenkung von dessen Schwester

erhielt, heute nach dem Bostoner Museum of Fine Arts die zweitgrößten Bestände von Ukiyo-e weltweit besitzt. Buckingham, der selbst Treuhänder des Art Institute war, begann in den 1890er-Jahren mit der Unterstützung des bedeutenden Kenners Frederick W. Gookin, Holzschnitte zu sammeln (Meech 2003: 36, 40, 52). 1908 war Buckingham gemeinsam mit dem Architekten Francis Lloyd Wright, der selbst ein anerkannter Sammler und Händler war und von dem er einige Exemplare erwarb, einer der wesentlichen Leihgeber der großen 1908 von Gookin im Art Institute veranstalteten Ausstellung japanischer Holzschnitte, die durch Wrights modernistisches Design der Präsentationsräume als legendäres Ereignis in die Geschichte der Ukiyo-e-Ausstellungen einging (Abb. 4) (Meech 2003: 51–52).

In den folgenden Jahren stellte Buckingham eine für ihre außergewöhnliche Tiefe und Qualität bekannte Sammlung zusammen, die häufig als eine der besten in ihrem Bereich bezeichnet wird und seltene Drucke aus der Epoche der Primitiven enthielt, die er von seinem Berater Fenollosa erworben hatte (Shibui 1967: 15). Weitere große Teile aus Fenollosas Nachlass kaufte Buckingham später von dessen beiden Ehefrauen (Meech 2003: 23). Als Betreuer der Sammlung sorgte Gookin dafür, dass Buckinghams Sammlung, die nach seinem verfrühten Tod im Jahr 1913 von seiner Schwester Kate sorgsam ergänzt und 1914 dem Museum als Dauerleihgabe überlassen wurde, katalogisiert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde (Meech 2003: 29, 36, 40).

Große Namen wie Fenollosa, Bigelow und Buckingham stehen nur an der Spitze einer sich weit austreckenden Gruppe von Industriellen, Kunstgesinnten, Mäzen*innen und Künstler*innen in Amerika, die über einschlägige Orte des Vertriebs und Veranstaltungen, Aufenthalte in Paris und Japan, aber auch häufig durch persönlichen Kontakt und über Empfehlungen bedeutende Sammlungen japanischer Holzschnitte zusammenstellten. Anfang des 20. Jahrhunderts hatte sich in den Metropolen im gesamten Land ein weitverzweigtes Geflecht von Verkaufsorten amerikanischer, europäischer und japanischer Händler etabliert, die das Verlangen nach Drucken und den am meisten nachgefragten Künstlern bedienten (Meech 2003: 24). Um die Jahrhundertwende wurden japanische Holzschnitte in Amerika, insbesondere im Fall seltener oder besonders exquisiter Exemplare, als ein exklusives Gut betrachtet, durch dessen Besitz man sich nicht nur als Connoisseur oder Connoisseuse profilieren konnte, sondern das als Investment zudem eine veritable Wertanlage darstellte. Und häufig engagierten sich Mitglieder dieser wirtschaftlich und gesellschaftlich hochrangigen Elite über ihre bis in die Führungsriege der Institutionen reichenden Netzwerke dafür, dass als vielversprechend identifizierte private Sammlungen durch Erwerb oder Schenkungen in den Besitz großer amerikanischer Museen übergingen.

Durch diese Verbindungen zwischen Sammler*innen und Museumsakteuren gelangten nach heutigem Maßstab bedeutende Konvolute oft in die ansässigen Institutionen der Heimatstadt der jeweiligen Sammler*innen, was zu einer breiten

Verteilung reicher Bestände innerhalb der gesamten Vereinigten Staaten führte. Institutionen, die in ihren jeweiligen Bundesstaaten als Kunsteinrichtungen fest verankert waren, gegenüber den Flaggschiffen der Metropolen in Größe und Bedeutung allerdings nachrangige Häuser darstellten, wurden so durch sukzessive Schenkungen und Nachlässe reicher Philanthrop*innen zu Haltern japanischer Holzschnitte. In einem Zeitraum, der sich ab der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts über mehrere Jahrzehnte erstreckte, wurden – um nur einige der wichtigsten Institutionen zu nennen – das Minneapolis Institute of Art in Minneapolis (Minnesota), das Worcester Art Museum in Worcester und das Museum of Fine Arts in Springfield (beide in Massachusetts), das Portland Museum of Art in Portland (Oregon) sowie Institutionen, die Universitäten anhängen, wie das Allen Memorial Art Museum des Oberlin College in Ohio, das Elvehjem Museum of Art der Universität von Madison (Wisconsin) und das der Universität von Kansas angehörige Spencer Museum of Art in Lawrence mit reichhaltigen Holzschnittkontingenten beschenkt (Meech 2003: 34, 42, 44, 50). Zu den Namen der Schenker*innen zählen etwa der Maler John Chandler Bancroft, einer der ersten und bedeutendsten Sammler, dessen 3000 Drucke nach Worcester gingen, die Industriemagnaten Richard Pillsbury Gale und Louis Warren Hill, die beide dem Minneapolis Institute of Art stifteten, sowie die Sammlerinnen Mary A. Ainsworth und Mary Andrews Ladd, die ihre Holzschnitte dem Oberlin College und dem Portland Museum of Art hinterließen (Meech 2003: 34, 40, 42, 43; Meech-Pekarik 1982: 100).

In Amerika führte der Entschluss einiger Sammler*innen, keinen Profit aus ihren Schätzen zu ziehen, sondern ihre Begeisterung für die Drucke der Nachwelt zu erhalten und damit gleichzeitig die Institutionen ihrer Heimatstadt zu unterstützen, die oft noch klamm in Kunstschatzen waren, schließlich dazu, dass amerikanische Museen zwischen dem Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts zu unangefochtenen Champions im Bereich Ukiyo-e wurden. Es gibt kein Museum in Europa, das heute mit den Beständen in Boston, Chicago oder New York mithalten kann. Und in der Regel übertreffen selbst die Holzschnittkontingente an Standorten in Amerika wie Minneapolis und Springfield die großen Sammlungen in den europäischen Zentren der Begeisterung für den japanischen Holzschnitt in Frankreich, England und Deutschland. Die um die Jahrhundertwende begründete Führungsrolle amerikanischer Institutionen auf dem Gebiet des japanischen Holzschnittes lässt sich heute noch daran ablesen, dass bis in die Neunzigerjahre amerikanische Museen das Ausstellungsfeld dominierten. Bis heute wird das Ukiyo-e-Forschungsgebiet von amerikanischen Expert*innen bestimmt, die häufig an solche Institutionen angebunden sind, die um die Jahrhundertwende großzügig beschenkt wurden. Während in Europa die meisten Sammlungen der großen Connaisseurs sukzessive auf Auktionen verstreut wurden, legten amerikanische Sammler*innen mit ihrer programmatischen Stiftungsstrategie somit den Grundstein für die Gestalt des Ausstellungsfeldes, wie es heute existiert.

2.4 Eine neue Sammlergeneration in Europa, die Überführung von Ukiyo-e in Museen und das Abklingen des Interesses in den Zwanzigerjahren

Mit der Repräsentation Japans auf der Weltausstellung 1900 in Paris, die mit ihrem Fokus auf klassische Malschulen und buddhistische Kunst ein neues Verständnis japanischer Kunst vermittelte, flachte die Begeisterung für japanische Holzschnitte in Paris allmählich ab (Budde 2011: 33). Das Ableben der großen Händlerpersönlichkeiten Bing im Jahr 1905 und Hayashi ein Jahr darauf markierte das Ende der großen Ukiyo-e vertreibenden Galerien in Europa (Kreiner 2011: 24). Zudem hatte sich Japan zu einem modernen Staat entwickelt, dessen militärische Erfolge im Ersten Japanisch-Chinesischen Krieg (1894–95) und im Russisch-Japanischen Krieg (1904–05) Eindrücke von dem Land als exotisch-eskapistischer Ort verdrängt hatten (Kôdera 2018: 144). Ungeachtet dieser Veränderungen im politischen Verhältnis zu Japan kam es auch nach der Zeit der großen Händler in manchen europäischen Ländern in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu einer erneuten Hochphase des Sammelns, die als zweite und dritte Welle bezeichnet wird und die bis in die Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts reichte. Diese neue Phase brachte eine geografische Umverteilung der Bestände mit sich. Exemplare aus den Sammlungen der Connaissseurs der ersten Garde gelangten nun von dem ehemaligen Zentrum Paris in die Nachbarländer, indem sie von einer dort ansässigen neuen Generation von Sammler*innen aufgekauft wurden.

So wurde der japanische Holzschnitt, der dort erst um 1900 entdeckt wurde, zu einem regen Aktivitätsfeld in Deutschland beheimateter Sammler*innen aus Künstlerkreisen und dem Großbürgertum (Brakensiek 2007: 17). Das 1897 erschienene Werk *Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts* des Kunsthistorikers und Generaldirektors der Sächsischen Museen Woldemar von Seidlitz (1850–1922), das zum ersten Mal in der deutschsprachigen Literatur den Holzschnitt nach kunsthistorischen Quellen betrachtete, inspirierte viele dieser Persönlichkeiten zum Sammeln (Brakensiek 2007: 16; Schmidt 1989: 133). Anhand einer systematischen Betrachtung nach Schulen, der Einführung einer chronologischen Abfolge und der Darlegung der Drucktechniken markierte von Seidlitz' Werk den Beginn der systematischen Erforschung der Ukiyo-e in Deutschland. In Fachkreisen gewann das Buch unter anderem Anerkennung durch die Einbeziehung des Kataloges von Fenollosa aus dem Jahr 1896, der damals als großer Meilenstein in der wissenschaftlichen Erfassung der Drucke behandelt wurde (Schmidt 1989: ebd.).

Abbildung 5: Julius Kurth, *Utamaro* (1907). Leipzig: Brockhaus



Von Seidlitz zog in seinen Studien die damals sämtliche vorhandene internationale Literatur mit Ausnahme japanischer Quellen heran. Insbesondere die Holzschnittmeister Utamaro, Eishi, Moronobu und Kiyonaga sowie die Utagawa-Schule gerieten in den Fokus seiner Betrachtung. Alle Künstler, die nach Hokusai und Hiroshige folgten, missachtete von Seidlitz jedoch (Brakensiek 2007: 16). Obwohl ein Teil der Inhalte schon in den Zwanzigerjahren überholt war, galten viele seiner Erkenntnisse, insbesondere die historische Einordnung und künstlerische Bewertung einiger Meister sowie die Basierung der Aussagen durch das Studium am Original, noch lange als wegweisend in der Forschung (Schmidt 1989: 133). Von denjenigen Sammler*innen, denen von Seidlitz' Buch in Deutschland als Leitfaden diente, sind nur wenige Namen bis heute erhalten. Der Künstler und Mäzen Georg Oeder (1846–1931), einer der ersten Liebhaber von Ukiyo-e in Deutschland, der Künstler Emil Orlik (1870–1932), der Paläontologe Otto Jaekel (1863–1929) und die ursprünglich aus Brooklyn stammende Frankfurterin und Kunstweltfigur Tony Straus-Negbauer (1859–1942) zählten zu dieser Gruppe, die kurz nach der Jahrhundertwende bis in die Zwanzigerjahre Drucke sammelte (Brakensiek 2007: 17).

Angestoßen durch von Seidlitz' Pionierwerk, entdeckten weitere Forscher das Feld des japanischen Holzschnittes für sich und schufen Grundlagenerwerke, die zu

ihrer Zeit international anerkannt waren. Im Zeitraum zwischen 1907 und 1941 befand sich die Erforschung der Ukiyo-e als eigenständige Kunstform in Deutschland mit berühmten Namen wie Julius Kurth (1870–1949), Otto Kümmel (1872–1952)⁵ und Fritz Rumpf (1856–1927) auf einem Höhepunkt (Schmidt 1989: 134–135). Der in Berlin ansässige Fritz Rumpf gilt als der erste deutsche Kunsthistoriker, der durch die Beherrschung des Japanischen in Wort und Schrift sowie vertiefte Kenntnisse in der Geschichte der japanischen Kunst die notwendigen wissenschaftlichen Voraussetzungen für eine fundierte Erschließung des Gebiets des japanischen Holzschnittes mitbrachte (Schmidt 1989: 135). Bis zur Wiederaufnahme der Forschung in den Sechzigerjahren des 20. Jahrhunderts galt Rumpfs Werk *Meister des japanischen Farbenholzschnittes: Neues über ihr Leben und ihre Werke* (1924) unter Wissenschaftler*innen international als Vorbild (Schmidt 1989: ebd.).

Die Jahrhundertwende markiert etwa den Zeitpunkt, ab dem japanische Holzschnitte erstmals systematisch für die Eingliederung in Museumssammlungen angekauft wurden. Zahlreiche Schenkungen aus dem Kreis der europaweit tätigen Sammler*innen beschleunigten diesen Prozess zusätzlich.⁶ Ab 1909 koordinierte der Museumskurator des Louvre Gaston Migeon eine Folge von Ausstellungen, die in der Übernahme der Drucke durch das Musée des Arts Décoratifs, das dem Louvre angehört, resultierte (Lefebvre 2004: 66–68). Diese Bestände bilden heute den Kern der Holzschnittsammlung des Musée Guimet, das 1889 durch den großen Sammler asiatischer Kunst Émile Guimet gegründet worden war. Anderorts in Europa erweiterten auch das British Museum unter dem Kurator für Grafikkunst und Verfasser eines bedeutenden Kompendiums über die hauseigene Sammlung an chinesischen und japanischen Holzschnitten Laurence Binyon sowie das Musée d'art et d'histoire in Brüssel ihre Bestände an Ukiyo-e durch gezielte Ankäufe (Checkland 2003: 203; Kreiner 2011: 434).

-
- 5 Otto Kümmel übernahm 1924 den Posten des Direktors des Museums für Ostasiatische Kunst in Berlin und lehrte als Professor für ostasiatische Kunst an der Universität zu Berlin. Durch sein Netzwerk zu Händler*innen und Sammler*innen baute er eine erstklassige Sammlung auf, die jedoch im Zweiten Weltkrieg fast vollständig verloren ging (Kreiner 2011: 20). Kümmel war Mitglied der NSDAP, überzeugter Nationalsozialist und Antisemit, was die Bewertung seiner Beiträge auf dem Gebiet der ostasiatischen Kunst problematisch macht. Werner Speiser und Rose Hempel, die nach dem Zweiten Weltkrieg die Geschichte des Holzschnittes weiterschreiben sollten, gehörten zu seinen Schüler*innen.
- 6 Die bereits um 1870 einsetzenden, sich über mehrere Jahrzehnte erstreckenden Schenkungen von Holzschnitten an europäische Museen durch Sammler*innen und deren Nachfahren sind auf zahlreiche Einzelfälle und Institutionen verteilt. Eine Übersicht über diese Vorgänge bietet Josef Kreiner in Band I seines Werkes *Japanese Collections in European Museums: Reports from the Toyota-Foundation-Symposium Königswinter* (2011) unter »General Prospects« und in Band II unter »Regional Studies« (2005).

In Deutschland begründete Woldemar von Seidlitz die Sammlung japanischer Holzschnitte im Kupferstich-Kabinett Dresden, Exemplare erwarb er größtenteils auf Pariser Versteigerungen, unter anderem auf dem Verkauf der Sammlung von Edmond de Goncourt im Jahr 1897 (Holler 1995: 6–11). Neben von Seidlitz sind unter den Museumsakteuren außerdem noch der mit Bing befreundete Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg Justus Brinckmann, der ebenfalls auf der Goncourt-Auktion kaufte, sowie der Direktor der Kunsthalle Bremen Gustav Pauli als Förderer des japanischen Holzschnittes in Deutschland bekannt (Weisberg et al. 1986: 8–9). Pauli und der Generaldirektor des Norddeutschen Lloyds Heinrich Wiegand sandten den Kunsthistoriker Friedrich Perzyński auf eine gezielte Einkaufstour nach Japan, um Holzschnitte für die Sammlung der Kunsthalle zu erwerben (Blaum und Salzmann 1990: 8). Auch das wohlhabende und weit gereiste Ehepaar Adolf und Frieda Fischer, die Gründer*innen des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln, unternahmen im etwa gleichen Zeitraum eine Reise nach Japan, die der Zusammenstellung einer repräsentativen japanischen Kunstsammlung diente und auf der sie eine große Menge an Holzschnitten erwarben (Schlombs 2018: 9–10). Alle diese Sammlungen sind heute in Deutschland noch erhalten, wo sie oft erst ein Jahrhundert später im Rahmen großer Ausstellungen »wiederentdeckt« wurden.

Das Auftauchen japanischer Holzschnitte in Museumsbeständen hing letztendlich eng mit dem europaweiten Aufstieg eines neuen Typus von Institution, des Museums für angewandte Kunst und Kunstgewerbe, zusammen. Um die Jahrhundertwende entdeckte eine breite Bewegung von Künstler*innen, Designer*innen und Herstellern das Kunsthandwerk als Feld künstlerischer Innovation (Meech 1990: 55; Obniski 2008). Als Foren dieser Strömung sollten die neu gegründeten Museen für angewandte Kunst sowohl einen Gegenentwurf zu den als elitär und veraltet empfundenen Museumsinstitutionen darstellen als auch das kreative Handwerk wiederbeleben, das durch industrielle Verfahren der Gebrauchsgüterproduktion verdrängt worden war (Kreiner 2011: 27; Heesen 2015: 85–87, 96–97).

Die ästhetischen Stilmittel und dekorativen Elemente japanischer Kunstgegenstände sah man als Inspirationsmaterial für neuartige Gestaltungsformen (Brakensiek 2008: 14–15; Kreiner 2011: 27; Meech 1990: 55). Es ist für diesen Zweck, dass die Ukiyo-e-Drucke von Direktoren wie Brinckmann angekauft und ab dem Ende des 19. Jahrhunderts Teil von Sammlungen in Kunstgewerbemuseen wie dem Museum für angewandte Kunst in Wien und dem Victoria and Albert Museum in London wurden (Brakensiek 2008: ebd.; Kreiner 2011: ebd.; Meech 1990: ebd.).

Abbildung 6: Raumaufnahme mit von Josef Frank entworfenen Holzschnittpräsentations-schränken im Museum Ostasiatische Kunst Köln, Hansaring, 1913



© Museum für Ostasiatische Kunst, Köln (Archiv)

Ausschließlich aus diesem Grund, dem Studium für künstlerische Anregungen für das Kunstgewerbe, stellte der Kustos für grafische japanische Kunst am Victoria and Albert Museum Edward Strange die Sammlung zusammen, indem er vor allem Drucke zeitgenössischer Künstler wie Utagawa Toyokuni (1769–1825) und Utagawa Kuniyoshi (1797–1861) erwarb, die erschwinglich und einfach zu haben waren (Brakensiek 2007: 15). »About the mid-19th century, Japanese art was discovered as a model to be emulated to overcome European crisis in art and aesthetics perceived by many artists of their time. Many collections were brought together and many museums were established in view of this«, hebt Kreiner in diesem Zusammenhang hervor (2011: 27). Japanische Holzschnitte wurden aber für einen Wert angekauft, den sie erst im Westen erhalten hatten: ihre Rolle als Inspirationsquelle der japanischen Künstler*innen.

In ebendieser Funktion als Artefakte einer künstlerischen Richtung gliederten von Seidlitz, Verfasser des wegweisenden Aufsatzes *Die Bedeutung des japanischen Farbholzschnittes für unsere Zeit* (1898), und der Direktor der Kunsthalle Bremen Pauli Ukiyo-e in die Sammlungen ihrer Häuser ein (Brakensiek 2008: 17; Holler 1995: 8; Salzmann 1990: 238).

Eine kleine Gruppe signifikanter Kunstausstellungen mit internationaler Strahlkraft, zu denen neben der Reihe im Musée des Arts Décoratifs 1909–1914 auch die für die Japanrezeption in Deutschland wegweisende Ausstellung *Japan und Ostasien in der Kunst* 1909 in München zählte, hielt das Bewusstsein für japanische Holzschnitte und deren Bedeutung als Inspirationsmittel der Japonisten in Europa wach. Eine derart umfassende Veranstaltung, wie Bing sie 1890 mit der *Exposition de la Gravure Japonaise* veranstaltet hatte, fand jedoch nie wieder statt. Stattdessen übernahm eine Vielfalt kleinerer Präsentationen das Feld. Diese fanden meistens zu spezifischen Anlässen statt, etwa wenn Institutionen ihre gerade erworbenen Schätze der Öffentlichkeit präsentierten. Häufig organisierten einflussreiche Sammler*innen selbst Ausstellungen oder ihre Sammlungen wurden auf Kunst- und Gewerbeausstellungen gezeigt (Delank 2020; Salzmann 1990: ebd.; Schmidt 1989: 134).⁷ Insgesamt lässt sich jedoch feststellen, dass spätestens mit dem Anbruch der Zwanzigerjahre der Strom der Ausstellungen sowohl in Europa als auch in Amerika stetig abnahm und große, öffentlichkeitswirksame Präsentationen immer seltener wurden. In den Quellenverzeichnissen der Kataloge aller zentralen Ausstellungen ab den Fünfzigerjahren sind Ausstellungen im Zeitraum zwischen den Jahren 1910 und 1950 kaum aufgeführt. Häufiger als Ausstellungen findet man hingegen Verweise auf Versteigerungen großer privater Sammlungen an bedeutenden Standorten wie *Sotheby's* in London, dem *Hôtel Drouot* in Paris oder den *Parke-Bernet Galleries* in New York in den ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts, die anhand ihrer Auktionskataloge historisch hinterlegt sind.

Mitte der Zwanzigerjahre war der japanische Holzschnitt zu einem seriösen Gegenstand der kunstwissenschaftlichen Forschung geworden, doch die Japanmode war längst abgeklungen und auch als Stilvorbild und Quelle der künstlerischen Inspiration hatten die Drucke nach einer letzten Rezeption in den Kreisen der deutschen Expressionisten und der Nabis in Frankreich ausgedient.⁸ Mit afrikanischen Skulpturen und Masken erreichte um das Jahr 1910 eine neue Quelle ästhetischer Referenz die internationale Künstler*innen-Avantgarde, die das Kunstverständnis wandelte (Murrell 2008). Bestände japanischer Holzschnitte rückten auch allmählich innerhalb der Institutionen aus dem Fokus des Interesses. Belege für den sich verlagernden Status der Drucke liefern etwa Angaben über Verkäufe und Verkaufsbestrebungen, die während der Zwanziger- und Dreißigerjahre zur Deckung des Finanzierungsbedarfs unternommen wurden, wie es etwa im Museum für Ostasiati-

7 Auf der großen Industrie- und Kunstausstellung in Düsseldorf 1902 wurde die Sammlung von Georg Oeder gezeigt. Justus Brinckmann schrieb eine Einführung für den Katalog. Vorbild der Düsseldorfer Ausstellung war die Weltausstellung 1900 in Paris (Delank 2020).

8 Zu den letzten Rezipient*innen des japanischen Holzschnittes unter Künstler*innen zählten Anfang des 20. Jahrhunderts in Deutschland die Bewegung *Das Junge Rheinland* sowie die Künstler*innen des *Blauen Reiters* um Franz Marc und Wassily Kandinsky (Delank 2020).

sche Kunst und in der Kunsthalle Bremen der Fall war (Beilmann 1990: 23; Schlombs 2018: 10). Bisweilen erregten die großen Sammlungen prominenter Sammler*innen noch Aufmerksamkeit, wenn sie auf den Markt kamen. So war die Versteigerung der hoch angesehenen und mehrmals ausgestellten Sammlung von Tony Straus-Negbaur ein in der internationalen Presse diskutiertes Ereignis (Brakensiek 2007: 17). Doch man hat den Eindruck, dass sich schließlich der Kreis der Fürsprecher*innen auf eine marginale Gruppe verkleinerte.

Aus dem nebligen Bild, das die Sekundärliteratur von dieser Zeit nach 1910 zeichnet, lässt sich ableiten, dass der japanische Holzschnitt im Zeitraum zwischen den beiden Weltkriegen und noch viele Jahre darüber hinaus so gut wie von der Bildfläche der Kunstwelt verschwunden war (Beilmann 1990: 23; Burrows 1946: 10; Wieninger 1997: 14). »Mit der ›Mode‹ des japanischen Farben-Holzschnitts scheint es jedenfalls vorbei zu sein«, urteilte der Direktor der städtischen Kunsthalle Mannheim entsprechend anlässlich einer Ausstellung japanischer Farbholzschnitte im Jahr 1926 (Hartlaub 1926: 2). Seiner Einschätzung nach hatten nicht nur der Einfluss der Ukiyo-e auf das Kunstschaffen sowie deren Wertschätzung als Kunst insgesamt abgenommen. Hartlaub wies auch darauf hin, dass sich das kunsthistorische Interesse inzwischen auf altertümliche und sakrale Gebiete der chinesischen Kunst verlagert habe (1926: ebd.). Diese Lage sollte sich so schnell nicht ändern. Denn auch zwanzig Jahre später besiegelte ein Kommentator der *New York Times* anlässlich der Präsentation der Sammlung von Louis Ledoux im Metropolitan Museum of Art 1946, die noch in den Zwanzigerjahren ein internationales Renommee besessen hatte, dass japanische Holzschnitte als Thema eigentlich längst passé seien und womöglich auch so schnell nicht wiederkommen würden (Burrows 1946: ebd.). Die Positionierung von Amerika und Japan als Feindesmächte während des Zweiten Weltkrieges hatte den Enthusiasmus für japanische Kunst drastisch abgekühlt (Napier 2007: 81). Der japanische Holzschnitt, über mehrere Dekaden Objekt der Begeisterung der intellektuellen und künstlerischen Elite, der als lukrative Kunstware an unzähligen Orten in Europa und Amerika vertreiben worden war, war nicht mehr aktuell.

2.5 Das Erbe der ersten Phase der Wertschätzung: Ukiyo-e als am meisten vorhandene japanische Kunstform in westlichen Museen

Der besondere Stellenwert, den Ukiyo-e als Kunstform in der ersten Phase der Wertschätzung von Mitte des 19. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts einnahmen, wirkt bis heute in der Rezeption der Drucke nach. Diese Kontinuitäten sind vor allem auf Ebene der Künstler, die heute populär sind, deutlich. Die Sekundärliteratur weist immer wieder auf drei Namen hin, die in der Phase der Erstrezeption besonders häufig unter den Japanophilen, Kritikern und Sammler*innen präsent

waren: Hokusai, Hiroshige und Utamaro (Budde 2011: 29–30; Evett 1982: 20–22). Besonders Hokusai, dessen Werk den Geschmack für japanische Kunst »monopolisierte«, kam eine Sonderrolle als Meister zu, der am intensivsten durch Kritiker kommentiert wurde (Evett 1982: 22). Auch als sich der Kreis von Ukiyo-e-Künstlern durch die kunsthistorische Forschung zum Ende des 19. Jahrhunderts signifikant erweiterte, veränderte sich die bevorzugte Stellung dieser drei Namen – Hokusai, Hiroshige und Utamaro – nicht wesentlich (Evett 1982: 20, 26).

Der Aspekt der Verfügbarkeit erklärt zu einem gewissen Grad die frühe und anhaltende Popularität der Holzschnittmeister dieser Dreiergruppe. Denn Drucke von Hokusai und Hiroshige zählten zu dem, was als Angebot für die ersten Reisenden nach der Öffnung des Landes für den Handel im Jahr 1854 unmittelbar bei den Händlern in den Städten verfügbar war, da diese Drucke zu dieser Zeit verlegt wurden (Evett 1982: 2). Eine genaue Betrachtung des Bildprogrammes dieser Künstler, das mit Landschaften, Tier- und Pflanzendarstellungen Themen umfasste, die eine Art universellen Appeal hatten und zunächst wenig kulturspezifische Kenntnisse voraussetzten, erklärt ebenfalls ihre Popularität (Evett 1982: 23, 26). Hiroshiges und Hokusais Landschaftsansichten wurden daher in Europa zu gern herangezogenen Quellen, um das Verhältnis der japanischen Kultur zur Natur zu erörtern, und wurden als illustratives Material in Büchern über Japan reproduziert (Budde 1982: 26; Evett 1982: ebd.; Watanabe 1984: 672–674). Der Sonderstatus von Hokusai, Hiroshige und Utamaro lässt sich neben der Tatsache, dass Exemplare dieser Künstler sehr früh in die Hände der führenden Advokaten des Japonismus sowie der Künstleravantgarde gerieten, auch dadurch erklären, dass sie die persönlichen Geschmäcker und ästhetischen Präferenzen dieser Personengruppe erfüllten (Budde 2011: 25, 27–30; Evett 1982: 6–7, 20; Inaga 2003: 77–87; Johnson 1984: 343; Kreiner 2011: 16).

Die Beliebtheit Hokusais gründete auch auf der Tatsache, dass der Künstler unter Kunstkritikern als Vorbild für das reformistische Programm der Japonisten und Impressionisten galt (Inaga 2003: ebd.). Besonders Hokusais *manga* (übers.: »Sammlung komischer oder wunderlicher Motive«), skizzenhafte Bücher, die ein fast unerschöpfliches Spektrum von Zeichnungen und zeichnerischen Studien von Menschen, Tieren und Pflanzen versammelten und schon früh die Aufmerksamkeit der Kommentatoren und Sammler*innen erhielten, verliehen Hokusai den Rang eines Chronisten des ganzen Landes und des Lebens der einfachen Leute (Evett 1982: 83–84; Watanabe 1984: 672). Wie es Gonse, Renan und Bing sehr ähnlich äußerten, wurde Hokusai vor allem auf der Grundlage seines scheinbar völlig natürlichen, spontanen und künstlerischen Talentes, das sich ohne jegliche Spur der Anstrengung entfaltete, Ruhm zugesprochen (Evett 1982: 24). Hokusai wurde glorifiziert, da man aufgrund seiner vermeintlichen Fähigkeit, universelle Themen des Menschseins anzusprechen, jene künstlerischen und stilistischen Elemente in ihm erkannte, die innerhalb des ästhetischen Grundsatzprogrammes der künstlerischen

schen Avantgarde hochgehalten und die durch die Referenz auf sein Werk verteidigt wurden (Evelt 1982: ebd.; Inaga 2003: 78–79, 82–83).

Entscheidungen der führenden Akteure des Japonismus verstärkten den Beliebtheitsstatus des Trios Hokusai, Hiroshige und Utamaro in der Öffentlichkeit in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts. So wählte Bing gezielt Utamaro und Hiroshige für eine Ausstellung in den Galeries Durand-Ruel⁹ im Jahr 1893 aus (Evelt 1982: 22). Abbildungen von Hiroshige und Hokusai dominierten zahlenmäßig bei Weitem die Illustrationen in Bings Publikation *Le Japon Artistique* (Evelt 1982: 21). Und auch in der Ausstellung *Exposition de la Gravure Japonaise* im Jahr 1890 übertrafen Drucke von Hokusai und Utamaro in der Repräsentation anteilmäßig die Präsenz aller anderen Künstler (Kôdera et al. 2017: 21, 29). Trotz des vielfältigen Spektrums von Holzschnittkünstlern, das die Ausstellung insgesamt bot, waren es schließlich Hokusai, Hiroshige und Utamaro, die am ausführlichsten von den Rezensenten besprochen wurden (Saito 2017: 49–50). Unter amerikanischen Sammler*innen setzte sich die Beliebtheit von Hokusai, Hiroshige und Utamaro fort, die auch in einer Situation, in der viel mehr Wissen und Künstler verfügbar waren, bevorzugt gesammelt wurden (Meech 2003; Meech-Pekarik 1982). Bedeutende Zeitgenossen Hiroshiges und Hokusais wie Utagawa Kuniyoshi (1798–1861) und Utagawa Kunisada (1786–1885) hingegen wurden trotz ihrer großen Beliebtheit, die sie Mitte des 19. Jahrhunderts in Japan genossen, komplett ausgeklammert, da sie Fenollosas darwinistischem Modell nach als Angehörige der Phase des Niedergangs eingestuft wurden (Jenkins 2008: 15–16).

Relativ günstig zu erwerben und in großen Mengen vorhanden, prägten japanische Farbholzschnitte wie kein anderes Kunstobjekt aus Japan das Bild japanischer Kunst zum Ende des 19. Jahrhunderts (Evelt 1982: xii; Kreiner 2011: 16). Obwohl sich schon seit den 1870er-Jahren das Spektrum von Kunstgegenständen, die in Europa rezipiert wurden, auf Wandschirme und Hängerrollen der klassischen Malschulen sowie buddhistischer Kunst erweitert hatte, gelang es keiner dieser Formen, die Vorstellungskraft so sehr zu packen, wie es die Ukiyo-e vermochten (Evelt 1982: 26). »At no time, did any of these forms threaten to unsettle prints from their ruling position over European taste. [...] Prints remained throughout these forty-year period the epitome of Japanese artistic expression«, argumentiert Evelt daher (1982: xii). Wie

9 Paul Durand-Ruel (1851–1922), Besitzer der gleichnamigen Galerie in der Rue Laffitte im 9. Arrondissement in Paris, gilt als erster Kunsthändler der Werke der französischen Impressionisten. Durch den Ankauf großer Werkskontingente beherrschte er den Markt. Eine seiner großen Leistungen bestand in der Bekanntmachung der impressionistischen Künstler*innen in Amerika. Die heutige weltweite Berühmtheit der Impressionisten wird Durand-Ruel persönlich zugerechnet, der diese Künstlergruppe schon früh unterstützte und durch ein breites Filialnetz eine expansive Verkaufsstrategie verfolgte (alle Angaben: Matzner 2014).

folgenreich diese Orientierung der kulturellen Avantgarde für das Verständnis japanischer Kunst im Westen war, sticht nochmals hervor, wenn man sich die großen Diskrepanzen zwischen dem Bild von japanischer Kunst, das in Europa und Amerika verbreitet war, auf der einen Seite und dem Programm der Meiji-Regierung auf der anderen vor Augen hält. Denn im Kanon bedeutender japanischer Kunstrichtungen, den japanische Beamte und Experten im Rahmen einer Kampagne der nationalen Selbstdarstellung aufstellten, waren Ukiyo-e-Drucke überhaupt nicht enthalten (Satô 2011: x, 134). Sie zählten gemeinsam mit für den Export hergestellter Keramik zum Handwerk, in dem keinerlei künstlerischer Wert gesehen wurde (Satô 2011: 134). Aus diesem Grund erschienen die Holzschnitte auch bereits auf der Weltausstellung 1878 in Paris nicht mehr als Exponate, was jedoch keinen Einfluss auf die Begeisterung für die Drucke hatte. Bei der Entscheidung der Mitglieder intellektueller und künstlerischer Kreise in Europa und Amerika, dem Holzschnitt einen Kunststatus zu verleihen, handelte es sich damit um einen Sonderweg, der von den japanischen Ministerien, die ab 1973 massiv die Verbreitung eines abgestimmten Bildes japanischer Kunst betrieben, das die klassischen Malschulen sowie zeitgenössische Malerei und Skulptur nach westlichem Vorbild favorisierte, gar nicht vorgesehen war (Satô 2011: ebd.).

Diese Tatsachen machen nochmals deutlich, dass es häufig Zufallsbeschlüsse oder unvorhergesehene Favorisierungen bestimmter Gruppen waren, die über den ikonischen Status bestimmter Kunstformen und Künstler*innen entschieden, die heute als weltbekannt gelten. Die Faktoren, dass die Drucke so sehr die ästhetische Sensibilität einer künstlerischen und intellektuellen Elite ansprachen, in Bezug auf die japanische Kultur einen illustrativen Zweck erfüllten und darüber hinaus leicht zu handeln waren, was ihnen schließlich den Status eines modischen Sammelobjektes verlieh, haben noch heute einen nachwirkenden Einfluss auf das Bild japanischer Kunst im Westen.

For the West, ukiyo-e occupied, and occupies even today, the most important position in the history of Japanese art and in the collection of Japanese Arts and Crafts. Even after other traditions came into the focus of collectors and scholars, the predominance of ukiyo-e did not change. [...] Most European Collections, be they large or small, show a [...] preoccupation with woodblock prints. (Kreiner 2011: 16)

Mit diesen Worten unterstreicht Kreiner die anhaltende Bedeutung japanischer Holzschnitte in der Museumswelt. Bis Ukiyo-e in den Siebzigerjahren wieder Gegenstand großer Themenausstellungen wurden und in den folgenden Jahrzehnten schließlich auch in den Interessenfokus des breiten Publikums gelangten, hatten sich einige Dinge getan: Die Forschung war vorangeschritten und bisher vernachlässigte Künstler waren in den Fokus getreten. Dennoch bestimmten immer noch

hauptsächlich zwei Faktoren aus der Rezeption um die Jahrhundertwende die Ausstellungslandschaft. Es handelt sich bei diesen beiden Punkten zum einen um die Überrepräsentation der Drucke in den Sammlungen großer Museen in Amerika und Europa und zum anderen um die ungebrochene Popularität, die einem engen Spektrum von Künstlern, namentlich Hokusai, Hiroshige und Utamaro, zugeordnet wird. Rückblickend lässt sich feststellen, dass die Dynamiken, nach denen japanische Holzschnitte als Kunstgegenstand Ende des 19. Jahrhunderts durch eine spezifische Gruppe auch heute noch bekannter Akteure etabliert wurden, zu einem hohen Grad kommerziellen Regeln und Interessen folgten. Auch diesen Aspekt sollte man sich vor Augen halten, wenn man die reichen Bestände an Holzschnitten in teils weltberühmten Museen erwähnt. Die Ausstellungslandschaft und die damit einhergehende hohe Präsenz von Ukiyo-e in der Öffentlichkeit heute sind damit in hohem Maße dadurch geprägt, dass die Drucke neben dem künstlerischen Wert, den man vor mehr als einhundertfünfzig Jahren im Westen in ihnen entdeckte, vor allem auch ein lukratives Business darstellten. Die so bedingte hohe Zirkulation und leichte Handelbarkeit sehe ich daher als die entscheidende Grundlage ihrer heutigen Beliebtheit.

3. Die Einführung von Ukiyo-e gegenüber der Öffentlichkeit in den Ausstellungen der Fünfziger- und Sechzigerjahre

Die Geschichte der Ausstellungen japanischer Holzschnitte, wie sie heute verbreitet sind, beginnt in den Fünfzigerjahren. Zögerlich und verstreut erschienen in Europa und Amerika vereinzelt Präsentationen. Zu diesem Zeitpunkt waren die Drucke lange nicht zu sehen gewesen und das Bewusstsein für diese Kunstform war in der Öffentlichkeit gering. Eine Reihe von Veränderungen in den politischen Beziehungen zu Japan, die in den Jahrzehnten zuvor stattgefunden hatten, war hauptsächlich für diesen Popularitätsverlust verantwortlich. Der Aufstieg Japans zu einer voll modernisierten Wirtschafts-, Militär- und Kolonialmacht zwischen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts hatte das Verhältnis zu dem Land und seinen Künsten weitgehend endromantisiert (Kōdera 2018: 144). Der für den Westen überraschende Sieg der Japaner über Russland im Russisch-Japanischen Krieg (1904–1905) leitete einen Wahrnehmungswechsel ein. Bilder von Japan als »gelbe Gefahr«, einem Land, das eigene geopolitische Interessen verfolgte, verdrängten die Faszination für die japanische Kultur allmählich (Napier 2007: 81). Der Beitritt Japans zu den Achsenmächten 1937 und die Besetzung großer Teile Chinas und Südostasiens beschleunigten den Abstieg von Japan als Kulturnation in den Augen des Westens weiter. Die Rolle als Aggressor und Feindesmacht, die das Land mit dem Angriff auf Pearl Harbor am 7. Dezember 1941 endgültig übernommen hatte, machte insbesondere in Amerika die Beschäftigung mit japanischer Kunst während der Kriegsjahre und auch noch nach Kriegsende für lange Zeit unattraktiv (Napier 2007: 80–81).

Dieser graduelle Interessenrückgang, der sich bereits zum Ende des 19. Jahrhunderts abgezeichnet hatte, sowie das weltpolitisch ungünstige Klima für die Wertschätzung japanischer Kunst während des Zweiten Weltkrieges führten gemeinsam dazu, dass auch in der Zeit der wirtschaftlichen und politischen Erholung nach dem Krieg Ukiyo-e von der Bildfläche der Ausstellungen fast vollständig verschwunden waren. Gegenüber der Vorsituation Anfang des 20. Jahrhunderts, als japanische Holzschnitte in der Wissenschaft und im populären Diskurs omnipräsent gewesen waren, war die Öffentlichkeit zu Beginn der Fünfzigerjahre von

den Ukiyo-e weitgehend entfremdet und musste von Neuem mit der Kunstform bekannt gemacht werden. Zu dieser Zeit war das Aufgreifen von japanischen Holzschnitten als Ausstellungsthema etwas sehr Seltenes. Die Drucke galten allgemein als unpopulär, wofür die geringen Preise, welche die Ukiyo-e am Markt erzielten, ein Indikator waren (Newnham 2005: 44; Smith 1995: ii; Washburn 1964: 9). Kurator*innen, welche die Bestände japanischer Holzschnitte innerhalb der eigenen Institution ausbauten, waren die Ausnahme, obgleich eine Handvoll von ihnen die niedrige Nachfrage am Markt nutzte, um durch günstige Ankäufe die hauseigene Sammlung zu ergänzen und zu erweitern (Newnham 2005: ebd.).

Das Feld der Ausstellungen in den Fünfziger- und Sechzigerjahren war grundsätzlich durch die niedrige Beteiligung großer Institutionen gekennzeichnet. Obwohl zu diesem Zeitpunkt eine große Gruppe von namhaften Museen, die für ihren Schwerpunkt in ostasiatischer Kunst bekannt waren, über eigene Bestände verfügte, wurden diese kaum aufgegriffen. Ein vorerst geringerer Teil der Ausstellungen entstand auf der Basis eigener Sammlungsbestände, wie es beim British Museum (1953) und dem Art Institute of Chicago (1955) der Fall war. Mangelnde finanzielle Mittel, eine in den Jahrzehnten nach dem Krieg chronische Situation in der Kulturwelt sowie das Fehlen von Fachleuten zählen vermutlich zu den Ursachen, warum der Großteil der führenden Häuser, die noch Anfang des 20. Jahrhunderts bedeutende Kontingente an Holzschnitten angekauft oder durch Schenkungen erhalten hatten, ihre Bestände nicht ausstellten. Die Tatsache, dass viele Museen seit Jahrzehnten die Ukiyo-e nicht gezeigt hatten, lässt zudem darauf schließen, dass auch das Bewusstsein innerhalb der Institutionen für die eingelagerten Drucke in vielen Fällen gering war. Vor allem aber kann man von einem Faktor ausgehen, der dafür sorgte, dass in vielen Häusern die Drucke im Verschlussenen blieben. Es handelt sich um das immer wieder am Rand erwähnte geringe Interesse an dieser Kunstform nach dem Krieg (Burrows 1946: 10; Newnham 2005: 44; Smith 1995: ii; Washburn 1964: 9). So trifft man auf ein Feld, das zunächst mit einzelnen, verstreuten Initiativen ein sehr fragmentiertes Bild abgibt. Viele der damals verbreiteten, meist kleinformatigen Ausstellungen bauten nur einen regionalen Wirkungskreis auf und lassen sich nicht klar in Relation zu anderen Initiativen setzen. So fehlt oftmals die Möglichkeit der Zeichnung eines »Big Pictures«.

Trotz dieses zerstreuten Musters innerhalb der Ausstellungsvorhaben, die nur langsam ein Bewusstsein untereinander entwickelten, war die Situation im Ausstellungsfeld in den Fünfziger- und Sechzigerjahren nicht so ungewiss, wie es zunächst erscheinen mag. Denn mit der Mobilisierung verschiedener Personen, Wissenschaftler*innen, Sammler*innen und institutioneller Vertreter*innen im Hintergrund liefern die frühen Ausstellungen in den ersten beiden Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg ein beispielhaftes Raster dafür, wie sich verschiedene Akteur*innen zusammenschlossen, um Ukiyo-e als Kunstform wieder bekannt zu machen und ihnen erneut einen gesellschaftlichen Stellenwert zu verschaffen.

In den Fünfziger- und Sechzigerjahren stellten in Europa private Sammler*innen das verbindende Glied zwischen der Öffentlichkeit und der fremden Welt der Holzschnitte mit ihren unbekanntem Gesetzen dar. Durch die stiftende Initiative dieser Persönlichkeiten, denen es an der Verbreitung ihrer Leidenschaft für Ukiyo-e lag, wurde im Bereich des japanischen Holzschnittes erstmals wieder eine Brücke zum Publikum aufgebaut. In Allianzen mit Institutionen und deren Vertreter*innen stellten diese Sammler*innen ihre Bestände für die öffentliche Präsentation zur Verfügung und begründeten dabei einen Neustart von Ausstellungen japanischer Holzschnitte in Europa. Durch Zusammenschlüsse von Institutionen einerseits und großen Sammler*innen und Expert*innen andererseits entstanden tatkräftige und fachkundige Planungsteams, die inhaltlich anspruchsvolle Ausstellungen auf die Beine stellten, die zum Teil auch international Beachtung fanden. Häufig wurden die überlassenen Drucke dabei in Institutionen gezeigt, die keine Tradition im Ausstellen japanischer Kunst besaßen und mehr auf moderne westliche Kunst ausgerichtet waren. In der Kooperation von Sammler*innen- und Institutionsseite entstanden kunsthistorisch und didaktisch aufgearbeitete Einblicke in die Holzschnittkunst, wofür die reichhaltigen Sammlungsbestände Material lieferten. Bei der Planung der Ausstellung hielt sich die Sammler*in gewöhnlich im Hintergrund und überließ die Zusammenstellung der Ausstellung mit der Auswahl der Drucke und der wissenschaftlichen Bearbeitung einem Expert*innenteam. Dieses wurde häufig durch die gesellschaftlich angesehenen und in Kulturkreisen gut vernetzten Sammler*innen selbst mobilisiert und begleitete in vielen Fällen die Ausstellungen über mehrere Jahre. Manche dieser ausgewählten Expert*innen stiegen dabei zur Exzellenz im Fachbereich Ukiyo-e auf, auf die Jahrzehnte später noch im Rahmen von Ausstellungen zurückgegriffen wurde.

3.1 Private Sammler als Stifter von Ukiyo-e-Ausstellungen: die Reihen von Theodor Scheiwe und Hans Lühdorf

Unter den zahlreichen Ausstellungen, die durch Initiativen von Privatpersonen entstanden, möchte ich zwei herausgreifen, die anhand der Zusammensetzung ihrer jeweiligen Planungskomitees besonders gut die Netzwerke repräsentieren, über die Holzschnitte in den Fünfziger- und Sechzigerjahren den Sprung zurück in die Öffentlichkeit tätigten. Es handelt sich um eine Folge mehrerer Ausstellungen der Sammlung des Münsteraner Sammlers und Industriellererben Theodor Scheiwe (1897–1983), die 1957 in der Kunsthalle Münster begann und von dort aus eine mehrjährige Tournee durch Deutschland startete, sowie eine Ausstellungsreihe im Kunstmuseum Düsseldorf (das Museum nennt sich heute »Kunstpalast«) zwischen 1961 und 1966, die durch den Landesgerichtspräsidenten und Kunstmäzen Hans Lühdorf (1910–1983) initiiert wurde. Die Stärke dieser Initiativen lag vor allem

auf lokaler Ebene, wo sie einen engen Wirkungskreis bildeten und über mehrere Jahrzehnte reichende Ausstellungsstränge begründeten. Im Querschnitt verfolgten die Ausstellungsreihen von Scheiwe und Lühdorf gegenüber der Öffentlichkeit die Strategie, innerhalb einer leicht erschließbaren Auswahl von Exponaten einen handlichen Leitfaden für einen Einstieg in eine Kunstform zu bieten, die zu diesem Zeitpunkt noch weitgehend unbekannt war.

Eine bereits nach kunsthistorischem Blick zusammengestellte, der Tradition nach hochkarätige, wenn auch im öffentlichen Auge wenig bekannte Kunstgattung in großer Zahl kunsthistorisch erschlossen zur Verfügung gestellt zu bekommen, stellte in den Fünfziger- und Sechzigerjahren einen Glücksfall für die Museen dar. In einem Umfeld, in dem die Auseinandersetzung mit Ukiyo-e aufseiten der Institutionen gering war, stellten Sammler wie Scheiwe oder Lühdorf willkommene Ansprechpartner dar, die näher an dem Medium waren als viele andere. Nicht nur besaßen die Sammler größere und qualitativ hochwertigere Bestände als viele Museen; Scheiwe und Lühdorf waren zudem auch große Wissensträger und verfügten aufgrund ihrer privilegierten Position über Zugang zu Expert*innen, die sie für ihre Projekte mobilisieren konnten. Beide Ausstellungsreihen führten eine eigene Form von Ausstellungstypus ein. Während die Scheiwe-Reihe die Überblicksausstellung über alle Epochen und Meister in Deutschland etablierte, konzentrierten sich Lühdorfs Veranstaltungen auf die erstmalige Präsentation bisher kaum gezeigter Künstler.

Die Zuwendung zu den Holzschnitten als Ausstellungsobjekt war mit einigen Barrieren behaftet. Denn sie galten allgemein als eine fremdartige Kunstgattung aus einem Land, das in den Fünfzigerjahren fern und kulturell unnahbar erschien und noch bei vielen als Aggressor des Krieges in Erinnerung war. Grundsätzlich war ihnen eine Andersartigkeit angeheftet, da ihre Darstellungskonventionen und Motive dem westlichen Betrachter unvertraut waren. Aufgrund dieser Fremdartigkeit und eines mangelnden Konsenses über ihre Bedeutung in der Gegenwart galt die Wahl, die Drucke auszustellen, lange als heikel (Eichler 1957). Andererseits brachten die Holzschnitte aber auch Faktoren mit, die ihnen ein favorables Image sicherten. Denn als Kunstform haftete ihnen noch die Wertschätzung an, die ihnen um die Jahrhundertwende zugeteilt worden war. Aus den Worten der Ausstellungssprecher*innen und der Presse lässt sich insgesamt ableiten, dass in den Fünfzigern die Drucke als eine bedeutende ostasiatische Kunstform behandelt wurden. Diese Haltung war vor allem dadurch bedingt, dass die Rolle, welche die Holzschnitte Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Inspirationsquellen der künstlerischen Avantgarde innegehabt hatten, noch unter Sammlern und Expert*innen der ostasiatischen Kunst präsent war (Michener 1955: 4–5; Nordhoff 1959: 2; Speiser 1957: v; Winzinger 1954: 10). Zuletzt brachte auch der Faktor der Fremdartigkeit in einem Umfeld, in dem exotische und eskapistische Vorstellungen vom »Fernen Osten« verbreitet waren, solide Möglichkeiten mit, auf die für die Positionierung der Ausstel-

lungen gegenüber dem Publikum zurückgegriffen werden konnte (Nordhoff 1959: ebd.; Winzinger 1954: ebd.). Vom Gesichtspunkt kunsthistorischer Forschungserkenntnisse fiel der Beitrag dieser Ausstellungen insgesamt noch gering aus. Zwar wurden Sammlungsbestände aufgearbeitet und einzelne Blätter neu erforscht, sodass sich die Einsichten vertieften und manche noch unbearbeitete Bereiche identifiziert werden konnten (Hempel 1959a: 2; Hempel 1959b: 4; Michener 1955: 6; Netto 1966: 4). So kamen seltene, in ihren Motiven und ihrem Anteil an der Entwicklung der Gattung bedeutende Blätter zutage. An Stellen wurde zur Aufarbeitung von Epochen und Bereichen angesetzt, die bisher kaum erforscht worden waren, wie die Werke der frühen Meister des 17. Jahrhunderts oder die Künstler des 19. Jahrhunderts (Hempel 1959b: ebd.; Michener 1955: ebd.; Netto 1966: 4, 7–12; Speiser 1961: 2). Weitreichende oder erschöpfende Erschließungen ganzer Felder fanden jedoch nicht statt.

3.1.1 Die Ausstellungen der Sammlung Scheiwe und die Positionierung von Ukiyo-e als Kunstform gegenüber der Öffentlichkeit

Die Ausstellungen der Sammlung Scheiwe stellen in Europa eines der ersten wirklich groß gedachten Präsentationsformate im Bereich Ukiyo-e dar. In Deutschland markieren sie den Ausgangspunkt der Ausstellungen japanischer Holzschnitte und repräsentieren eine erfolgreiche, systematisch angelegte und stetig erweiterte Ausstellungsreihe, die zwischen 1957 und 1969 an mehreren Standorten in Deutschland gezeigt wurde. Bis heute finden die Ausstellungen dieser Reihe in den Bibliografien vieler Kataloge Erwähnung. Indem sie von Anfang an sowohl an die wissenschaftliche Fachwelt als auch an die breite Öffentlichkeit adressiert waren, bestimmten die Scheiwe-Ausstellungen von den späten Fünfzigerjahren an, was innerhalb des deutschen Ausstellungsfeldes über Ukiyo-e allgemein bekannt war. Begleitet von einer aufwendigen Publikationsreihe, in der die Nachwuchswissenschaftlerin Rose Hempel (1920–2009) die Drucke der Sammlung wissenschaftlich erfasste, und unterstützt durch einen engen Zusammenschluss aus weiteren engagierten kunsthistorischen Kräften und hochrangigen Persönlichkeiten, betrieben diese Projekte auf besonders nachhaltige Weise die Propagierung von Ukiyo-e in der Öffentlichkeit. Die Sammlung eroberte so in kurzer zeitlicher Abfolge mehrere große Museen in Deutschland und erhielt die Aufmerksamkeit überregionaler Zeitungen.

Die Überlassung der Sammlung Scheiwe bot durch die Vielfalt, die im Sammlungsportfolio angelegt war, verschiedene Möglichkeiten der Präsentation, mit denen unterschiedliche Zielgruppen angesprochen werden konnten. So waren Drucke der frühen Epochen vorhanden, für die das Interesse in der Fachwelt wieder neu aufkam und denen ein hoher kunsthistorischer Wert zugemessen wurde (Hempel 1959a: 2; Goepper 1969: 5; Leuzinger 1957: 7; Michener 1955: 4; Speiser 1957: v). Des Weiteren waren auch Meister vorhanden, denen seit dem Ende des 19. Jahrhun-

derts eine ungebrochene Popularität zugesprochen wurde, wie Katsushika Hokusai, Utagawa Hiroshige oder Kitagawa Utamaro, und die Namen darstellten, mit denen man werben konnte (Hempel 1959a: ebd.; Leuzinger 1957: 6; Michener 1955: 6–7). Die Scheiwe-Ausstellungen spiegelten in vielerlei Hinsicht die damalige gesellschaftliche Lage und Mentalität in der Kulturlandschaft in Deutschland wider. Der Anstoß zu diesen Initiativen war eingeordnet in das allumfassende Programm des kulturellen Wiederaufbaus Ende der Fünfzigerjahre, der dem wirtschaftlichen noch hinterherhinkte (Speiser 1957: v). Vor dem Hintergrund der vielfach attestierten knappen Kulturmittel waren Mäzene, die ihre Kunstgüter für Ausstellungen zur Verfügung stellten, daher vonseiten der Institutionen gern gesehene Kooperationspartner (Münsterischer Stadtanzeiger 1957a).

Ausstellung japanischer Farbholzschnitte aus der Sammlung Theodor Scheiwe (1957)

Wie man aus einem Artikel der *Münstersichen Stadtanzeigers* erfährt, kam die erste Ausstellung im Jahr 1957 aus der Bekanntschaft zwischen Scheiwe und dem Direktor des Landesmuseums Münster Eichler zustande, der angeblich den anregenden Anstoß gab (Münsterischer Stadtanzeiger 1957b).

Als Teil derselben kulturellen und gesellschaftlichen Elite verkehrten Theodor Scheiwe und der Museumsdirektor in Münster wahrscheinlich in den gleichen Kreisen. Mit der freundschaftlich vereinbarten Überlassung eines nicht unerheblichen Kontingentes aus Scheiwes Sammlung an das Landesmuseum Münster wurde eine Ausstellung ins Leben gerufen, die damals als großes Ereignis wahrgenommen wurde. Noch nie waren Holzschnitte in Deutschland in so einem Ausmaß und vor allem nicht in so einer kunsthistorisch systematisierten Form zu sehen gewesen. Ganze 300 Drucke aller Epochen und deren wichtigster Künstler wurden in Münster in einer didaktisch angelegten Präsentation gezeigt, innerhalb derer die Drucke chronologisch nach Künstlern geordnet wurden, sodass sich während der Begehung der Ausstellung für den Laien ein umfassender Eindruck von der Entwicklung des Holzschnittes gewinnen ließ (Münsterische Stadtnachrichten 1957). Durch ihr exzellent aufgestelltes Planungsteam, geleitet von Rose Hempel, einer Mitarbeiterin des Leiters des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln Werner Speiser, sowie die Herausgabe eines aufwendigen Kataloges erreichte die Erstaussstellung der Sammlung Scheiwe im Landesmuseum Münster vom 14. April bis zum 19. Mai, sachlich betitelt als *Ausstellung japanischer Holzschnitte aus der Sammlung Theodor Scheiwe*, ein einmaliges Maß an Professionalisierung auf dem Gebiet der Ukiyo-e (Abb. 7).

Abbildung 7: Japanische Holzschnitte: Sammlung Theodor Scheiwe Münster. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster (1957), Ausstellungskatalog. Bild des Einbandes



Foto: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, Münster

Der Erfolg dieser enthusiastisch von der Regionalpresse aufgenommenen Ausstellung, welche die Inauguration einer größeren Reihe markierte, war in hohem Maße von der Position und den Beiträgen der involvierten Personen abhängig. Eine dieser zentralen Figuren war der Direktor des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln Werner Speiser (1908–1965). Als einer der wenigen Koryphäen im Bereich ostasiatische Kunst in Deutschland und Leiter einer der angesehensten Institutionen in dem Feld waren es seine Worte im Vorwort des Kataloges und zur Eröffnungsfeier, die der Ausstellung ihre gesellschaftliche und kunsthistorische Bedeutung ver-

liehen. Wie es sich aus Speisers Äußerungen schlussfolgern lässt, muss die Heranziehung der Kunsthistorikerin Hempel, einer Mitarbeiterin Speisers, zur wissenschaftlichen Erfassung der Drucke wie ein Ritterschlag für das im Krieg zerstörte und keine festen Räumlichkeiten besitzende Museum gewesen sein (1957: v). Speiser hatte ebenso wie Hempel vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges bei Otto Kümmel studiert, der Professor für ostasiatische Kunst und bis Ende des Zweiten Weltkrieges Generaldirektor der Preussischen Museen in Berlin gewesen war. Otto Kümmel, Speisers Doktorvater, war als Akademiker und Museumsleiter selbst kein ausgewiesener Spezialist oder Anhänger des japanischen Holzschnittes. Dieses biografische Detail findet sich ebenfalls in der Laufbahn Speisers wieder, dessen Fachgebiet die Sinologie war (Ladendorf 1965: 8–9). Speisers Lebensleistung bestand darin, dass er die Sammlung der Fischers des im Krieg zerstörten Museums für Ostasiatische Kunst Köln, dem er bereits als Kustos seit 1938 verbunden war und wo er 1951 zum Posten des Direktors aufstieg, in den Kriegsjahren zusammenhielt und sich auch nach dem Krieg für deren Erhalt und Wertschätzung einsetzte (Ladendorf 1965: 7–8).

In Speisers Auftritt als Fürsprecher des japanischen Holzschnittes spiegelt sich damit auch der Fokuswandel wider, der sich seit den Zwanzigerjahren in der Wissenschaft vollzog und der eine Verschiebung des Forschungsinteresses vom japanischen Holzschnitt auf die klassische chinesische Kunst eingeleitet hatte. Als Sinologe war Speiser der einzige Kandidat, der in den Fünfzigerjahren in der Lage war, über die seit Jahrzehnten wissenschaftlich kaum beachteten Ukiyo-e zu sprechen. Vielleicht bezeichnete Speiser aus dieser Verlegenheit heraus in seinem Vorwort zur Erstaussstellung 1957 Scheiwes Initiative gleich als Beitrag zum Wiederaufleben der geisteswissenschaftlichen Forschung in Deutschland (Speiser 1957: v). Während seine Angaben zum Status des Holzschnittes als Kunstform eher sparsam ausfielen, bemühte sich Speiser dennoch, eine Verbindung zwischen Scheiwe und der letzten großen Generation der Sammler*innen herzustellen. Durch die Erwähnung der Namen Werner Illies, Otto Jaeckel, Georg Oeder und Tony Straus-Negbauer, deren Drucke sich in Scheiwes Sammlung wiederfanden, ordnete Speiser damit Scheiwes Initiative in die Tradition der zurückliegenden Rezeption ein.

Auszüge aus der Eröffnungsrede, die in einem Artikel des *Münsterischen Stadtanzeigers* zitiert wurden, geben Aufschluss darüber, welche Ziele Speiser und der Direktor des Landesmuseums Hans Eichler in der Festschreibung des neuen Stellenwertes von japanischen Holzschnitten als Kunst verfolgten. In der Rede, die vor einem großen Publikum in einem bis an die Ränder besetzten Saal gehalten wurde, standen neben der Vorstellung der Ausstellung als neue, bahnbrechende Anregung für die Neuaufnahme der Ostasienwissenschaften vor allem die Propagierung des übergeordneten künstlerischen Wertes der Holzschnitte und die Attestierung ihrer Integrationsfähigkeit in die Kunst der Gegenwart im Mittelpunkt (Westfälische Nachrichten 1957b). Sowohl Eichler als auch Speiser setzten dazu an, den ja-

panischen Holzschnitt aus dem Bereich einer exotischen und fremdartigen Kunstform zu holen und mehr in den Bereich der modernen Kunst einzufassen (Westfälische Nachrichten 1957b). Während der Eröffnungsfeier wurde dem japanischen Holzschnitt so ein Wert für die Gegenwart attestiert, indem ihm eine »künstlerische Überzeugungskraft« zugestanden wurde. Diese Kraft, von der man sich eine neue Anregung der zeitgenössischen Kunst erhoffte, sah man unabhängig von dem fremden kulturellen Hintergrund der Holzschnitte bestehen.

Die Worte der Direktoren vermitteln somit den Eindruck, dass die Drucke trotz ihrer bis dato geringen Sichtbarkeit und mangelnder wissenschaftlicher Initiativen dennoch ein Thema darstellten, das in den offiziellen Kreisen der Kulturwelt hoch gehandelt wurde. Der ausdrückliche Verweis auf die besondere Rolle der Publikation, eine »Zwangsverpflichtung« für kommende Ausstellungen zu bilden, »Gleichwertiges herauszubringen«, lässt darauf schließen, dass in der Fachwelt zu einem gewissen Grad ein Interesse an Ukiyo-e als Ausstellungsgegenstand bestand (Münsterischer Stadtanzeiger 1957b). Schon ein paar Jahre später wurde in den Literaturverzeichnissen der Kataloge bedeutender amerikanischer Ausstellungen der Scheiwe-Katalog aufgeführt. Eichlers Wunsch, dass die Sammlung durch den Katalog »im internationalen Gespräch [...] nicht mehr ausgelassen werden [kann]«, wurde damit erfüllt (Westfälische Nachrichten 1957b).

Interessanterweise entstammten viele der Bezeichnungen, die in der Rede benutzt wurden, einem Begriffsrepertoire, das bereits im kunsthistorischen Diskurs zum Ende des 19. Jahrhunderts vorhanden gewesen war. So knüpfte das Prinzip der »künstlerische[n] Überzeugungskraft« der Drucke, die laut Eichler die »Wände zwischen dem hier und dort transparent« machen würde, an die Auffassung der Ukiyo-e als künstlerische Inspirationsquelle an, die bereits um die Jahrhundertwende festgestellt worden war. Auch der von Speiser eingespielte Begriff der Drucke als »Gebrauchsgraphik« ist eng an Begrifflichkeiten angelehnt, die während der Phase der frühen wissenschaftlichen Systematisierung der Holzschnitte anhand von Ausdrücken wie »l'art populaire« oder »Volkskunst« im Umlauf gewesen waren. Speiser ordnete die Drucke in eine bereits bestehende Tradition der Wertschätzung ein, um ein von Vorurteilen geprägtes Bild der Ukiyo-e als »minderwertige« und »spontan« angefertigte Alltagskunst, das seinem Empfinden nach bestand, aus der Welt zu räumen (Münsterischer Stadtanzeiger 1957b).

In den lokalen Tageszeitungen galt die *Ausstellung japanischer Holzschnitte aus der Sammlung Theodor Scheiwe* als gesellschaftliches Ereignis. Indem japanische Holzschnitte als eine Kunstgattung dargestellt wurden, »von de[r] man behaupten könne, dass die Begegnung mit diesem von höchstem öffentlichem Interesse sei«, hallten in der Berichterstattung die Worte Speisers und Eichlers nach (Münsterische Stadtnachrichten 1957; Münsterischer Stadtanzeiger 1957a). Die ausführliche Ankündigung im Vorlauf der Eröffnung, die mit einem großflächig abgedruckten Bild des beliebten Holzschnittkünstlers Utamaro versehen war, zeugte von dem

hohen Erfolg, den man dieser Ausstellung bereits im Vorhinein beimaß. Ein klar gegliederter Überblick über das gesamte Medium, reizvolle Einblicke in die Vergangenheit und ästhetischer Genuss zählten in der Presse zu den Faktoren, anhand derer die Artikel die Ausstellung als ein Ereignis einstufen, das im Interesse der Öffentlichkeit stand (Münsterische Stadtnachrichten 1957; Münsterischer Stadtanzeiger 1957a). Bei der Erstaussstellung der Sammlung Scheiwe übernahmen die Tageszeitungen zudem die Aufgabe, grundlegende Kenntnisse über den japanischen Holzschnitt zu vermitteln. Markante Überschriften wie »Form und Linie« kündigten die große Rolle an, die ästhetische Gesichtspunkte in den Rezensionen der Scheiwe-Ausstellungen spielten. Bestimmte stilistische Merkmale, wie die Beherrschung der »reinen Flächenzeichnung«, der »großen ornamentalen Form« sowie der »knappen Sprache der Linien« und der »feinen Abstufung der Farben«, wurden gesondert hervorgehoben (Münsterische Stadtnachrichten 1957; Münsterischer Stadtanzeiger 1957a). Dieses Sinnieren über ästhetische Aspekte der Drucke blieb in den folgenden Jahrzehnten ein zentrales Anliegen der Presse.

Scheiwes Sammlung, die durch gezielte Neuerwerbungen des Sammlers bald international einen hohen Rang einnahm, wurde nach der Ausstellung in Münster in den Folgejahren noch mehrfach ausgestellt. Der erstmals für die Ausstellung 1957 entwickelte Anspruch, anhand einer mit Bedacht selektierten Auslese den Betrachter*innen Einblick in die Geschichte und künstlerische Entwicklung des Holzschnittes zu verschaffen, blieb auch in den folgenden Ausstellungen erhalten und wurde auf eben dieser Grundlage von der Presse als sehenswert empfohlen. Zu einem Teil der Ausstellungen, einer Präsentation von Drucken in der Kunsthalle Baden-Baden 1959 und darauf später im selben Jahr im Kunstmuseum Wolfsburg, entstanden erneut unter der Federführung Hempels begleitende Kataloge, welche die jeweils in der Ausstellung gezeigten Drucke bestimmten und von einer Einführung in die Geschichte des japanischen Holzschnittes begleitet wurden. Alle diese Kataloge waren auf gestalterischer Ebene durch eine Art »Corporate Branding« gekennzeichnet, das mit spezifischen formellen Designelementen, wie etwa japanischen Zeichen in Tuscheschrift, neue Standards setzte. Eine der größten Veranstaltungen fand 1961 mit rund 300 Werken im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg statt (Westfälische Nachrichten 1961). Ähnlich wie bei den vorhergehenden Darbietungen konnte man sich dort anhand einer Präsentation von Holzschnitten aller Epochen einen Überblick über die Entwicklung und Geschichte des Mediums machen (Westfälische Nachrichten 1961).

Nach der Präsentation in Baden-Baden 1959 übernahm in der darauffolgenden Ausstellung in der Stadthalle Wolfsburg Heinrich Nordhoff, Generaldirektor der Volkswagen GmbH, die Rolle des kunstsinnigen Kommentators. Nordhoff war mit Scheiwe befreundet und ein ausgewiesener Kunstkenner, der sich während seiner Zeit als Leiter der Volkswagen GmbH vorgenommen hatte, den Wolfsburger Bürgern bedeutende Kunst zugänglich zu machen (Karweik 2020). Insgesamt acht

Ausstellungen entstanden unter seiner Anleitung; die persönlich von ihm in die Wege geleitete Ausstellung *Japanische Farbholzschnitte* war die einzige Ausstellung außereuropäischer Kunst in dieser Reihe. Die Präsentation in Wolfsburg legte einen Schwerpunkt auf *surimono*, hochwertige Drucke, die in der Edo-Zeit von Dichterkreisen privat in Auftrag gegeben worden waren. Ein in der Presse erhaltenes Bild zeigt Theodor Scheiwe dabei, wie er einem illustren Publikum, zu dem Nordhoffs Ehefrau, der Oberstadtdirektor und dessen Ehefrau sowie Graf von der Schulenburg zählten, Exponate erklärte (Abb. 8). Die Zusammensetzung der hier abgelichteten Gruppe unterstreicht sehr deutlich die gesellschaftliche Funktion von Ukiyo-e als Kunstobjekt, anhand dessen man als Mitglied gehobener Kreise sein Kunstverständnis demonstrieren konnte (Wolfsburger Nachrichten 1959).

Zum Zeitpunkt der letzten großen Ausstellung der Sammlung Scheiwe in den Sechzigerjahren, die 1969 zuerst in der Hahnentorborg in Köln, dem provisorischen Standort des Museums für Ostasiatische Kunst, und dann im Karmeliterkloster in Frankfurt zu sehen war, hatten Scheiwes Drucke bereits ein internationales Renommee erreicht. Diese Tatsache wurde im Vorwort des neuen Direktors des Kölner Museums Roger Goepfer (1925–2011) hervorgehoben, der von seiner vorigen Anstellung am Museum für Ostasiatische Kunst in Berlin 1966 dem 1965 verstorbenen Speiser im Amt gefolgt war und nun den Platz eines neuen einflussreichen Sprechers im Netzwerk einnahm. Goepfer war wie Speiser Professor der ostasiatischen Kunstgeschichte an der Universität zu Köln (Brinker und Louis 2011: 336–339). Und ähnlich wie Speiser umfasste sein Interessengebiet nicht den japanischen Holzschnitt. Die von ihm mit unterstrichene Tatsache, dass die Sammlung Scheiwe als »anregende[r] und wichtiger Zweig fernöstliche[r] Kunst« zum Zeitpunkt dieser Ausstellung einen weitreichenden Ruf hatte und im europäischen Raum als einzigartig galt, kann als kollektiver Erfolg der Sprecher*innen aus dem Scheiwe-Netzwerk aufgefasst werden, die in den letzten zehn Jahren beständig die Güte der Sammlung hervorgehoben hatten (Goepfer 1969: 5).

Die Presse schloss sich der hohen Bewertung der Ausstellung an, deren Fokus mit insgesamt 261 Drucken auf Neuzugängen lag, die Scheiwe in den letzten Jahren für seine Sammlung erworben hatte. Von dieser Tatsache ausgehend, unterstrichen die Autor*innen die besondere gesellschaftliche Bedeutung der Initiative und untermauerten den Status der Ukiyo-e als Kunst (Schaarschmidt-Richter 1969: 14; Wilmes 1969). Indem die Initiative in einer ausführlichen Rezension in der *Frankfurter Allgemeinen* aufgegriffen wurde, die von der Expertin für japanische Gartenkunst Irmtraud Schaarschmidt-Richter¹ verfasst worden war, stellte die Ausstellung

1 Irmtraud Schaarschmidt-Richter (1927–2007) studierte ostasiatische Kunstgeschichte, Japologie und Sinologie in Frankfurt a.M. und Heidelberg. Sie wurde vor allem durch ihre Publikationen über japanische Gärten und japanisches Kunsthandwerk bekannt, schrieb aber

eindeutig einen der kulturellen Höhepunkte der Sechzigerjahre in Deutschland dar (1969: ebd.).

Abbildung 8: Theodor Scheiwe erklärt Nordhoffs Ehefrau, dem Oberstadtdirektor und dessen Ehefrau sowie Graf von der Schulenburg Exponate. Ansicht der Ausstellung Japanische Holzschnitte: Sammlung Theodor Scheiwe Münster in der Stadthalle Wolfsburg (1959)



© Volkswagen Aktiengesellschaft

Die auf die Erstaussstellung 1957 folgenden Initiativen profitierten von dem starken Netzwerk, das seit der Lancierung der Ausstellungsreihe bestand. Insbesondere Speisers Kommentierung in seiner Funktion als Wissenschaftler und Museumsdirektor hatte der Sammlung eine kunsthistorische Wertschätzung verliehen, die nachwirkend dafür sorgte, dass Scheiwes Sammlung schließlich als eine der bedeutendsten in Deutschland und Europa angesehen wurde (Goepper 1969: 5; Hempel 1959a: 2). Indem immer neue renommierte Kommentatoren dem »Scheiwe-Netzwerk« hinzutraten, um die Exzellenz dieser Sammlung zu bestätigen und die Meilensteine zu betonen, die in der kunsthistorischen Aufarbeitung und öffentlichen Repräsentation getätigt worden waren, blieben die Struktur dieses Verbundes und die darin stabilisierte Meinungsmacht über mehrere Ausstellungen bestehen. Die

auch über japanische Literatur. Im Bereich japanische Gartenkunst ist sie bis heute eine häufig herangezogene Expertin.

Involvierung in diesem Netzwerk war für den Sinologen Speiser äußerst lohnenswert, da sie ihm eine neue Plattform als Akteur bot, von der aus er zur neuen Referenzgröße im Bereich Ukiyo-e in Deutschland aufstieg und welche die Kooperation mit weiteren Sammler*innen ermöglichte. Mit der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Sammlung begann auch Hempel ihre Karriere als gefragte Expertin. Ihre Geschichte der Entwicklung des japanischen Holzschnittes, die sie mit der Erstausstellung Scheiwes 1957 zu erzählen begonnen hatte, erschien bis in die Neunzigerjahre in zahlreichen deutschsprachigen Ausstellungskatalogen.

Im Rückblick legten die Ausstellungen der Sammlung Scheiwe in den Jahren 1957 bis 1969 fest, in welchem Rahmen japanische Holzschnitte auf welche Art zu zeigen waren und welche Personen autorisiert waren, über diese zu sprechen. Durch die Kommentare und Praktiken, welche die Akteur*innen in der Planung ihrer Projekte äußerten und durchführten, wurden einige neue Entwicklungen in der Ausstellungslandschaft in Deutschland sowie auch im europäischen Umfeld in Gang gesetzt. Angesehene private Sammler*innen wurden zu geeigneten Bezugsquellen für zukünftige Ausstellungen bestimmt, die nun mindestens etwas Ähnliches bieten mussten wie die Scheiwe-Initiativen mit ihrem vielfältigen inhaltlichen Panorama. Auch als sich wenig später das Ausstellungsgeschehen auf international anerkannte Institutionen und Expert*innen verlagerte, die eine ganz andere Reichweite besaßen als die »Teams« um Privatsammler wie Scheiwe, steuerten Verbände von Wissenschaftler*innen, Sammler*innen und Institutionen, deren Zusammensetzung der Struktur des Scheiwe-Netzwerkes sehr ähnlich waren, den Lauf der Ukiyo-e-Ausstellungen weiterhin.

3.1.2 Ukiyo-e als Bilder einer fernen und zugleich nahen Welt

Die sich um Scheiwe zusammenschließende Gruppierung von Akteur*innen ebnete nicht nur den Weg für die zukünftige Rolle der Ukiyo-e in der Kunstwelt. Die erwähnten Personen agierten ebenfalls als Autor*innen erzählerischer Bilder, anhand derer die Holzschnitte der Öffentlichkeit gegenüber kommuniziert wurden. Diese Bilder statteten die Drucke mit einer reizvollen und ergreifenden Geschichte aus, sachliche Erklärungen oder klassifizierende Einordnungen sparten sie dabei aus. Was anhand dieser sprachlichen Muster über die Ukiyo-e kommuniziert wurde, war stets an das Publikum und dessen gegenwärtige Erfahrungswelt adressiert. Daher enthielten diese erzählerischen Bilder häufig Komponenten, die mehr einem rezenten Vorstellungsbereich entstammten. Für die Analyse der Funktionsweise solcher erzählerischen Bilder schlägt die neoklassische intermediale Narratologie, die als Erzähltheorie interdisziplinär erzählerische Strukturen und deren Intentionen untersucht, den Begriff des »Narratives« vor (Schönert 2006). Dieser Narrativbegriff wird von verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen zur Analyse bereichsübergreifender erzählerischer Phänomene herangezogen, um spezifische kommunika-

tive und ideologische Absichten zu identifizieren und zu benennen (Schönert 2006). Im Folgenden werde ich die Erzählmuster, die im Ausstellungsdiskurs entstehen, daher angelehnt an diese theoretische Position als Narrative bezeichnen. Wie ich zeigen werde, bestimmen solche Narrative die Ausrichtung von Ukiyo-e-Ausstellungen und das populäre Verständnis, das mit ihnen verbunden ist, in hohem Maße. Wie ein subtiles Gewebe verbinden sie unter der Oberfläche der Ausstellungen verschiedene Ebenen und Erzählstränge miteinander.

Ein Agent, der ganz am Anfang der Verbreitung dieser erzählerischen Muster steht, ist der Volkswagen-Generaldirektor Nordhoff. In seinen einleitenden Worten des Kataloges seiner Ausstellung in Wolfsburg, die vor allem von seiner persönlichen Begeisterung für japanische Kultur und Kunst geprägt sind, ordnete Nordhoff japanischen Holzschnitten die zentrale Eigenschaft zu, »den Blick in eine fremde, aber dennoch auf eigenartige Weise vertraute Welt« zu öffnen (1959: 2). Indem Nordhoff den Eindruck äußerte, dass den Holzschnitten eine eigene Welt inhärent sei, die sich in der Begegnung eröffne und vom Standpunkt des Betrachters aus zugleich nah wie auch fern erscheine, spielte er ein erzählerisches Muster ein, das sich von dort aus innerhalb der Ausstellungen weiterentwickelte. Als Darstellungsweise, die besagt, dass Holzschnitte durch ihren erzählerischen Charakter Zugang zu einer gleichzeitig vergangenen wie nahen Welt gewähren, findet man dieses Narrativ bis heute im Ausstellungsdiskurs wieder.

Nordhoffs Schilderung, dass die Holzschnitte einen Zugang zu einer fremden Welt gewähren würden, wie sie in der Begegnung unmittelbar erfahrbar sei, wurde von den Redaktionen der Tageszeitungen in der Berichterstattung über die Ausstellungen in ähnlicher Weise aufgegriffen. »Eine fremde Welt ist nahe gerückt durch die Kunst«, hieß es in einem Artikel, der die Inaugurationsausstellung der Sammlung Scheiwe im Kunstmuseum Münster ankündigte (Münsterischer Stadtanzeiger 1957a). Auch hier wurden Holzschnitte als Möglichkeit des Einblickes in das japanische Leben vorgestellt, als Spiegel, in denen sich alle Aspekte des Alltags authentisch wiederfinden. »Er spiegelt das bunte Leben des Alltags und die Beschäftigung der Menschen, zeigt die Schönheit der Landschaft, die Tier und Pflanzenwelt«, stellte der Artikel fest (Münsterischer Stadtanzeiger 1957a). Aus der Formulierung »die Bilder sprechen«, und zwar von »den Helden, den Mythen und Märchen, vom Theater und von den beliebten Schauspielern, von den Festen, den schönen Frauen und berühmten Männern«, lässt sich schließen, dass auch in der Presse den Holzschnitten ein erzählerischer Charakter zugeschrieben wurde (Münsterischer Stadtanzeiger 1957a). Diese Wiedergabe besticht durch die enorme Fülle von Themen, welche die Holzschnitte innerhalb der »von den Japanern als fließendes Leben bezeichneten Vorgänge des täglichen Lebens der Bürger« den Auffassungen nach zu vermitteln in der Lage waren (Münsterischer Stadtanzeiger 1957a). Die erzählerischen Qualitäten des Holzschnittes wurden auch von der Rezensentin der Ausstellung 1969 in der *Frankfurter Allgemeinen* in den Vordergrund gestellt, indem sie feststellte, dass die

Holzschnitte eine lebendige Welt wiedergäben, die sich in der Auseinandersetzung mit einzelnen Drucken erfahren lasse, wenn sie auch in ihrer »uns fremden Schönheit« abgerückt und fern bliebe (Schaarschmidt-Richter 1969: 14). Die Pressereaktionen auf die Ausstellungen 1957 und 1969 zeigen, dass solche erzählerischen Bilder, welche die Welt der Menschen damals erlebbar machten, rasch angenommen und als publikumstauglich empfunden wurden. Obwohl es etwas rätselhaft klang, hatte sich Nordhoffs sprachliches Bild über die ferne und gleichzeitig nahe Welt, das ich im Folgenden als »Narrativ der nahen fernen Welt« bezeichnen werde, in kürzester Zeit in der Öffentlichkeit durchgesetzt.

Die Entdeckung eines Zugangs zu einer gleichzeitig fernen wie nahen Welt in den Holzschnitten stellte in den Fünfzigerjahren unter Kommentator*innen und Ausstellungsmacher*innen ein sehr verbreitetes Muster der Darstellung dar, das sich wie ein roter Faden durch die Vorworte zieht. Innerhalb einer Gruppe aus etablierten Sammlern, Direktor*innen und angesehenen Kommentatoren wie Nordhoff zählte es zu einer kollektiven Strategie, Ukiyo-e-Ausstellungen durch die Ankündigung bestimmter reizvoller Erlebnisse zu bewerben, die eine Begegnung mit den Drucken vermeintlich »automatisch« auslöste. Die Direktorin des Museums Rietberg in Zürich Elsy Leuzinger, Sammler wie der Schweizer Willy Boller oder der in Regensburg ansässige Kunsthistoriker und Sammler Franz Winzinger gehörten ebenso wie der angesehene amerikanische Autor, Ukiyo-e-Sammler und -Experte James A. Michener² zu diesem Kreis von Akteur*innen, die meinten, »mehr« in den Ukiyo-e zu sehen.

Das gängigste kommunikative Muster zur Bewerbung dieser in den Holzschnitten angelegten »Erlebnisse« war der Rückgriff auf das Bild einer fremden und aufregenden »Welt«, in welche die Betrachter*innen eintauchen konnten und buchstäblich »entführt« wurden (Boller 1954: 2; Leuzinger 1957: 5; Nordhoff 1959: 2; Winzinger 1954: 2–3, 10). Besonders bildlich beschreibt der Sammler Franz Winzinger anlässlich der Erstaussstellung seiner Sammlung 1954 in den städtischen Museen der Stadt Regensburg diese verführende Wirkung. Laut ihm »führen« die Holzschnitte in »eine Welt des vergänglichen Daseins, in der das heiße Leben [...] pulst« (1954: 2–3). Das Reizvolle an den Holzschnitten sei, dass sich in ihnen »für viele Betrachter eine ganze Welt spiegelt« (Winzinger 1954: 10). Den Vorstellungen der Organisator*innen nach eröffnete sich im japanischen Holzschnitt den Betrachter*innen ein Bereich,

2 James A. Michener (1907–1997), ein bekannter amerikanischer Romanautor, ist ein bedeutender Ukiyo-e-Sammler der Nachkriegszeit. Seine Sammlung von 6000 Holzschnitten, die er größtenteils aus dem Nachlass des amerikanischen Sammlers Charles H. Chandler erworben hatte, der vor allem Hiroshige gesammelt hatte, überließ er 1959 der Honolulu Academy of Arts (heute Honolulu Museum of Arts) in Honolulu, Hawaii (Michener 1983: ix). Das kleine Museum, an dem Michener während Recherchen für seinen Roman *Hawaii* Gefallen gefunden hatte, stieg so schlagartig zu einer der fünf größten Ukiyo-e haltenden Institutionen weltweit auf und ist bis in die Gegenwart ein bedeutender Akteur im Feld.

in dem das Lebensgefühl der damaligen Zeit unmittelbar erfahrbar sei (Leuzinger 1957: 6–7). So nehme der Holzschnitt laut Leuzinger etwa die Funktion eines Ausdrucksmittels für das »seelisch-geistige Erleben« der Künstler ein, in dem sich »die ganze Skala der Lebensäußerungen des damaligen Japans« ausspreche (1957: 7).

Dieses erzählerische Muster, das die Einführung in einen faszinierenden und in sich geschlossenen Mikrokosmos beschreibt, als wäre dieser räumlich vorhanden und real erfahrbar, wurde nicht in allen Fällen so konkret aufgebaut. Häufig wurde das Augenmerk mehr auf eine geistige Nähe zwischen den Ideen oder Werten, welche die Ukiyo-e vermittelten, und der heutigen Erfahrungswelt gesetzt. So war Winzinger zufolge »das Lebendig-Menschliche, das sich so froh in ihnen ausspricht«, der Faktor, der ihnen zeitlose Gültigkeit verlieh (1954: 10). Auf eine solche universelle Wirkungskraft der Drucke spielte auch Leuzinger an, indem sie anmerkte, dass dort »alle Tonarten des seelischen Empfindens [an]klingen« (1957: 7). So könne »jeder Mensch zu jeder Zeit im japanischen Holzschnitt eine Gruppe finden [...], die ihn fesselt und seinem Kunstempfinden entspricht« (Leuzinger 1957: ebd.).

Ukiyo-e wurden so insgesamt als eine Kunstform dargestellt, die trotz zeitlicher und kultureller Entfernung Prinzipien aufgriff, die tief in der menschlichen Erfahrung verankert waren und auf deren Basis es gelang, die Betrachter*innen emotional zu berühren. Unabhängig von ihrer konkreten Ausgestaltung lautete die kollektive Überzeugung, dass die Drucke das Potenzial besaßen, einen vergangenen Lebensbereich lebendig zu machen, so als gäbe es keine kulturellen oder zeitlichen Barrieren zwischen Bild und Betrachter*in (Boller 1954: 2; Leuzinger 1957: 7; Michener 1955: 4–6; Winzinger 1954: 7, 10). Eine verfeinerte, ausgeklügelte und in ihren Stilmitteln beeindruckende, nahezu modern wirkende Ästhetik trug dazu bei, die Besucher*innen zu ergreifen und in die Motivwelt zu »entführen« (Cunningham 1951: 3; Leuzinger 1957: ebd.; Michener 1955: ebd.; Nordhoff 1959: 2). Den kompositorischen Mitteln wurde eine bezaubernde Wirkung zugeschrieben, die in ihrer Unmittelbarkeit verblüffte und so zu einer näheren Beschäftigung mit dem Bild verleitete (Nordhoff 1959: ebd.; Speiser 1957: v; Winzinger 1954: ebd.). Da alle diese Aussagen gemeinsam von der Idee einer Bildwirkung ausgingen, die zeitliche Grenzen auflöste, lassen sie sich meiner Meinung nach unter das Narrativ der nahen fernen Welt subsumieren.

Die Sprecher*innen der Ausstellungen in den Fünfzigerjahren standen so am Anfangspunkt, von dem aus sich das Narrativ der nahen fernen Welt im Ausstellungsfeld verbreitete. Indem sie imaginär ansprechende Botschaften formulierten, welche die Anliegen der Ausstellungsnetzwerke auf eine ansprechende und verständliche Art und Weise vermittelten, übernahmen diese erzählerischen Muster sozusagen die Marketingarbeit in den Projekten. »Auf eigenartige Weise«, um es in den Worten Nordhoffs zu sagen, begann sich so der Eindruck, dass japanische Holzschnitte zum gegenwärtigen Erfahrungsbereich der Betrachter*innen gehörten, Ende der Fünfzigerjahre in der Öffentlichkeit zu etablieren (1959: v).

3.1.3 Ukiyo-e im Aufstieg: die Spätmeister-Ausstellungen aus der Sammlung Lühdorf im Kunstmuseum Düsseldorf 1961–1966

Das Modell der Ausstellungsreihe, die durch Privatpersonen initiiert und von Expert*innen betreut wurde, wurde in Deutschland noch an anderer Stelle fortgeführt. Im Zentrum dieses weiteren Projektes, das in den Sechzigerjahren realisiert wurde, stand der Landgerichtspräsident Hans Lühdorf (1910–1983). Lühdorf war eine gesellschaftlich angesehene Persönlichkeit und ein anerkannter Kunstförderer. Durch mehrere Schenkungen aus seiner Holzschnittsammlung an das Kunstmuseum Düsseldorf (heute nennt sich die Institution »Kunstpalast«) rief Lühdorf eine dreiteilige Ausstellungsfolge ins Leben, welche die Wiederbekanntmachung von Ukiyo-e als Kunstform weiterführte und an der erneut Werner Speiser beteiligt war. Die Entscheidung der Koordinatoren, durch die Präsentation von Utagawa Kuniyoshi (1798–1861) und Utagawa Kunisada (1786–1865) Künstler aus der Spätphase des Mediums aus der Mitte des 19. Jahrhunderts in den Fokus zu rücken, verlieh dieser Initiative einen Sonderstatus unter den Sammlerausstellungen. Da sie als Beispiele einer Epoche des künstlerischen Niedergangs galten und in der Fachwelt bisher wenig Beachtung erhalten hatten, waren diese Künstler bisher kaum zu sehen gewesen. Anhand der im Jahr 1961 einsetzenden Reihe von drei Ausstellungen am Kunstmuseum Düsseldorf, die mit einem ersten Schenkungsangebot von Lühdorf begann, lässt sich nachverfolgen, wie Ukiyo-e innerhalb der Sechzigerjahre von einer im Ausstellungsbetrieb noch ungewohnten Rarität zu einem umworbenen Kunstgut aufstiegen, dessen Besitz für die Museen allmählich als großer Mehrwert empfunden und das in der Presse enthusiastisch aufgegriffen wurde. Wie bei den Ausstellungen der Sammlung Scheiwe war im Hintergrund erneut ein Netzwerk anerkannter Akteur*innen am Werk.

Lühdorf hatte sich insbesondere als Sammler und Förderer der Rheinischen Expressionisten einen Namen gemacht, deren Werke er vor den Nationalsozialisten bewahrte, die diese als entartete Kunst kategorisiert hatten (Luyken und Wismer 2011: 20). Große Teile seiner Sammlung, insgesamt 120 Werke, schenkte er 1964 dem Kunstmuseum zur etwa gleichen Zeit, in der er die Holzschnitte anbot (Luyken und Wismer 2011: ebd.). Anders als bei den Expressionisten blieb er bei den Ukiyo-e als Schenker der Öffentlichkeit gegenüber anonym. Lühdorf wandte sich aufgrund des repressiven kulturpolitischen Klimas unter dem Naziregime japanischen Holzschnitten zu (Luyken und Wismer 2011: ebd.). Die Ukiyo-e waren ihm mit großer Wahrscheinlichkeit durch die Künstler*innen-Gruppe im Rheinland, die ebenfalls japanische Holzschnitte sammelte, begegnet (Luyken und Wismer 2011: ebd.). Was den Kunstförderer dazu bewegte, fast ausschließlich Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu sammeln, ist nicht überliefert.

Indem er die Inhalte der Ausstellungen aus dem Hintergrund bestimmte, spielte Lühdorf eine aktive Rolle in der Planung, die über den Briefwechsel zwischen ihm,

der Leitung des Kunstmuseums Düsseldorf und der Stadtverwaltung, welche die Annahme der Schenkungsangebote bewilligen musste, gut dokumentiert ist (Patas 1961). Durch die stets an die Schenkung geknüpfte Bedingung, gemeinsam mit dem Erhalt der Drucke eine Ausstellung abzuhalten, nahm Lühdorf direkt Einfluss auf die Gestaltung und das Programm des Museums. Die jeweilige Präsentation hatte dann nach bestimmten Parametern zu erfolgen, die im Vorfeld durch den Stifter festgelegt worden waren. Bei jedem Schenkungsangebot waren die Inhalte und die begleitende Publikation bereits durch ein vorbestimmtes Expertenteam erarbeitet worden (Patas 1961). Zudem war Hans Lühdorf auch der Verfasser der kunsthistorischen Texte der Kataloge (Luyken und Wismer 2011: 20).

Neben Speiser, der im Rahmen der Scheiwe-Ausstellungen zur neuen Referenzperson im Bereich Ukiyo-e aufgestiegenen war, fand sich in diesem Verbund auch Willibald Netto. Netto, über den fast keine biografischen Daten erhalten sind, war der Sohn des berühmten Metallurgen Curt Adolph Netto (1847–1909), der sich unter der Meiji-Regierung in Japan als Experte für Bergbau und Hüttenwesen einen Namen gemacht hatte. Curt Netto war zu seiner Zeit ein geschätzter Japankenner, der Bücher über japanische Bräuche herausbrachte; sein Buch *Japanischer Humor* (1901) war ein Klassiker. Willibald Netto hatte die Begeisterung für japanische Holzschnitte womöglich von seinem Vater geerbt, der selbst Sammler gewesen war und dessen Erinnerung er aufrechterhielt (Lepach 2022). Er hatte zudem eine wichtige gesellschaftliche Funktion als Geschäftsführer der Deutsch-Japanischen Gesellschaft in Düsseldorf inne. Wie Speiser es in einem der Kataloge schildert, war Netto wohl in der Lage, komplexe Siegel und Datumsangaben auf Drucken zu entschlüsseln, was auf gehobene Kenntnisse der japanischen Sprache und kulturhistorischer Hintergründe schließen lässt (1962: 3). In Zusammenschluss des Expertenteams aus Lühdorf, Speiser und Netto mit der Leitung des Kunstmuseums stieg das Museum, das ähnlich wie das Landesmuseum Münster an der chronischen staatlichen Unterfinanzierung litt, zu einem der führenden Häuser in einer Sparte des japanischen Holzschnittes auf, die bisher kaum gezeigt worden war.

Als Repräsentanten der Abstiegsphase der Ukiyo-e, die nach der klassischen Periodisierung Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzte, galten die »Spätmeister« Kuniyoshi und Kunisada zum Zeitpunkt der Ausstellungen allgemein als Produzenten von Werken geringer Qualität (Robinson 1961: 1–2). Vorhergehende Instanzen in der Erforschung des japanischen Holzschnittes wie Ernest Fenolosa und Wolde-mar von Seidlitz hatten stets eine Zäsur mit den Meistern Hokusai und Hiroshige gesetzt, sodass alle parallel oder danach aktiven Künstler als Vertreter einer Epoche des künstlerischen Niederganges betrachtet wurden (Brakensiek 2007: 16; Jenkins 2008: 15–16). Neben ihrer ungünstigen Platzierung am Endpunkt der Evolution des Mediums entsprachen die Vielfarbigkeit und Dynamik der Motive nicht dem Geschmack der ersten Connaisseurs (Robinson 1961: ebd.). Die eher zurückhaltende Ästhetik der Drucke früherer Epochen wurde so gegen die »dekadenten« Bilder des

19. Jahrhunderts abgewogen (Robinson 1961: ebd.). Auch der Import chemischer Farben und die Zirkulation minderwertiger Druckexemplare ließen die Holzschnitte von Kuniyoshi und Kunisada in westlichen Augen minderwertiger erscheinen und trugen dazu bei, dass die Künstler kunsthistorisch an den Rand gedrängt wurden (Robinson 1961: ebd.). Angesichts dieser schwierigen Ausgangslage kann es als großer Erfolg bezeichnet werden, dass es den Ausstellungen, die 1961 mit den Künstlern Kuniyoshi und Kunisada begannen und 1965 dann auch die Meister der sogenannten Osaka-Schule präsentierten, gelang, diese bisher unpopulären Künstler bekannt zu machen, die schließlich als große Wiederentdeckung gefeiert wurden.

Kuniyoshi (1798–1861) (1961)

Die Entscheidung des Kunstmäzens Lühdorf, im Oktober 1961 in einem Brief an den Direktor dem Kunstmuseum Düsseldorf ein Konvolut von sechzig Drucken des Künstlers Kuniyoshi unter der Bedingung anzubieten, dass die Schenkung in einer Ausstellung präsentiert werden sollte, stand vermutlich im Zusammenhang mit einer Initiative des Leiters der Abteilung für Metall- und Schwertkunst am Victoria and Albert Museum Basil William Robinson (1912–2005), der ein großer Kuniyoshi-Kenner und -Sammler war. Im Mai des Jahres 1961, einige Monate vor Lühdorfs Schenkungsangebot, gab Robinson anlässlich des hundertjährigen Gedenkens des Todesjahres des Künstlers eine damals wegweisende Publikation über das Werk und Leben Kuniyoshis heraus, die von einer Ausstellung im Victoria and Albert Museum begleitet wurde (Neue Rhein-Zeitung 1961; Speiser 1961: 2). Ich betrachte es als hochwahrscheinlich, dass Lühdorf in seiner Entscheidung, Drucke von Kuniyoshi dem Kunstmuseum Düsseldorf zu schenken, von der viel beachteten Initiative des britischen Kunsthistorikers beeinflusst wurde.

Die vom 24. November bis zum 31. Dezember stattfindende Ausstellung *Kuniyoshi (1798–1861)* wurde im kleinen Rahmen eröffnet und erhielt trotz der bekannten Personen, die an ihrer Planung beteiligt waren, ein eher zurückhaltendes Echo. Dies lag zum einen an der von der Presse bemerkten Tatsache, dass sich der Katalog und die darauf hinarbeitende wissenschaftliche Bestimmung der Werke aus der Schenkung in einer engen und durchaus gewollten Abhängigkeit von der Publikation von Robinson befand (Neue Rhein-Zeitung 1961). Die Wahl, Kuniyoshi auszustellen, wurde bei aller Begrüßung der Schenkung als ungewöhnlich empfunden.

Abbildung 9: Kuniyoshi (1798–1861) – Kunisada Toyokuni III (1786–1865).
Kunstmuseum Düsseldorf (1969), Ausstellungskatalog. Bild des Einbandes



© Kunstpalast, Düsseldorf

Kuniyoshis Werk wurde weder inhaltlich noch stilistisch eine künstlerische Bedeutung zugemessen, vielmehr wurde er auf diesen Gebieten als deutlich mangelhafter gegenüber den bekannten Namen der Gattung wie Hokusai und Hiroshige eingestuft (Neue Rhein-Zeitung 1961). Ähnlich wie einst die etablierten Stimmen um die Jahrhundertwende brachte man Anfang der Sechzigerjahre Künstlern, die sich außerhalb der klassischen Epoche und der populären Dreiergruppe Hokusai, Hiroshige und Utamaro befanden, Misstrauen entgegen. Trotz der eher zurückhaltenden Reaktion der Presse konnte die Ausstellung *Kuniyoshi* im Hintergrund Erfolge verbuchen. Durch die geglückte Annahme der Schenkung und die Realisierung der daran angeknüpften Ausstellung war der Grundstein für eine Allianz zwischen dem Sammler und der Institution gelegt, die mit der Einbindung des gesellschaftlich gut vernetzten Netto und des anerkannten Holzschnittexperten Speiser ein neues Netzwerk ins Leben rief. Es ist daher nicht nur der wissenschaftlichen Expertise, sondern auch der bereits gewonnenen Erfahrung im Ausstellen sowie den soliden, kooperativen Verbindungen dieser Akteure untereinander zuzurechnen, dass bereits in der nächsten Ausstellung die anfängliche Skepsis in Begeisterung umschlug.

Kuniyoshi (1798–1861) – Kunisada (1786–1865) (1962/63)

Die Ausstellungen der Lühdorf-Reihe illustrieren, wie sich entlang der immer gleichen Geste – einer weiteren Schenkung von Drucken des 19. Jahrhunderts aus Lühdorfs Bestand – die allgemeine, anfangs sehr skeptische Einstellung gegenüber dieser Künstlersparte schrittweise in eine favorable Richtung entwickelte. Die zwischen Dezember 1962 und Januar 1963 im Kunstmuseum Düsseldorf stattfindende Ausstellung *Kuniyoshi (1798–1861) – Kunisada (1786–1865)* war erneut durch ein Schenkungsangebot des Sammlers Lühdorf angestoßen worden und umfasste dieses Mal zusätzlich sieben Drucke des Kuniyoshi-Zeitgenossen und Mitgliedes der gleichen Schule Utagawa Kunisada (Abb. 9). Ähnlich wie bei der Erstaussstellung 1961 hatte sich das Koordinierungsteam aus Speiser und Netto schon im Vorhinein über den Inhalt der Ausstellung abgesprochen (Lühdorf 1962). Diese eng eingespielte Vorgehensweise der Akteure sicherte den Erfolg der Initiative. Unterstützt wurden die Experten durch die kommissarische Leiterin des Kunstmuseums Meta Patas, die mittlerweile als Lühdorfs Fürsprecherin agierte und gegenüber dem Kulturrat den Wert der Holzschnitte als international hochgeschätzte Kunstform betonte (Patas 1962).

Die Reaktion auf die Ausstellung von insgesamt 86 Drucken des Meisters Kunisada und seines »Gegenspielers« Kuniyoshi in der Öffentlichkeit fiel mit einer ausführlichen Rezension in der *Frankfurter Allgemeinen* und einem wohlwollenden Artikel in den *Düsseldorfer Heften* weitaus günstiger aus als bei der Vorgängerausstellung. Der Entwurf eines didaktischen Designs für die Ausstellung, das eine Hängung der beiden Künstler, die in unterschiedlichen Farben beschildert waren, nach Themenbereichen vorsah und zu Vergleichen anregen sollte, fand großen Nachhall in der Presse (Netto 1963: 20; Rehbein 1963: 13). Die Ausstellung selbst fand in einem Vorraum zu den eigentlichen Ausstellungssälen statt (Speiser 1962: 4). Die positive Berichterstattung der Medien verlieh der Re-Etablierung der Künstler, wie sie durch die Organisatoren Netto, Lühdorf und Speiser angestrebt worden war, einen enormen Schub. Spätestens ab dem Artikel in der angesehenen überregionalen Zeitung *Frankfurter Allgemeine* – bezeichnenderweise die erste Rezension, mit der sich die Tageszeitung nach dem Zweiten Weltkrieg einer Ausstellung japanischer Farbholzschnitte widmete – war die bisherige Einstellung, dass die Spätmeister niederwertige Beispiele ihres Mediums abgäben, revidiert. Nettos Aufstieg auf den Posten des Verfassers der Rezension in der *Frankfurter Allgemeinen* zeugt wiederum von der Reichweite des gesellschaftlichen Netzwerkes, das die Akteure für ihre Projekte mobilisieren konnten.

Anhand detaillierter Ausführungen zum Stellenwert der Spätmeister sowohl in ihrer Wirkungszeit als auch in der Entwicklung der modernen westlichen Kunst rehabilitierte Netto in seiner Rezension Kuniyoshi und Kunisada, die seiner Auffassung nach bisher zu Unrecht vernachlässigt worden waren (1963: 20). Bei den

vormals als unattraktiv empfundenen Meistern wurden nun der Reiz der Darstellungen und die ausdrucksstarke, bewegende Ästhetik hervorgehoben und den Werken so ein universeller Appeal zugesprochen (Netto 1963: ebd.; Rehbein 1963: 13). Indem die Artikel den Leser*innen die beiden Meister durch Werkseinblicke und die Nachzeichnung ihrer Persönlichkeiten näherbrachten, wurden die Namen Kuniyoshi und Kunisada in den Kanon der großen Holzschnittkünstler eingefügt.

Die Osaka-Meister: Japanische Holzschnitte des 19. Jahrhunderts (1966)

Drei Jahre nach der Ausstellung der Künstler Kuniyoshi und Kunisada wurde im Düsseldorfer Kunstmuseum mit den sogenannten »Osaka-Meistern« zum dritten Mal ein relativ unbekanntes Kapitel des japanischen Holzschnittes aus einer erneuten Schenkung Lühdorfs präsentiert. Bei den Osaka-Meistern handelt es sich um eine Gruppe von Künstlern, die nicht am Hauptsitz der Druckkunst in Edo ansässig waren, sondern in der Handelsstadt Osaka für das lokale Publikum produzierten und vor allem auf Themen aus dem Kabukitheater spezialisiert waren (Lühdorf 1966: 4). Obwohl diese Künstler noch nicht dem allgemeinen Geschmack entsprachen und einen Bereich darstellten, der auch kunsthistorisch bisher kaum aufgearbeitet worden war, wurde die Ausstellung *Die Osaka Meister: Japanische Farbholzschnitte des 19. Jahrhunderts* im Sommer 1966 ein großer Erfolg (Abb. 10). Die im hochoffiziellen Rahmen eröffnete Initiative erhielt einen beispiellosen Widerhall in der lokalen und regionalen Presse, die nun das Engagement der Organisatoren Speiser und Netto explizit hervorhob (Düsseldorfer Nachrichten 1966a; Düsseldorfer Nachrichten 1966b; Neue Rhein-Zeitung 1966).

Das Schenkungsangebot, das Lühdorf bereits im Dezember 1963 dem Kunstmuseum unterbreitet hatte, wurde durch die kommissarische Leiterin Patas dem Kulturamt ausdrücklich zur Annahme empfohlen (Patas 1963). Als entscheidendes Argument galt neben der komplementierenden Funktion und dem in Aussicht stehenden Besitz einer deutschlandweit einzigartigen Sammlung japanischer Holzschnitte auch das internationale Echo, das die vorhergehenden Ausstellungen bereits erzeugt hatten (Patas 1963). Durch den Tod von Speiser während der Ausstellungsvorbereitungen im Jahr 1965 stieg Netto zum Hauptakteur des Projektes auf. Gemeinsam mit den Spätmeistern Kuniyoshi und Kunisada und nun auch den Meistern der Osaka-Schule verfügte das Kunstmuseum Düsseldorf dem Standpunkt der Leitung nach über eine kleine, aber dennoch in Deutschland einzigartige Sammlung in diesem Bereich (Patas 1963). Über all diese Drucke im eigenen Bestand dauerhaft verfügen zu können, stellte Mitte der Sechzigerjahre eine kleine Sensation dar. Mit 104 Drucken war der Rahmen ein wenig größer angesetzt als bei den vorhergehenden Veranstaltungen.

Angaben der Presse nach waren insgesamt 33 Künstler zu sehen, deren Drucke ausführlich beschrieben waren, sodass man wieder auf eine didaktische Sorgfalt in

der Raumgestaltung schließen kann (Rehbein 1966: 19). Ein handlicher Katalog im Heftformat war wie bei den anderen Ausstellungen dafür angelegt, Zusatzinformationen zu den Werken bereitzustellen. Die Ausstellung wurde am 15. Mai 1966 mit Begrüßungsreden städtischer Würdenträger, darunter Willibald Netto, der in seiner Funktion als Geschäftsführer der Deutsch-Japanischen Gesellschaft auftrat, vor großem Publikum hochoffiziell eröffnet (Rehbein 1966: 16). Erstmals in der Reihe der Lühdorf-Ausstellungen war auch der japanische Konsul mit einem Redebeitrag anwesend (Rehbein 1966: ebd.).

Abbildung 10: Die Osaka Meister: Japanische Farbholzschnitte des 19. Jahrhunderts. Kunstmuseum Düsseldorf (1966), Ausstellungskatalog. Bild des Einbandes



© Kunstpalast, Düsseldorf

Die großformatig geplante Eröffnungsfeier spiegelte so den Status von japanischen Holzschnitten als eine für die Öffentlichkeit relevante Kunstform wider, die es galt, gebührend zu präsentieren. Der Erfolg der Ausstellung der Osaka-Meister, die von der Presse in mehreren Artikeln aufmerksam verfolgt und als äußerst sehenswert beschrieben wurde, zeigt ebenso, dass Mitte der Sechzigerjahre eine generelle Offenheit gegenüber Themenbereichen bestand, die Künstler jenseits

des Mainstreams in den Blick nahmen. Neben einer ausführlichen Wiedergabe der wichtigsten historischen Hintergründe der Schule der Osaka-Meister und der lebhaften Darstellung der stilistischen Eigenheiten der Drucke konzentrierten sich die Artikel auch auf die Geschichte des Mediums im weiteren Sinne. Die Pressestimmen übernahmen so als externer »Agent« des Planungsnetzwerkes und engagierte Fürsprecher*innen in vielen Fällen die Einführung in die Kunstform des japanischen Holzschnittes (Düsseldorfer Nachrichten 1966b; Neue Rhein-Zeitung 1966; Rehbein 1966: 16–19). Durch seine gesellschaftliche Stellung als Kunstexperte, Freund und Geschäftsführer der Deutsch-Japanischen Gesellschaft gelang es Netto zudem, die Ausstellung der Osaka-Meister sowie die beiden vorhergehenden Initiativen in ein Programm der Völkerverständigung zwischen Deutschland und Japan zu platzieren. Indem er die japanische Diaspora in die Organisation der Festivitäten mit einband, verfolgte Netto auch das Ziel, eine Brücke zwischen den Japaner*innen in Düsseldorf, die sich im Zuge der Gründung von Niederlassungen japanischer Firmen dort angesiedelt hatten, und der lokalen Bevölkerung zu schlagen (Rehbein 1966: 16). Die Ausstellungen der Lühdorf-Reihe stellen somit eines der frühen Beispiele für die Einspannung von Ukiyo-e-Präsentationen in den Kulturaustausch zwischen Japan und den westlichen Ländern dar.

Der Erfolg der Ausstellungen der Spätmeister rief bald weitere Initiativen auf den Plan. In den Jahren 1963 und 1966 fanden unter der Schirmherrschaft des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln unter der Leitung von Speiser und Netto in Köln zwei weitere Ausstellungen statt, die jeweils Kuniyoshi und Kunisada zeigten. Das rasche Wiederaufgreifen der Spätmeister an einem anderen Standort durch den gleichen Personenverbund zeigt, wie sich die Netzwerke im Hintergrund der Ausstellungen weiterbewegten und neue Initiativen hervorbrachten. Bei beiden Veranstaltungen liegt die Vermutung nahe, dass Speiser als Direktor eines namhaften Museums für Ostasienkunst in Köln nach seiner zuarbeitenden Tätigkeit für Lühdorf nun eine eigene Initiative zu den sich wieder restituierenden Künstlern unter seinem Namen in seinem Museum präsentieren wollte. Beide Initiativen stellten auffälligerweise keinerlei Zusammenhang zu den kürzlich erfolgten Ausstellungen in Düsseldorf her und reihten sich stattdessen in die Tradition der wegweisenden Ausstellung von Robinson im Jahr 1961 ein (Dittrich 1966: 2–3; Lühdorf 1966: 4–6; Speiser 1963: 4–6). Allein anhand der identischen Akteure lässt sich jedoch eine enge inhaltliche Verbindung zwischen den Unternehmungen vermuten.

Es ist Hans Lühdorfs Spürsinn und seinen guten Kontakten mit zu verdanken, dass sowohl die Spätmeister Kuniyoshi und Kunisada als auch die Künstler aus Osaka, die bisher aus der kunstgeschichtlichen Betrachtung ausgeschlossen gewesen waren, Anfang der Sechzigerjahre Beachtung in der Öffentlichkeit erhielten. Dank eines strategisch klug zusammengestellten Verbundes aus gesellschaftlich und wissenschaftlich etablierten Fachleuten konnte das Kunstmuseum Düsseldorf nun eine Sonderstellung im Bereich dieser Künstler errichten. Was in Düsseldorf und Köln

passierte, blieb international nicht unbemerkt, förderte Nachfragen und Allianzen.³ Aus heutiger Perspektive lässt sich sagen, dass die kleinformatischen und regional zentrierten, von einer eingespielten Expertengruppe kuratierten Ausstellungen in Düsseldorf und Köln ganz am Anfang der großen Beliebtheitswelle stehen, welche die Meister der Spätphase des Mediums Kuniyoshi und Kunisada noch heute erfahren. Nachdem die Sammlung Lühdorf in den Folgejahrzehnten über einen langen Zeitraum kaum gezeigt worden war, bekannte sich das mittlerweile in »Museum Kunstpalast« umbenannte Kunstmuseum 2011 mit der großen Ausstellung *Samurai, Bühnenstars und schöne Frauen* zu seinem Erbe. Das erzählerische Bild von Kuniyoshi und Kunisada als zwei miteinander wetteifernde Rivalen mit höchst unterschiedlichen, sympathischen Persönlichkeitszügen, welches das heutige Bild der Meister bestimmt, findet sich bereits in den Katalogen der Lühdorf-Reihe (Speiser 1962: 3).

3.2 Ausstellungsnetzwerke: eine theoretische Einordnung anhand der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT)

Die Analyse der Ausstellungsreihen von Scheiwe und Lühdorf rückt die zahlreichen Individuen, Personenverbände, Institutionen und Entitäten in den Fokus, durch deren Zusammenschluss die Initiativen entstanden. In der Verfolgung dieser Initiativen habe ich durch die Verwendung der Begriffe des »Netzwerkes«, der »Akteur*innen« und der »Aussagemacht« versucht, die wiederkehrenden strategischen Handlungsmuster und die darin involvierten Kräfte zu beschreiben, anhand derer Ukiyo-e über die Beteiligung bestimmter Personen, Institutionen und Praktiken wieder als Kunstform in der Öffentlichkeit etabliert wurden. Obwohl ich diese Begriffe bisher in ihrer allgemeinsprachlichen Bedeutung verwendet habe, sind diese Bezeichnungen nicht zufällig gewählt. Sie entstammen der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) von Bruno Latour und haben damit einen spezifischen theoretischen Hintergrund.

Die Auswahl der ANT als theoretisches Gebäude ist durch ein grundlegendes Problem angestoßen worden, dem ich während der Nachverfolgung der ersten Ausstellungen japanischer Holzschnitte begegnete. Es handelt sich um die Beobachtung, dass eine dermaßen große und heterogene, sich beständig verschiebende und neu vernetzende Gruppe an der Produktion der populären Bilder und der Narrative, über welche die Drucke vermittelt werden, beteiligt ist, dass sich die Geste des Ausstellens von japanischen Holzschnitten kaum mehr als ein einfacher Akt der Repräsentation auffassen lässt. Wie es sich schon früh erkennen lässt, beschränkt sich

3 Die 1973 vom Philadelphia Museum of Art abgehaltene Ausstellung *The Theatrical World of Osaka Prints* beispielsweise nahm in ihrem Katalog ausdrücklich Bezug zu der Ausstellung *Die Osaka Meister*, die sie als Pionierleistung bezeichnete.

der Auftritt der Ukiyo-e im musealen Rahmen nicht auf die Reproduktion des jeweils aktuellen Wissensstandes über die Holzschnitte. Was hier während der Geste des Ausstellens getätigt wird, sind Positionierungen der Drucke, die über das reine Zeigen an sich hinausgehen und die Holzschnitte gegenüber der Öffentlichkeit als Objekte von hoher gesellschaftlicher Relevanz platzieren. Im Moment des Ausstellens erhalten die Ukiyo-e einen größeren gesellschaftlichen Sinn und werden an eine Position gestellt, von der aus sie spezifische Rollen erfüllen können. Mein Argument ist, dass erst der Zusammenschluss verschiedenartiger Akteur*innen sowie wiederum deren Interessen und Absichten den »japanischen Holzschnitt« als Ausstellungsgegenstand entstehen lassen.

3.2.1 Grundlagen und Funktionsweise des Modells der ANT

Die Akteur-Netzwerk-Theorie ist für meine Erfassung des Status der Ukiyo-e als Ausstellungsgut so hilfreich, da sie ebenso wie ich davon ausgeht, dass sämtliche Komponenten, welche die Welt der Gegenwart konstituieren, eng miteinander verwoben sind. Entgegen dem allgemeinen Verständnis, das die Existenz singulärer und unterscheidbarer Entitäten voraussetzt, lautet der Grundgedanke der ANT, dass zwischen grundlegenden Bereichen der heutigen Zeit wie Technik und Gesellschaft oder Wissen und Gesellschaft keine Trennungen bestehen beziehungsweise nie bestanden haben und erst durch eine bestimmte Kategorisierungsweise der Moderne entstanden sind (Belliger und Krieger 2006: 15–16, 20–23). An die Stelle einseitiger Wirkungs- und Einflussbeziehungen, wie die Bestimmung des Sozialen durch das Technische und umgekehrt, setzt die ANT den Ansatz, dass Entitäten wie »Gesellschaft«, »Technik« oder »Wissen« keinesfalls fixe Phänomene sind, sondern beständig aus dem Zusammenschluss loser menschlicher und nicht-menschlicher Akteure⁴ und Kräfte verhandelt werden (Belliger und Krieger 2006: 15–16). Für die ANT existiert kein großes Äußeres oder Anderes, was antagonistisch auf wiederum andere und abgrenzbare Bereiche einwirkt. Aspekte der »Gesellschaft« befinden sich bereits in der »Technik«, sodass die ANT sich für ein Denken jenseits gewohnter erkenntnistheoretischer Kategorien ausspricht. »Quasiobjekte« oder »Hybride« aus menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren stellen die Aufteilung der Welt in isolierte Bereiche infrage und destabilisieren die Auffassung von Wissenschaft und Technik als etwas, das von außerhalb der Gesellschaft den Menschen bestimmt (Belliger und Krieger 2006: 16). Als »Kollektiv« bilden sie Netzwerke von Artefakten, Dingen, Menschen, Zeichen, Normen, Organisationen, Texten und vielem mehr,

4 In der Wiedergabe der ANT weiche ich von der gendergerechten Sprache ab, da Latour den Begriff »Akteur« neutral verwendet. Von Akteur*innen spreche ich, wenn ich konkrete Personen damit meine.

die in »Handlungsprogramme« eingebunden sind und eine kommunikative Ordnung zwischen Natur und Kultur, zwischen Subjekt und Objekt bilden und sich gegenseitig konstruieren (Belliger und Krieger 2006: 15).

Dieser Grundgedanke der ANT, dass es, um die Phänomene der Gegenwart zu beschreiben, ein Vokabular braucht, das über den Gegensatz von determinierenden Kräften und determinierten Entitäten hinausgeht, kommt mir bei der Analyse der Ausstellungen japanischer Holzschnitte entgegen. Denn hier habe ich ebenfalls beobachtet, dass die Geste des Ausstellens nicht hinreichend durch ein eindimensionales Wirkungsverhältnis zwischen dem Objekt Ukiyo-e und einem als Akteur fixen, einheitlich agierenden und Inhalte lediglich auswählenden »Außen« beschreibbar ist. Wie ich es am Beispiel der Ausstellungen privater Sammler und der Vielfalt der Personen, Institutionen und Praktiken, die darin eingebunden sind, gezeigt habe, entstehen Ausstellungen nicht auf eine nur in eine Richtung gehende Weise. Vielmehr wirkt ein kreatives Chaos heterogener und im Grundzustand nur lose verbundener Akteure an der Präsentation der Drucke mit. Und es sind diese zunächst unbestimmbaren Zwischenräume und neuartigen Plattformen innerhalb der Initiativen, aus denen neue Rollen für Ukiyo-e hervorgehen. Am Anfang all dieser Prozesse im Hintergrund der Ausstellungen stehen der ANT nach Netzwerke von Akteuren. Diese setzen kommunikative Vermittlungsketten in Gang, die innerhalb eines Differenzierungsprozesses, in dem Bedeutungen und Funktionen verteilt werden, etwas Neues entstehen lassen (Belliger und Krieger 2006: 28–29).

Ich möchte an dieser Stelle einmal genauer betrachten, wie ein solches Akteur-Netzwerk funktioniert, um zu demonstrieren, in welchen Punkten sich der Grundgedanke der ANT auf den Entstehungsprozess von Ukiyo-e-Ausstellungen übertragen lässt. Ausgangspunkt der Theorie ist die Annahme, dass Akteure immer in Funktionszusammenhängen erscheinen; sie sind in ein »Handlungsprogramm« eingebunden, das ihnen Rollen zuweist. Diesen Prozess der Rollenzuschreibung bezeichnet die ANT als »Übersetzung« (Belliger und Krieger 2006: 39). Während des kommunikativ ablaufenden Bildungsprozesses entstehen Netzwerke folglich über »Interaktionen, Transaktionen, Aushandlungen und Vermittlungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren« (Belliger und Krieger 2006: 38). Durch Übersetzung entstehen »Identitäten, Eigenschaften, Kompetenzen, Qualifikationen, Verhaltensweisen, Institutionen, Organisationen und Strukturen«, die nötig sind, um ein stabiles Netzwerk zu bilden (Callon 1986: 203). Der Prozess der Übersetzung lässt sich nicht als Strategie einzelner Subjekte auffassen, er lässt sich mehr durch eine Netzwerkdynamik beschreiben, »gegenseitig, multilateral und verteilt« (Belliger und Krieger 2006: 39). Den Netzwerkmechanismen nach werden durch Übersetzungen »Koalitionen gebildet oder aufgelöst, Akteure neu eingeführt, umdefiniert oder aus dem Netzwerk entfernt« (Callon 1986: 211–233).

Der Prozess der Übersetzung selbst verläuft in vier Stufen: der Problematisierung, dem Interesse, dem Enrolment und der Mobilisierung (Belliger und

Krieger 2006: 39). Die erste Phase der Problematisierung geht von der Annahme aus, dass jede Netzwerkbildung mit der Empfindung eines Problems beginnt und durch die Teilung dieses Problembewusstseins durch einen Hauptakteur weiter vorangetrieben wird (Belliger und Krieger 2006: 40). Dieser wiederum identifiziert andere Akteure und versucht sie davon zu überzeugen, dass sie ihre eigenen Probleme in seinem Handlungsprogramm lösen können, sozusagen das Gleiche wollen (Belliger und Krieger 2006: ebd.). Als zweite Stufe des Übersetzungsprozesses nehmen die Akteure die Rollen an, die der Hauptakteur vorschlägt; sie »interessieren« sich für ihre neuen Funktionen, scheiden aus bestehenden Netzwerken aus und werden zu Verbündeten (Belliger und Krieger 2006: ebd.). In der anschließenden Phase des Enrolments übernehmen die Akteure schließlich ihre neuen Rollen, indem sie keinen Widerstand leisten, und beginnen im Interesse des Hauptakteurs zu handeln (Belliger und Krieger 2006: ebd.). Erst dann, wenn die Akteure ihren vormaligen Status als Opponenten aufgeben, wird aus einem hypothetischen Verbund, der bisher nur aus der Definition von Rollen bestand, ein Netzwerk (Belliger und Krieger 2006: 41).

In der letzten Phase der Mobilisierung treten die Akteure in Transaktionen ein, in denen sie Zeichen, Dinge, Rollen und Interessen austauschen, die im Modell der ANT als »Vermittlungsinstanzen« bezeichnet werden und die im Netzwerk eine kommunikative Funktion übernehmen (Belliger und Krieger 2006: ebd.). Vermittlungsinstanzen dienen als Vertreter, Fürsprecher oder Delegierte, die eine bestimmte Idee oder ein Ziel innerhalb des Handlungsprogrammes unterstützen und für das Netzwerk nutzbar machen (Belliger und Krieger 2006: ebd.). Die Akteure übersetzen durch solche Vermittler ihre Intentionen in andere Akteure, das heißt, sie können mittels dieser Verknüpfungen andere Kräfte und Agent*innen einbinden und mobilisieren. Die finale Phase der Mobilisierung umfasst demnach die Abgabe zentraler Intentionen an Vermittler, die Inskription von Information in diese und ihre Verteilung und Stabilisierung im Netzwerk (Belliger und Krieger 2006: ebd.). Vermittler sind sozusagen die Schaltstellen, welche die präzise und zielgerichtete Verfolgung eines im Netzwerk geteilten Projektes garantieren. Je länger und differenzierter die Kette von Vermittlungen ist, desto wahrscheinlicher ist es daher, dass das Handlungsprogramm des Netzwerkes Erfolg hat und die am Anfang stehende Problemlage gelöst werden kann (Belliger und Krieger 2006: 40–41).

3.2.2 Ausstellungen als Netzwerke: die ANT als Leitmodell der Sammlerausstellungen

Überträgt man das Vier-Phasen-Modell der Übersetzung, innerhalb dessen Akteure in ein Handlungsprogramm eingebunden werden und ein Netzwerk bilden, auf die Ausstellungen japanischer Holzschnitte, so lässt sich erkennen, dass in der Aus-

gangssituation eine Absicht besteht, die Holzschnitte nach Jahrzehnten der Verborgenheit wieder im großen Stil der Öffentlichkeit zu präsentieren. Jedoch besitzt keine der Personen allein die nötigen Kräfte und Ressourcen, um diesen Plan eigenständig umzusetzen. Gehen wir einmal von dem Sammler Theodor Scheiwe als Hauptakteur aus, dem es gelingt, den Wunsch, seine Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, so zu definieren, dass sein Vorhaben für die Ziele anderer Akteur*innen, die sich im Radius seines Handlungsprogrammes befinden, attraktiv erscheint. Zu diesen zählen der Direktor des Museums für Ostasiatische Kunst Köln Werner Speiser, der Direktor des Landesmuseums Münster Hans Eichler und die Wissenschaftlerin Rose Hempel. So wie es sich im Hintergrund der Erstaussstellung der Sammlung Scheiwe abgespielt hat, wäre mit der Identifizierung dieses Problems, nämlich der Empfindung einer Notwendigkeit, eine außerwestliche Kunstform auszustellen, die lange nicht im Licht der Öffentlichkeit gestanden hatte, innerhalb einer Gruppe potenziell ähnlich empfindender Personen die erste Phase der Bildung eines Netzwerkes abgeschlossen.

Vormals unverbundene Akteur*innen, die alle ihren eigenen Programmen in anderen Kontexten nachgingen – Eichler als Direktor einer Institution für moderne Kunst, Speiser als Leiter einer sich im Neuaufbau befindenden Institution für ostasiatische Kunst und Hempel als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Museum für Ostasiatische Kunst in Köln – und die auch nur zum Teil bereits mit dem japanischen Holzschnitt zu tun hatten, arbeiten auf einmal alle zusammen, um eine Ausstellung japanischer Holzschnitte auf die Beine zu stellen. Die jeweiligen Akteur*innen werden in spezifische neue Rollen »übersetzt«, für die sie aus ihren bisherigen Netzwerken heraustreten. Eichler beispielsweise wird vom Museumsdirektor einer regionalen Institution, die auf die Kunst der Moderne konzentriert ist, zum Fürsprecher japanischer Holzschnitte, indem er die Funktion annimmt, eine Brücke zwischen seinem üblichen Handlungsprogramm des Ausstellens moderner Kunst und den als fremdartig empfundenen Holzschnitten aus Japan zu schlagen. Speiser wiederum muss neben seiner Institution auch sein eigentliches wissenschaftliches Fachgebiet der Sinologie ein Stück verlassen, um zum Repräsentanten einer »fremden« Ausstellung zu werden, der er von seiner Position als Museumsdirektor und Fachmann aus die kunsthistorische und gesellschaftliche Weihung verleiht.

Die Akzeptanz (Interessement) und die Übernahme dieser Rollen sowie die völlige Einordnung in das Ziel des Hauptakteurs (Enrolment) – die Stufen zwei und drei des Modells der Übersetzung – konnten im Scheiwe-Netzwerk so erfolgreich sein, weil jeweils eigene Interessen der Akteur*innen mit dem von Scheiwe eingeleiteten Handlungsprogramm korrelierten. Denn die in der Eröffnungsrede von Eichler und Speiser geäußerte Absicht, durch das Ausstellen der Ukiyo-e die Kunstwelt anzuregen, repräsentierte wie der Wunsch einer Wiederbelebung der Ostasienwissenschaften und des Ausstellungswesens Effekte, von denen die eingebundenen Akteur*innen in ihren Positionen als Kunstweltvertreter*innen und wissenschaftliche

Referenzpersonen unmittelbar profitierten. In der abschließenden Phase der Netzwerkbildung (Mobilisierung), in der die Akteur*innen in Aktion treten, stellen sich schließlich Texte und Kommentare als Vermittler heraus, die in Form von Vorworten, Katalogtexten, Redebeiträgen und Presseartikeln produziert werden, um die einzelnen Aktivitäten und Standpunkte untereinander zu verknüpfen und die Inhalte gegenüber der Öffentlichkeit zu kommunizieren. Aus der Kette dieser Mediatoren ergibt sich schließlich die erfolgreiche Platzierung von japanischen Holzschnitten als Kunstform gegenüber verschiedenen Anspruchsgruppen, wie denen der Sammler Lühdorf und Scheiwe, der Institutionen, der Presse, der Wissenschaft und deren Vertreter*innen sowie der breiteren Öffentlichkeit.

Abbildung 11: Japanische Holzschnitte: Neuerwerbungen der Sammlung Theodor Scheiwe – Münster. Museum für Ostasiatische Kunst Köln (1969), Bild des Einbandes



© Museum für Ostasiatische Kunst, Köln (Archiv)

Zu dem Netzwerk, dessen Vermittlungskette eine Ukiyo-e-Ausstellung entstehen lässt, gehören neben den oben erwähnten Personen noch weitere, nicht

menschliche Akteure, unter denen ein ganz entscheidender Beteiligter die Ukiyo-e selbst sind. Auch wenn diese zunächst passiv und von äußeren Kräften bestimmt erscheinen, bringen die Drucke, die in das Netzwerk als Ausstellungsgüter eingebracht werden, verschiedene Faktoren ein, die das Agieren der anderen Akteur*innen unmittelbar beeinflussen. Dazu zählen beispielsweise konservatorische Praktiken des Umgangs, denn das organische Papier und die natürlichen Farben machen japanische Holzschnitte zu einem höchst lichtempfindlichen Kunstobjekt, das nur in begrenzten Zeiträumen präsentiert werden kann, um ein Ausbleichen der Farben zu verhindern (Fiske 2006: 61–62). Eine ebenso große Rolle spielen zudem die bisherige Rezeptionsgeschichte oder ein bereits vorhandenes populäres Image, die den Drucken zum Zeitpunkt des erneuten Aufgreifens durch die Akteur*innen anhaften. Um zu verstehen, wie die Holzschnitte und die anderen Beteiligten des Ausstellungsverbundes als menschliche und nicht-menschliche Akteur*innen zusammenwirken, bietet laut Latour das Beispiel der Entdeckung der Hefe im Prozess der Milchsäuregärung durch Louis Pasteur einen aufschlussreichen Erklärungsansatz (2000: 143). Latours Auffassung nach ist die Hefe mehr als nur Objekt wissenschaftlicher Erkenntnis, das innerhalb eines vollkommen durch Pasteur kontrollierten Laborversuches beobachtet wird (2000: 145). Vielmehr bringt die Hefe als Agent bereits eine bestimmte Veranlagung zur »Performanz« mit, womit Latour eine Kompetenz meint, sich auf eine bestimmte Weise zu verhalten (2000: ebd.). Durch den Versuchsaufbau unterstützt, kann die Hefe dem Wissenschaftler während des Experimentes ihre Leistungen zeigen. Aufgrund der Versuchsanordnung erscheint die Hefe dann »als Akteur auf der Bühne des Labors; als Akteur, der sich selbst durch eigene Leistungen identifiziert«, schlussfolgern Belliger und Krieger (2006: 32). Zum Ende des Experimentes erscheint die Hefe »als eigenständige Entität, die allein für die Gärung verantwortlich ist« (Belliger und Krieger 2006: 30).

Überträgt man die von Latour beschriebene Situation eines Laborversuches und der Hefe, die mittels ihrer Eigenleistung als Akteur hervortritt, auf die Ausstellungsprojekte, so funktioniert die Ausstellungsunternehmung ebenfalls wie ein Experiment, das von den Akteur*innen angelegt ist und in dem die Ukiyo-e die Gelegenheit erhalten, als das hervorzutreten, was sie dem allgemeinen Verständnis nach als Kunstform ausmacht. Organisator*innen und Expert*innen entdecken die charakteristischen Eigenschaften der Holzschnitte also nicht erst im Planungsprozess, vielmehr ist es der Versuchsaufbau, die Situation der Ausstellung selbst, die bestimmte Charakteristika, die in den Drucken bereits angelegt sind, selektiv fördert. Vorworte, Katalogtexte und Presseartikel versuchen alle als Vermittler, diese Eigenschaften der Holzschnitte, spezifische Ideen zu repräsentieren, zu beschreiben. Das Verhältnis zwischen den Ausstellungsorganisator*innen und den Holzschnitten geht daher weit über die Konstellation zwischen einem »aktiven« Agenten, der Dinge mit Bedeutung versieht, und einem »passiven« Objekt, das

bedeutet wird, hinaus. Denn die Ukiyo-e bestimmen das Handeln der Akteure auf gleicher Ebene mit. Indem sie das Potenzial mitbringen, Assoziationen auszulösen, sind die Drucke als Akteure an dem Bild, welches über sie produziert wird, selbst beteiligt. Narrative entstehen, da die Ausstellungsakteur*innen dem assoziativen Programm der Ukiyo-e gegenüber rezeptiv sind und sich an Gedankenketten beteiligen, an deren Ende das jeweilige erzählerische Bild entsteht. Zwischen Holzschnitt und Planer*innen gibt es also Dinge, die »erkannt« werden.

Ein weiterer übergeordneter Faktor, der im Ausstellungsnetzwerk eine große Rolle spielt, ist die Kunstgeschichte als theoretisches und methodisches Gebäude, das bestimmte Klassifizierungsschemata für die japanischen Holzschnitte vorgibt. Die ANT würde die Seite der Wissenschaft aber niemals als ein gegebenes, von außen wirkendes Element auffassen, sondern versteht diese als eine konstruierte Art und Weise des Sehens und Ordners, die wie ein eigener Akteur operiert und selbst aus einer langen Vermittlungskette verschiedener Verknüpfungen und Mediatoren besteht, die für ihr Wirken notwendig sind (Belliger und Krieger 2006: 26). Mit dem Blick auf Speiser, Hempel, Eichler und Netto, die alle ihre Aussagen als kunstwissenschaftliche Beiträge formulierten, wird auch deutlich, dass dieser Akteur der »Kunstwissenschaft« als Glied des Netzwerkes nicht über oder neben den anderen Mitspieler*innen steht, sondern zugleich konstituierender Teil dieser Akteur*innen selbst ist. Durch die Beiträge der Expert*innen, die das Netzwerk aufrechterhalten, produziert dieses im Prozess der Ausstellungsgestaltung folglich selbst »Kunstgeschichte«.

Hier zeigt sich, was der ANT nach mit der Hybridität der Akteure gemeint ist: Das Netzwerk endet nicht mit seinen Akteur*innen, da diese selbst Netzwerke sind und erst im Zusammenschluss verschiedener menschlicher und nicht-menschlicher Komponenten hervortreten. In diesem Sinne könnte man sich auf eine unendliche Nachverfolgung in der Identifizierung und Beschreibung der Kräfte begeben, die an dem Oberflächenphänomen einer Ausstellung japanischer Holzschnitte beteiligt sind. Wichtig ist vor allem der Gedanke, den die ANT mitbringt, indem sie von der Hybridität der Akteure und der Erweiterbarkeit der Vermittlungsketten in alle Richtungen ausgeht. Denn Latours Theorie macht die vielen unterschiedlichen Personen, Institutionen, Handlungsschemata, Interessen, Denkweisen und Erkenntnistheorien, die alle den Entstehungsprozess einer Ausstellung bestimmen, in ein einziges Modell integrierbar, indem sie diese aus ihrer Stellung als absolute, getrennte Instanzen lockert und aus einer kategorisierenden Hierarchie entfernt. Mit der nicht zwischen Makro- und Mikroebene unterscheidenden ANT kann ich beschreiben, dass die Disziplin der Kunstgeschichte eine Ausstellung auf gleicher Ebene mitbestimmt wie eine Rezension in der Presse oder die Involvierung eines interkulturellen Vereins. Die ANT ist daher so gut für die Analyse der Ukiyo-e-Ausstellungen geeignet, weil verschiedene Agent*innen, die aus unterschiedlichen und häufig unverbundenen Feldern und Bereichen stammen,

etwas in die Vermittlungskette miteinbringen können. Das laufende Hinzutreten neuer Akteur*innen zu dem Netzwerk kann genauso wie der Ausstieg anderer, die manchmal eigene Initiativen begründen, erfasst werden. Die Akteur-Netzwerk-Theorie schärft so den Blick auf den Weg der Entstehung von Ausstellungen japanischer Holzschnitte als dynamischer Prozess der Verknüpfung von Rollen, Kräften, Interessen und Inhalten, der sich in unterschiedliche Richtungen ausweitet und für den es nie einen endgültigen Plan gibt.

3.3 Kunstbegriff, Authentizität, die Rolle der Presse und das Erbe des 19. Jahrhunderts: Gesichtspunkte im Prozess der Etablierung der Ukiyo-e als Kunstform

Die Tatsache, dass in den Fünfziger- und Sechzigerjahren eine Gruppe von Personen beschloss, japanische Holzschnitte als Kunstform wiedereinzuführen, setzte einige Entwicklungen in Gang, die den Verlauf der Ausstellungen von diesem Zeitpunkt an bestimmten. So wurden spezifische inhaltliche Schwerpunkte gesetzt, indem zum Beispiel die historische Wertschätzung der Ukiyo-e im 19. Jahrhundert immer wieder als besonders bedeutend für den gegenwärtigen Status der Holzschnitte hervorgehoben wurde. Über alle Ausstellungsprojekte hinweg zeigte sich in den Fünfziger- und Sechzigerjahren außerdem die einflussreiche Rolle der Presse, die intensiv an der Verbreitung populärer Vorstellungen über die Holzschnitte beteiligt war. Schließlich stellte sich heraus, dass die Akteur*innen in japanischen Holzschnitten eine repräsentative Funktion sahen, die sich auf das verbreitete Bild von Japan als Land und Kultur bezog. Mit der ANT im Hintergrund bietet es sich an, diese Faktoren noch einmal differenziert zu betrachten und zu untersuchen, in welcher Weise sie die Gestalt der Ausstellungsnetzwerke und den Status der Ukiyo-e als Kunstform beeinflussten.

3.3.1 Die Fortführung von Präferenzen aus der Erstphase der Rezeption

Japanische Holzschnitte erschienen in den Fünfzigerjahren nicht aus dem Nirgendwo, sondern brachten eine lange Geschichte der Rezeption mit. Geschehnisse, Erkenntnisse und Präferenzen aus der Zeit der Entdeckung und erstmaligen Erforschung der Holzschnitte im 19. Jahrhundert wirkten in den Ausstellungsnetzwerken der Fünfziger- und Sechzigerjahre nach, indem man sich auf bestimmte Ansichten aus der Vergangenheit berief. So ergaben sich durch die Aussagen und Standpunkte der Ausstellungsplaner*innen zahlreiche Überlappungen zwischen den Vorgängernetzwerken des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Ein Beispiel für diese Überschneidungen sind Erwähnungen der Pionierwerke von Größen der Holzschnittforschung wie Woldemar von Seidlitz, Fritz Rumpf, Otto Kümmel, Lau-

rence Binyon oder Edward Strange, die in den Literaturverzeichnissen der Kataloge aufgelistet sind. Im Moment seiner Einfassung in die Ausstellungsnetzwerke der Fünfziger- und Sechzigerjahre war dem japanischen Holzschnitt als Kunstobjekt folglich schon eine gewisse kunstgeschichtliche Erkenntnis eingeschrieben.

Die Phase der Erstrezeption der japanischen Holzschnitte spielte noch auf einer weiteren Ebene für die Ausstellungsmacher der Fünfziger- und Sechzigerjahre eine bedeutende Rolle. Durch die erste Rezeptionswelle, die sie um die Jahrhundertwende in Europa und Amerika auslösten, haftete den Drucken ein bedeutender Ruf an. Um die kunsthistorische Relevanz ihrer Initiativen zu rechtfertigen, wurde innerhalb der Ausstellungssprecher*innen häufig auf diesen Zeitraum als eine Art legendäres Zeitalter zurückgegriffen, in dem japanische Holzschnitte einen unvergleichlichen Ruhm erfahren hatten (Claudius Petit 1966: viii; Michener 1955: 4; Netto 1966: 12; Speiser 1963: 5; Vomfelde 1961: 1). Wie eng die Verbindung zu der zurückliegenden Wertschätzungsphase noch war, illustriert etwa Hempels Entscheidung ein Zitat von Arthur Davison Ficke einzubringen, dem Autor von *Chats on Japanese Prints*, das 1917 erschien und als Klassiker der Ukiyo-e-Literatur gilt (Hempel 1959a: 4).

Die Nennung von Namen weltbekannter Künstler, welche die Drucke damals besessen hatten und die sich von diesen hatten inspirieren lassen, wie Claude Monet, Édouard Manet oder Vincent van Gogh, lieferte in diesem Zusammenhang nicht nur historische Hintergrundinformationen. Vielmehr wurden diese Künstler herangezogen, um anhand ihrer Strahlkraft die Bedeutung der Ukiyo-e als Kunstform zu illustrieren und so die Vorhaben zu legitimieren (Speiser 1957; Speiser 1963: 5). Immer wieder wurde so von den Akteur*innen die Beschäftigung mit japanischen Holzschnitten vor dem Hintergrund ihres Einflusses auf die impressionistische und moderne Kunst begründet (Claudius Petit 1966: viii; Michener 1955: 4; Netto 1966: 12; Speiser 1962: 2; Speiser 1963: ebd.; Vomfelde 1961: 1). Indem die Sprecher*innen auf die Übernahme bestimmter Stilmittel und Darstellungstechniken verwiesen, wurde den Holzschnitten dabei eine besonders prägende und entscheidende Rolle in der Entwicklung der modernen und impressionistischen Kunst eingeräumt (Claudius Petit: 1966: ebd.; Netto 1966: ebd.; Speiser 1962: ebd.; Speiser 1963: ebd.). In den Ausstellungen wurden durch die Worte der Katalogbeiträge*innen so die Zusammenhänge zwischen den Geschehnissen der Phase der Erstentdeckung und der Gegenwart stets aufrechterhalten. Anhand des Rückbezuges auf die historische Wertschätzung etablierten die Ausstellungsformate der Fünfziger- und Sechzigerjahre ein Muster in der Positionierung von Ukiyo-e als Kunstform, das als Legitimationsstrategie in allen darauffolgenden Initiativen erhalten blieb.

Die Organisator*innen knüpften auch durch die Auswahl und Hervorhebung bestimmter Künstlernamen an die Präferenzen aus der Zeit der Entdeckung der Holzschnitte an, indem sie die historische Vorrangstellung der Künstler Hokusai, Hiroshige und Utamaro übernahmen. Diese Zeichner, die in der Erstphase der Rezeption das Bild der Ukiyo-e dominiert hatten, wurden immer wieder von den

Akteur*innen gesondert erwähnt, wobei ihr bereits vorhandener großer Bekanntheitsstatus fortlaufend bestätigt wurde (Cox 1961: v; Hempel 1959a: 2; Michener 1955: 7; Robinson 1961: 1). Zudem wurden diese drei Namen, die weiterhin einen ikonischen Status besaßen, regelmäßig zu Einzelausstellungen herausgegriffen. Aus dem Blickwinkel der ANT betrachtet, hatten die vorherigen Kommentatorenzirkel aus der Zeit der ersten großen Begeisterungswelle mit diesen favorisierten Künstlern bereits Schemata produziert, die nun erneut von den Ausstellungsnetzwerken übernommen wurden.

Auch die Etablierung der Ukiyo-e als Kunst gegenüber der Öffentlichkeit, eines der Hauptanliegen der Netzwerke, war in den Ausstellungsnetzwerken auf enge Weise mit der zurückliegenden Rezeption der Holzschnitte verbunden. Wie ich bereits gezeigt habe, war der Status der Ukiyo-e als Kunst keineswegs von Beginn an selbstverständlich und musste zwischen dem Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts erst für das ehemalige Gebrauchsobjekt geschaffen werden. In enger Übereinstimmung mit der vorhergehenden Tradition der Wertschätzung wurde im Zeitfenster der Fünfziger- und Sechzigerjahre der Kunstcharakter dann quasi vorausgesetzt, indem die Drucke in vielen Fällen begrifflich als »Kunst« eingeführt wurden (Cunningham 1951: 3; Leuzinger 1957: 7; Michener 1955: 5; Nordhoff 1959: 2; Riese 1967: 11; Washburn 1964: 9). In einem Teil der Ausstellungen wurde diese Kategorisierung durch die Begriffe »Holzschnittkunst«, »Gebrauchsgraphik« oder »Volkskunst« in abgeschwächter Form vollzogen (Cox 1961: v; Speiser 1957; Speiser 1962: 2; Speiser 1963: 4).

Diese Bezeichnungen lehnten sich noch an den unsicheren Status an, den Holzschnitte Ende des 19. Jahrhunderts als Objekte besessen hatten, die nicht als Teil der schönen Künste angesehen wurden, sondern mehr als eine Kunst des einfachen Volkes betrachtet wurden. Zudem wurden in diesen Begrifflichkeiten sowohl der kunsthandwerkliche Charakter als auch die Funktion der Ukiyo-e als ein Medium, das in hoher Auflage günstig vertrieben wurde, berücksichtigt. Es lässt sich jedoch erkennen, dass unabhängig vom genauen Begriffsgebrauch in allen Fällen Holzschnitte als Kunst eingeordnet wurden, indem sie anhand eines Rasters, das aus Meistern, Motiven und zeithistorischer Entwicklung bestand, erfasst wurden (Dittrich 1966: 3–4; Netto 1966: 4; Robinson 1961: 1–4; Speiser 1962: 2). In der Situation der Wiedereinführung der Ukiyo-e in den Fünfziger- und Sechzigerjahren verwoben sich somit Ereignisse der Vergangenheit und der Gegenwart miteinander. Als integraler Teil der Netzwerke selbst übten Entscheidungen und Präferenzen aus der zurückliegenden Phase der Rezeption weiterhin ihren Einfluss aus.

3.3.2 Die Rolle der Presse in der Popularisierung der Ukiyo-e

Im Zeitfenster der Fünfziger- und Sechzigerjahre nahm die Presse eine entscheidende Rolle in der Vermittlung des Status der Ukiyo-e als Kunstform ein und war in

hohem Maße an der Diffusion bestimmter Vorstellungen und Bilder beteiligt, die an die Drucke geknüpft waren. Als Akteur besetzen die Printmedien grundsätzlich eine hybride und relativ autonome Funktion. Einerseits reproduzieren sie als eingespannter Akteur im Ausstellungsnetzwerk Inhalte im Sinne der Ausstellungsplaner*innen, indem sie Darstellungen übernehmen, die etwa in Form von Presseerklärungen veröffentlicht werden. Andererseits nutzen die Autor*innen die Einspannung in das Netzwerk als Gelegenheit, unabhängig eigene Aussagen zu produzieren und selbstständig Vermittlungsketten in Gang zu setzen, womit sich die Printmedien als Akteur gleichzeitig innerhalb wie außerhalb des Ausstellungsnetzwerkes befinden. Durch diese flexible Rolle der Medien, Inhalte der Ausstellungsorganisator*innen für die Öffentlichkeit zu übersetzen, spielen sich viele der Diskussionen und Verhandlungen über den Stellenwert der Ukiyo-e, die durch die Ausstellungsmacher*innen eröffnet werden, in akzentuierter Form in den Presserezeptionen ab.

In einem viel höheren Grad als die Ausstellungen selbst, deren Planer*innen es meist an der Vermittlung eines ausgewogenen Spektrums von Künstlern lag, übernahmen die Presseartikel die Rolle eines aktiven Verbreiters bestimmter kanonischer Vorstellungen. Der ikonische Status, der Künstlern wie Hokusai, Hiroshige oder Utamaro anzuhaften begann, ist vor allem auf die stoischen Wiederholungen ihrer Namen innerhalb der Ausstellungsrezensionen zurückzuführen, die diese Künstler als Highlights der Ausstellung und Gipfel der Holzschnittkunst darstellten (Friedrichs 1966; La Solidarité 1956: 2; Mayer 1959; Neue Rhein-Zeitung 1961; Westfälische Nachrichten 1962; Wilmes 1969). Es war daher vor allem die Presse, welche die Popularisierungstendenzen innerhalb der Ukiyo-e einleitete und steuerte, indem sie der Öffentlichkeit vermittelte, welche Namen man kennen sollte und was in einer Ausstellung nicht fehlen durfte. Durch abkürzende, simplifizierende Darstellungen der Motivwelt wurden Eindrücke davon vermittelt, was einen japanischen Holzschnitt »typischerweise« ausmachte. Häufig formten sich dabei auch essenziellierende Muster heraus, die ein fest gezeichnetes Bild dessen übermittelten, was die japanische Holzschnittkunst zu bieten habe (Journal de Genève 1956: 15; La Solidarité 1956: ebd.; Mayer 1959; Wilmes 1969). Der emblematische Status der Namen Utamaro, Hokusai und Hiroshige wurde von den Autor*innen unterstrichen, indem den Künstlern bestimmte Eigenschaften zugeordnet wurden, die sie einzigartig machten. So wurde Utamaro eine besondere Sensibilität in der Darstellung von Weiblichkeit zugeordnet, wohingegen Hokusai durch seine charaktervollen Motive und Hiroshige durch seine Landschafts- und Tierdarstellungen bestachen (Friedrichs 1966; Journal de Genève 1956: ebd.; La Sentinelle 1955: 3; Mayer 1959). In diesen Kurzporträts übernahmen die Artikelverfasser*innen auf nahezu identische Weise Vorstellungen über anerkannte Meister und deren Merkmale, die bereits zum Höhepunkt der Rezeptionsphase um die Jahrhundertwende kursierten.

Nach wiederholten Verweisen durch die Planer*innen der Ausstellungen wurde die Auffassung von den Ukiyo-e als Kunstobjekt, das eine lange Tradition der Wert-

schätzung im Westen aufwies, im Rahmen der Presseartikel nochmals bekräftigt. Bezüge auf die bereits erfolgte Wertschätzung nahmen in den Tageszeitungen beinahe eine noch größere Rolle ein als in den Ausstellungen selbst. Die Herausstellung der zentralen Funktion, welche die Holzschnitte in der stilistischen Entwicklung der impressionistischen beziehungsweise modernen Kunst eingenommen hatten, stellte eine häufig angewandte Strategie dar, um vom kunsthistorischen Standpunkt aus die breitere gesellschaftliche Bedeutung der Ukiyo-e-Ausstellungen zu betonen (Die Tat⁵ 1945: 8; Die Tat 1950: 7; Die Tat 1954: 8; Düsseldorf Nachrichten 1966a; Rehbein 1966: 16; Schall 1966: 12; Schumacher 1966: 28; The Times 1961: 17).

Ein großer Teil der Artikel wurde unmittelbar durch die Einordnung der Holzschnitte in die Entwicklungsgeschichte der impressionistischen und modernen Kunst eingeleitet (Netto 1963: 20; Preston 1964; Speiser 1957). Anhand der Erwähnung berühmter Kunstrichtungen und Künstler*innen, die vom japanischen Holzschnitt beeinflusst worden waren, errichteten die Autor*innen einen Referenzrahmen, in dem sich die als fremdartig empfundenen Holzschnitte leichter gegenüber der Leserschaft vermitteln ließen (Düsseldorf Nachrichten 1966a; Düsseldorf Nachrichten 1966b; Schall 1966: 12; The Times 1961: 17). In vielen Fällen erschien der Einfluss der Holzschnitte auf die europäische Kunst dabei in romantisierter Form. So hieß es, die Entdeckung der Holzschnitte sei für die Impressionisten eine »Offenbarung« gewesen, die eine »fiebrige Begeisterung« entfacht habe, die bis heute nicht abgeklungen sei (La Liberté 1955: 17). Der Bezug der Impressionisten zu den japanischen Holzschnitten wurde als »leidenschaftliches Liebesverhältnis« beschrieben, während an anderer Stelle behauptet wurde, man könne den starken Eindruck, den die Kunst auf die impressionistischen Künstler gemacht habe, auch heute noch in der Begegnung mit den Bildern nachvollziehen (La Sentinelle 1955: 3). In den Fällen, in denen die Ukiyo-e in den breiteren Zusammenhang der Entwicklung der westlichen Kunst gestellt wurden, bestand folglich die Tendenz, die Rolle der Holzschnitte zu legendarisieren und auch ein Stück weit zu mystifizieren, indem ihnen ein Zauber zugeschrieben wurde, der seit der Begegnung mit den Künstlern des 19. Jahrhunderts als ungebrochen bezeichnet wurde (La Sentinelle 1955: ebd.; La Liberté 1955: 17; Düsseldorf Nachrichten 1966a). Zwei kombinierte Eigenschaften – ihre öffentliche Reichweite, sowie die Fähigkeit, Vorstellungen und Standpunkte der Organisator*innen in akzentuierter Form zu

5 Bei der Tageszeitung *Die Tat* handelt es sich um eine sozialliberale Schweizer Tageszeitung, die zwischen 1935 und 1978 erschien und von der Migros, dem größten Einzelhandelsunternehmen in der Schweiz, herausgegeben wurde. Dessen Gründer Gottlieb Duttweiler hatte die Zeitung ins Leben gerufen. Für ihren Kulturteil war *Die Tat* international bekannt. Diese Zeitung ist nicht zu verwechseln mit der deutschen Monatszeitschrift TAT, die zwischen 1909 und 1933 erschien und deren Redakteure ab den Zwanzigerjahren durch die nationalistischen und völkischen Inhalte den Weg für den Aufstieg des Nationalsozialismus ebneten.

verbreiten – erhoben die Printmedien damit zu einem zentralen Akteur, der die Etablierung eines ganz bestimmten Verständnisses der Ukiyo-e verfolgte.

3.3.3 Der japanische Holzschnitt als »wahre« Form ostasiatischer Kunst

Neben der regelmäßig zitierten Tatsache, dass die japanischen Holzschnitte bereits eine entscheidende Rolle für die europäische Kunst des 19. Jahrhunderts und frühen 20. Jahrhunderts gespielt hatten, gab es noch einen weiteren Faktor, der die Rezeption der Holzschnitte in den Fünfziger- und Sechzigerjahren bestimmte und ihnen Anerkennung verlieh. So wurden die Drucke der Öffentlichkeit gegenüber regelmäßig als eine besonders authentische, »wahre« Form der ostasiatischen Kunst dargestellt. Dieser »wahre« Charakter wurde in der angeblichen Tatsache gesehen, dass die japanischen Holzschnitte unabhängig von der chinesischen Kunst entstanden seien, mit der wiederum viele andere japanische Kunstformen verbunden waren (Leuzinger 1957: 7; Winzinger 1954: 1–2). Da die chinesische Kunst der Überzeugung der Sprecher*innen nach im Manierismus verhaftet und nicht in der Lage war, etwas Lebendiges wiedergeben zu können, wurde die chinesische Kunst der japanischen Kunst gegenüber deutlich abgewertet (Leuzinger 1957: ebd., Winzinger 1954: ebd.). Japanische Holzschnitte wurden folglich nicht nur als »reine« japanische Kunstform etabliert, indem man die chinesische Kunst despektierlich behandelte; den Drucken wurde im selben Zug auch eine besondere Stellung unter allen anderen japanischen Kunstarten eingeräumt.

Die Überzeugung, dass die Gattung der Ukiyo-e frei von Fremdeinflüssen allein aus der japanischen Kultur heraus entstanden sei, wurde von der Presse aufgegriffen, die den Holzschnitt ebenfalls als »wahre japanische Kunst« bezeichnete (Die Tat 1945: 8; Die Tat 1950: 7; Mayer 1959). Die »Abbindung« des Holzschnittes von der chinesischen Kunst und der durchgelaufene »Emanzipationsprozess« wurden als besondere Qualitätsmerkmale der Ukiyo-e betrachtet (Die Tat 1945: ebd; Mayer 1959.). Gerade durch diese vermeintliche Eigenständigkeit von der chinesischen Kunst wurden die Holzschnitte in den Tageszeitungen als besonders authentische japanische Kunst gesehen (Die Tat 1945: ebd.; Mayer 1959). Das plötzliche Erscheinen solcher pauschalen Überzeugungen, die der japanischen Kunst einen höheren Stellenwert als der chinesischen Kunst einräumten, wirft die Frage auf, woher solche Einschätzungen stammten. Bedenkt man die Tatsache, dass noch in den Zwanzigerjahren in der Kunstwelt genau das Gegenteil der Fall gewesen war – die chinesische altertümliche höfische Kunst galt zu diesem Zeitpunkt als genuine ostasiatische Kunstform und Vorbild der japanischen Kunst, was zu einer deutlichen Abwertung der als »Volkskunst« bekannten Holzschnitte führte –, erscheint es umso auffälliger, wie sich diese Gleichung zwischen chinesischer und japanischer Kunst so drastisch umkehren konnte (Hartlaub 1926: 2).

Die Kunsthistorikerin Lenore Metrick-Chen betrachtet in ihrem Buch *Collecting Objects/Excluding People: Chinese Subjects and American Visual Culture, 1830–1900* eine ähnliche Situation, in der sich verbreitete Präferenzen und Hierarchien im Bereich der ostasiatischen Kunst plötzlich auf scheinbar unerklärliche Weise umkehrten. Metrick-Chen schildert, wie Mitte des 19. Jahrhunderts im amerikanischen Großbürgertum auf einmal japanisches Kunsthandwerk den Gütern aus China, die bisher stark nachgefragt worden waren, vorgezogen wurde (2012: 37–55). Obwohl die Kunstwaren beider Länder in Ästhetik und Qualität gleichwertig und zum Teil ununterscheidbar waren, wollten sowohl private Käufer*innen als auch Museen ab einem bestimmten Zeitpunkt nur noch haben, was aus Japan kam (Metrick-Chen 2012: 46–55). Die Autorin schließt auf einen externen Beweggrund, der den plötzlichen Popularitätsverfall der chinesischen Kunstgegenstände gegenüber den japanischen einleitete. Ihrer Beobachtung nach führten wachsende Ressentiments gegen die Präsenz chinesischer Immigrant*innen in Amerika, die von der steigenden Einwanderung aus China Mitte des 19. Jahrhunderts angetrieben worden war und 1882 in der Verabschiedung des Chinese Exclusion Act gipfelte, zum Abfall des Interesses an chinesischen Kunstobjekten (Metrick-Chen 2012: 55–71). Wie Metrick-Chen argumentiert, wurden die größtenteils mit chinesischer Ware identischen japanischen Güter auf einmal begehrter, weil sich die generelle Einstellung gegenüber China stark gewandelt hatte.

Ich bin der Ansicht, dass man bei der plötzlichen Abwertung der chinesischen Kunst gegenüber der japanischen und der Anpreisung derselben als »authentische« Kunst in den Fünfzigerjahren von ähnlichen politischen Faktoren ausgehen kann, die im Hintergrund zu einer Verschiebung der bisherigen Hierarchisierung der Kulturen führten. Schließlich fielen die Ausstellungen in den Fünfziger- und Sechzigerjahren mitten in die Zeit des Kalten Krieges. China galt, als Teil des kommunistischen Blocks, in der hegemonialen Sicht der Weltmacht USA sozusagen als *Persona non grata*. Die ehemalige Feindesmacht Japan wiederum erfuhr nach dem Krieg einen raschen Wiederaufstieg als von den Amerikanern auserkorener Alliiertes gegen die kommunistischen Mächte, insbesondere China (Reed 2016: 277–278; Shimizu 2001: 127). Wenige Jahre nach Kriegsende wurde von Amerika aus daher eine kulturelle Kampagne gestartet, um wieder Wohlwollen für das in der Kriegszeit in Ungnade gefallene Japan zu wecken. Ein erster Meilenstein war die Ausstellung *Art Treasures of Japan*, die von der japanischen Kommission für den Schutz von Kulturgütern organisiert worden war und anlässlich der Unterzeichnung der Friedensverträge zwischen Amerika und Japan 1951 in San Francisco gezeigt wurde (Reed 2016: ebd.; Shimizu 2001: ebd.). Unter den 178 Objekten, die eine große Bandbreite von Kunstformen aus allen Epochen enthielten, waren auch Ukiyo-e zu sehen. Zu einem Zeitpunkt, als Japan als Land und Gesellschaft noch wenig präsent war, folgten europäische Länder dieser neuen geopolitischen Haltung und bemühten sich ebenfalls, Japan als Land kulturdiplomatisch aufzuwerten. Kommentare, welche die japani-

sche Kunst über die chinesische Kunst stellten und den Holzschnitt als besonders authentische Kunstgattung bezeichneten, brachten diese reformierte Haltung zum Ausdruck. Die ersten Ukiyo-e-Ausstellungen stellten vorsichtige Annäherungsversuche an ein Land dar, dessen Vergangenheit noch leichter zugänglich erschien als seine gegenwärtige Gesellschaft und Kultur. Während es damals wenig Kontaktgelegenheiten mit dem sich im Wiederaufbau befindenden Japan gab, ging von der »traditionellen« Kultur mit ihrem Bildschatz an Legenden, schönen Frauen und Naturdarstellungen, die Japan zum Land des »Fernen Ostens« stilisierten, eine ungebrochene Attraktivität aus. Das in diesem Zusammenhang etablierte Verständnis der Ukiyo-e als eine Kunstform, welche die japanische Kultur besonders authentisch repräsentiert, prägt das Bild der Holzschnitte bis in die Gegenwart.

3.4 Das Ausstellungsfeld in den Fünfziger- und Sechzigerjahren: ein Ausblick in die Zukunft

Großformatige Ausstellungen, die das Potenzial besaßen, die Initiativen von Privatpersonen zu verdrängen, waren in den Fünfziger- und Sechzigerjahren allgemein noch selten. Dennoch deuteten einige Entwicklungen auf dem Gebiet der internationalen Ausstellungen, die Mitte der Fünfzigerjahre einsetzten, darauf hin, dass große und bedeutende Institutionen bald die Führung im Feld übernehmen sollten. Bereits 1955 stellte das Art Institute of Chicago, eine der angesehensten Institutionen im Bereich Ukiyo-e in Amerika, anhand der aufwendig konzipierten Ausstellung *Masterpieces of Japanese Prints*, die 350 Exponate aus der eigenen Sammlung zeigte, ein Mammutprojekt auf die Beine (Abb. 12). Die Gestaltung der Ausstellungsräume, die Raumteiler in der Gestalt japanischer Papierwände und ein schlichtes Pflanzendekor vorsah, erhielt genauso wie die bedachte chronologische Hängung, die den Drucken viel Raum ließ, große Beachtung im *Chicago Tribune* (Jewett 1955: 6).⁶ Die Initiative positionierte sich selbst in einer Reihe mit den großen Ausstellungsereignissen der ersten Phase der Wertschätzung, darunter die Präsentation 1889 im Grolier Club in New York und die Ausstellungsreihe im Louvre 1909–1914 in Paris (Michener 1955: 5).

Erst in den Sechzigern wurde Amerika allmählich zum Schauplatz größer angelegter Ausstellungen. Im Jahr 1964 fand in der Asia Society in New York die Ausstellung *Masters of the Japanese Print: From Moronobu to Utamaro* statt, die 100 Drucke früher und klassischer Meister präsentierte und von mehreren bedeutenden Persönlichkeiten aus der Forschung und Museumswelt unterstützt wurde. Die Ausstellung

6 Der schlichte und minimalistische Stil der Präsentation erinnerte wahrscheinlich nicht zufällig an Francis Lloyd Wrights modernistisches Design, das er für eine Ausstellung 1908 in der gleichen Institution entworfen hatte.

wurde inhaltlich von Margaret O. Gentles, der Kustodin der Sammlung japanischer Kunst am Art Institute of Chicago, betreut und zeigte Drucke der größten Ukiyo-e haltenden amerikanischen Institutionen. Die Asia Society, deren Mission darin bestand, kulturelle Beziehungen zwischen dem (nicht kommunistischen) asiatischen Raum und Amerika zu fördern, war erst 1956 vom Milliardär John D. Rockefeller III gegründet worden. Der Direktor der Asia Society gab in seinem Vorwort offen an, dass japanische Holzschnitte zum Zeitpunkt der Ausstellung 25 Jahre lang nicht in Amerika gezeigt worden und erst kürzlich wieder in den Fokus der wissenschaftlichen Erforschung gelangt waren (Washburn 1964: 9).

Abbildung 12: *Masterpieces of Japanese Prints. The Art Institute of Chicago (1955), Ausstellungsansicht*



© bpk/The Art Institute of Chicago/Art Resource, NY

In Europa leitete die Ausstellung *Images du temps qui passe*, die 1966 im Musée des Arts Décoratifs im Louvre in Paris stattfand, eine neue Ära des Ausstellens auf dem Gebiet des japanischen Holzschnittes ein. Die großformatige Ausstellung war als französisch-japanisches Kooperationsprojekt zwischen der *Union Centrale des Arts Décoratifs* und dem japanischen Verlagshaus *nihon keizai shimbun* (日本経済新聞) geplant worden und bestand ausschließlich aus hochkarätigen Leihgaben aus Japan, worunter sich 427 Holzschnitte und 140 Ukiyo-e-Malereien befanden. Die Veranstaltung war eine der ersten, die auf ein breit gefächertes, internationales Echo

in der Presse stieß und der Bekanntheit der Ukiyo-e einen großen Schub verpasste (Schall 1966: 12; Schumacher 1966: 28). Die Bereitstellung einer kompletten Ausstellung durch einen japanischen Konzern war ebenso wie die umfassende Präsentation von Ukiyo-e-Malereien ein Ereignis, das es zuvor nicht in Europa gegeben hatte. Die Ausstellung markierte den Anbruch der Großausstellungen in Europa, welche die Initiativen privater Sammler*innen bald verdrängen sollten. Das Ende der Sechzigerjahre stellt damit eine Wende im Feld dar, in der die Sammler*innen in ihrer Rolle als Ausstellungsstifter*innen langsam von den Institutionen abgelöst wurden.

Neben den Ausstellungen trugen auch populärwissenschaftliche Publikationen zur Verbreitung eines neuen Bewusstseins für die Holzschnitte bei. Solche Veröffentlichungen, die eine allgemein verständliche Einführung in den japanischen Holzschnitt und dessen Geschichte boten, erfuhren in den Fünfziger- und Sechzigerjahren große Beliebtheit. Der andauernde Trend, Einführungswerke herauszugeben, begann 1954 mit der Publikation von *Japanese Masters of the Colour Print: A Great Heritage of Oriental Art*, das von dem britischen Experten Jack Hillier (1912–1995) verfasst worden war, der in den kommenden Jahren zu einer der führenden Stimmen des japanischen Holzschnittes aufsteigen sollte. Im selben Jahr veröffentlichte der amerikanische Autor, Experte und Liebhaber japanischer Holzschnitte James Michener (1907–1997) das Buch *The Floating World: The Story of Japanese Prints*, das direkt als Klassiker galt (Gentles 1954: 3). Nur fünf Jahre später kam Micheners zweites großes Werk zum Holzschnitt *Japanese Prints: From the Early Masters to the Modern* auf den Markt. Sowohl Hilliers als auch Micheners Bücher wurden auf breiter Ebene rezipiert und in Zeitungsrezensionen zur Lektüre empfohlen (Bodkin 1954: 3; Jewett 1954: 5; Weigle 1959: 4). Die Tatsache, dass beide Werke von Fachleuten wie Werner Speiser oder Rose Hempel umgehend in die deutsche Sprache übersetzt wurden, zeugt von der hohen Relevanz, die man diesen Publikationen, die den japanischen Holzschnitt nach einer Lücke von mehreren Jahrzehnten wieder umfassend behandelten, international beimaß. In den Sechzigerjahren wurden dann mit der Herausgabe von *The Japanese Print: A New Approach* (1960), das erneut von Hillier verfasst worden war, sowie *Masters of the Japanese Print: Their World and their Work* (1962) des amerikanischen Ukiyo-e-Wissenschaftlers Richard Lane (1926–2002) zwei neue Spitzenwerke in der Kategorie der Handbücher zum japanischen Holzschnitt veröffentlicht (Brooklyn Daily 1960: 9; Die Tat 1965: 12; Westfälische Nachrichten 1967). Die große Resonanz, auf welche diese Standardwerke stießen, deutet an, dass japanische Holzschnitte wieder zu einem Gegenstand des allgemeinen Interesses geworden waren. Zugleich debütierten mit diesen Werken diejenigen Experten, die den Diskurs in den kommenden Jahrzehnten bestimmen sollten.

Rückblickend repräsentierten die Ausstellungsreihen der Sammler Theodor Scheiwe und Hans Lühdorf nur einen Ausschnitt einer viel größeren Gruppe von Projekten, die innerhalb dieses Zeitraumes von privaten Sammler*innen initiiert wurden. In Deutschland förderte beispielsweise zur gleichen Zeit der Regensburger

Kunsthistoriker und Universitätsdozent Franz Winzinger das Interesse an Ukiyo-e. In der Schweiz gab es mit dem Ingenieur und Verfasser einer ganzen Reihe von Publikationen über den japanischen Holzschnitt Willy Boller, dem aus Deutschland emigrierten Richter Otto Riese in Lausanne sowie Heinz Brasch, der als Elektroingenieur und Direktor einer Handelsfirma zahlreiche Aufenthalte in Japan verbrachte und der wie Riese ebenfalls ursprünglich aus Deutschland stammte, einige beachtliche Persönlichkeiten im Bereich Ukiyo-e.⁷ Die Sammlungen von Winzinger und Riese wurden Jahrzehnte später mit der Unterstützung von Landeskulturstiftungen durch deutsche Museen angekauft. In diesem Zuge gelangten Winzingers Drucke Anfang der Neunzigerjahre in den Besitz der Museen der Stadt Regensburg, während Otto Rieses Bestände 2012 in die Sammlung des Museums Angewandte Kunst in Frankfurt übergingen. Wie die Drucke von Lühdorf blieben beide Sammlungen so bis heute für die Öffentlichkeit erhalten. Theodor Scheiwes Sammlung hingegen, die für ihren enzyklopädischen Charakter hoch angesehen war, existiert nicht mehr. Seine Drucke wurden auf Wunsch seiner Erben 1989 bei *Christie's* in New York und London versteigert.

Welche Rolle spielten japanische Holzschnitte als Ausstellungsgegenstand gegenüber dem breiten Publikum und welche Vorstellungen wurden über Ukiyo-e produziert? Ausgehend von der in diesem Kapitel vollzogenen Analyse lassen sich über die Auffassungen, die von den Teilnehmer*innen des Ausstellungsdiskurses generiert, kommuniziert und den Holzschnitten zugeordnet wurden, nun ziemlich präzise Aussagen machen. Japanische Holzschnitte galten in den Ausstellungen der Fünfziger- und Sechzigerjahre zusammengefasst als eine Neuentdeckung in einem Spannungsverhältnis zwischen exotisch-fremd und wesensähnlich verwandt. Sie wurden insgesamt als eine Kunstform angesehen, die aus der Perspektive des westlichen Kunstverständnisses zunächst fern war, aber dennoch als leicht zugänglich wahrgenommen wurde. Der allgemeinen Überzeugung nach boten die Drucke über ihre reizvollen Bildthemen authentische Einblicke in das Leben im damaligen Japan und ließen die Betrachter*innen so die »Welt« erfahren, die in ihnen festgehalten war. Die Holzschnitte galten als Verkörperung des geistigen Erlebens der Edo-zeitlichen Japaner, das sich nun in der Begegnung mit den Bildern offenbarte. Dieser Eindruck einer geschlossenen Welt, die den Drucken immanent war, brachte die Idee mit sich, dass die Begegnung mit den Ukiyo-e als »Eintreten« in diese »Welt«

7 Willy Boller und Heinz Brasch waren beide eng mit dem Museum Rietberg in Zürich verbunden, dem sie ihre Sammlungen stifteten. Willy Boller schenkte seine Sammlung nach einer langen Reihe von Ausstellungen aus seinen Beständen, die von 1945 bis 1957 in Kooperation mit dem Museum Rietberg stattfand. Heinz Brasch sammelte ein großes Spektrum japanischer Bildkunst, die er in großen Teilen dem Museum Rietberg überließ, und diente der Kuratorin Elsy Leuzinger als Berater im Aufbau der Sammlung ostasiatischer Kunst (Tacier-Eugster 2019: 179–186). Seine Holzschnittsammlung gelangte 1964 über seinen Seniorchef Julius Mueller in die Bestände des Museums (Tacier-Eugster 2019: 181).

verstanden wurde. Denn die Drucke brachten einen Bildreiz mit, dem man sich nicht entziehen konnte. Ihre stilistischen Merkmale wurden als herausragend und höchst verfeinert angesehen und als der westlichen Ästhetik ebenbürtig oder auch überlegen betrachtet. Zudem verbreitete sich der vage Eindruck, dass es irgendetwas in den Holzschnitten gab, was das universelle menschliche Erleben ansprach und tiefmenschliche Empfindungen wiedergab. In all diesen Attributen, die den Drucken im Rahmen der Ausstellungen angeheftet wurden, halte die Idee einer intimen Begegnung zwischen Bild und Betrachter*innen wider, die als mehr oder wenig intensiver Immersionsprozess beschrieben wurde.

Die Bezeichnung der Holzschnitte als »Bilder der fließenden Welt« beziehungsweise »Bilder der fließend vergänglichen Welt« (im Englischen »pictures of the floating world«), die sich ab den Fünfzigern verbreitete und eine Übersetzung des japanischen Begriffes »ukiyo-e« darstellte, war ein wesentlicher Ausgangspunkt für die Wahrnehmung der Drucke als Boten einer reizvollen und lebendigen Welt. Die Übersetzung des Begriffes »ukiyo-e«, der die Weltanschauung einer historisch weit zurückliegenden kulturellen Epoche transportierte und der sich daher nicht eins zu eins übertragen lässt, blieb jedoch immer unvollständig. Diese Lücke wurde von den Ausstellungsakteur*innen dazu genutzt, ein großes Spektrum von Spekulationen darüber anzustellen, was mit der »fließenden Welt« gemeint sein könnte. Die Wahrnehmung der Holzschnitte als Bilder einer nahen wie fernen Welt war somit auch durch den spekulativen Raum, den die Übersetzungsversuche frei ließen, beeinflusst.

Im Hinblick auf die Meilensteine, welche die Ausstellungsnetzwerke der Fünfziger- und Sechzigerjahre für den weiteren Verlauf des Diskurses setzten, ergibt sich schließlich ein gemischtes Bild. Einerseits steht fest, dass diese Initiativen ein neues Modell für Präsentationen japanischer Holzschnitte entwarfen und eigene Strategien der Vermittlung entwickelten. In ihrem Ziel, ein großes Publikum zu erreichen, das womöglich noch nie mit Holzschnitten in Kontakt gekommen war und kein genaues Bild von der japanischen Kultur hatte, verbuchten sie große Erfolge. Zusammen mit der Einspielung des Narratives der nahen Welt, das bis heute nahezu unverändert im populären Bild der Drucke weiterwirkt, stellen diese Punkte ganz klar die Errungenschaften dieser ersten Initiativen dar. Andererseits gab es aber auch Aspekte, welche die reformistische Rolle, die diese Projekte spielten, wieder abschwächten. Denn die Netzwerke sorgten auch dafür, dass Präferenzen und Platzierungen aus der ersten Phase der Rezeption in fast identischer Weise im Feld weitergeführt wurden. Diese beiden verschiedenen Pole – Erneuerung und Bewahrung – sollten den Verlauf der Ausstellung auch in den kommenden Jahrzehnten bestimmen.

4. Ausstellungen in den Siebzigerjahren: das Zeitalter der Institutionen

Die Siebzigerjahre des 20. Jahrhunderts bilden einen Zeitraum, in dem die Gestalt der Ausstellungen japanischer Holzschnitte und die Prozesse, durch welche diese entstanden, einen grundlegenden Wandel erfuhren. Bisher bestimmten kleinformatige, untereinander mehr oder weniger gleichwertige Initiativen, die meist aus privaten Sammlungen hervorgegangen waren, das Bild. Anfang der Siebziger stiegen dann große amerikanische Museen mit aufwendig konzipierten Präsentationen in das Feld ein und veränderten dessen Gefüge so für immer. Die Anforderungen, was eine Ausstellung bieten sollte, wurden durch diese Megaprojekte, die auf mehreren Ebenen neue Dimensionen annahmen, neu gesetzt. Indem nun vermehrt große Institutionen die inhaltliche Richtung vorgaben, übten diese Ausstellungen, die von Häusern veranstaltet wurden, die im Bereich Ukiyo-e exzellent ausgestattet waren, einen nachhaltigen Einfluss auf das Feld aus. Insgesamt verlagerte sich der Schwerpunkt in den folgenden Jahren nach Amerika. Das Phänomen, dass sich große amerikanische Museen wie das Art Institute of Chicago, das Philadelphia Museum of Art oder das Museum of Fine Arts in Boston in Ausstellungsprojekten engagierte, ergab sich aus der historisch starken Position, die diese Einrichtungen seit Anfang des 20. Jahrhunderts im Bereich japanischer Holzschnitt besaßen. Der Besitz umfassender Bestände, die ihnen Philanthrop*innen und Sammler*innen zu Beginn des 20. Jahrhunderts vermacht hatten, begünstigte die Vorrangstellung dieser Institutionen. Die Siebzigerjahre stellen den Zeitpunkt dar, zu dem diese Museen das erste Mal aus diesem Erbe schöpften und sich international als Kompetenzzentren profilierten.

4.1 Die Merkmale der Großausstellungen

Das lange Schweigen und die nahezu vollständige Unsichtbarkeit dieser Großakteure im Bereich japanischer Holzschnitt während der beiden vorigen Ausstellungsdekaden haben gezeigt, dass die Ausstattung mit hochwertigen Drucken allein keine führende Rolle im Ausstellungsfeld hervorbrachte. Eine Reihe strategischer Ent-

scheidungen sowie die Mobilisierung bestimmter Kontakte und Ressourcen waren notwendig, um das Potenzial zu aktivieren, welches den amerikanischen Museen aus der Phase der ersten Rezeptionsphase der Ukiyo-e hinterlassen worden war. Indem die Ausstellungsorganisator*innen ihre Netzwerke erweiterten, entstanden Ausstellungen, die einen Grad an konzeptueller Stringenz und inhaltlicher Tiefe boten, der bisher unbekannt war. Durch diese großen Formate wurden Ukiyo-e auf eine komplett neue Art und Weise für die Öffentlichkeit sichtbar. In ihrer Rolle als Ausstellungsobjekt erhielten die Drucke eine Reihe neuer Bedeutungen und gesellschaftlicher Funktionen, die sie in unterschiedlichen Kontexten zu einem begehrten Objekt machten. Auf der Ebene der Akteur*innen hatte ein grundlegender Umbruch stattgefunden, der ein völlig neuartig veranlagtes Netzwerk an die Oberfläche treten ließ, das nach anderen Gesetzen als bisher funktionierte. Diese Vorrangstellung sollten die amerikanischen Museen von da an für eine lange Zeit nicht abgeben.

Die große Besonderheit, die den neuartigen Typus der Großausstellung zunächst charakterisierte, war die Präsentation von Künstlern und Kunstrichtungen, die bisher innerhalb der Ausstellungen kaum beachtet worden waren. Projekte wie *Suzuki Harunobu* im Philadelphia Museum of Art oder *Ukiyo-e Prints and Paintings: The Primitive Period (1680–1745)* im Art Institute of Chicago setzten Meilensteine, indem sie seltene Richtungen und Werke in einer nie da gewesenen Dichte und kunstwissenschaftlichen Aufarbeitung präsentierten und so neue thematische Einsichten boten. Mit den Großausstellungen, die in den Siebzigerjahren das Feld anführten, lernte die Öffentlichkeit Künstlernamen und -schulen kennen, von denen sie vorher vermutlich noch nie gehört hatte und denen sie in dieser konzentrierten Form noch nicht begegnet war. Als Erstpräsentationen, die der Absicht der Organisator*innen nach neue Erkenntnisse über den japanischen Holzschnitt eröffnen sollten, erschlossen die Ausstellungen vor allem auch neue Forschungsfelder. So wurden in langjährigen Forschungsprojekten durch internationale Expert*innen Bereiche des Holzschnittes wissenschaftlich erschlossen und als Ausstellung präsentiert, die bisher noch nicht nachhaltig erfasst worden waren. Neben dem Forschungsbeitrag dieser Projekte, der in Fachkreisen aufmerksam verfolgt wurde, platzierten die Pressestimmen die Ausstellungen als einmalige Höhepunkte innerhalb aller vorherigen Präsentationen des japanischen Holzschnittes. Die geschlossene Erwähnung der begleitenden Kataloge dieser Initiativen in den Literaturverzeichnissen der darauffolgenden Ausstellungskataloge ist ein klarer Indikator für den bedeutenden Status dieser Projekte im Ausstellungsdiskurs.

Die strategische Entscheidung, externe Forscher*innen in das Ausstellungsvernetzwerk einzubinden, um damit sowohl den inhaltlichen Spezialisierungsgrad zu erhöhen als auch die Kontakte dieser Personen im Wissenschaftsbereich zu nutzen, ist bereits aus den von Privatpersonen angestoßenen Ausstellungen der Vordekaden bekannt. Ähnliches passierte auch im Rahmen der Ausstellungen der historisch etablierten amerikanischen Institutionen, mit dem Unterschied, dass es

diesen Initiativen gelang, Expert*innen der angloamerikanischen Forschungselite einzuspannen, die ein internationales Ansehen besaßen. Zu diesen zählte etwa der freie Wissenschaftler Jack Hillier (1912–1995), der sich in den Fünfziger- und Sechzigerjahren als Autor zahlreicher Publikationen zum japanischen Holzschnitt bereits einen Namen gemacht hatte. Spezialist*innen wie Hillier, die als Autoritäten in ihrem Fach allseits anerkannte Personen darstellten und häufig als freie Autor*innen und Wissenschaftler*innen in einem im Wesentlichen durch sie selbst abgesteckten Feld agierten, wurden herangezogen, um ein Wissen in die Ausstellungen einzubringen, das die Institutionen von ihrer Seite selbst nicht generieren konnten. Die Forscher*innen leisteten in der Regel die wissenschaftliche Arbeit zur Bestimmung und Zusammenstellung der Drucke und lieferten inhaltliche Inputs in Form von Begleittexten für die Kataloge. Durch ihre Namen, die in der Öffentlichkeit bereits bekannt waren, bot die Involvierung solcher externen Spezialist*innen einen Garanten für die inhaltliche und wissenschaftliche Tiefe der jeweiligen Projekte. Ausstellungen nahmen so während der Siebzigerjahre die Funktion von Plattformen an, wo sich bestimmte, immer wieder erscheinende Forscher*innen regelmäßig die Hand reichten. Von diesem Zeitpunkt an fortlaufend in der Kommentierung und Planung von Ausstellungen herangezogen, sollten die Namen Jack Hillier, Roger Keyes, Donald Jenkins und Richard Lane¹ zu unausweichlichen Referenzpersonen aufsteigen und gemeinsam den Verlauf der Ausstellungen in den kommenden Jahrzehnten bestimmen.

Ein weiteres Merkmal, das zukünftig das Erscheinungsbild der Ausstellungen prägen sollte, stellte die Strategie dar, namhafte Leihgeber aus der Riege derjenigen Institutionen zu mobilisieren, die bedeutende Bestände an japanischen Holzschnitten besaßen. Unter den Leihgebern fanden sich besonders häufig das Metropolitan Museum of Art in New York, das Museum of Fine Arts in Boston² und das

-
- 1 Der Amerikaner Richard Lane (1926–2002), Wissenschaftler für japanische Literatur und Sprache, war ein herausragender Experte im Bereich Ukiyo-e. Seine Kenntnisse des klassischen Japanisch machten ihn zu einem der wichtigsten Referenzpersonen. Lane, der in der amerikanischen Besatzungszeit in Japan als Übersetzer stationiert war, katalogisierte die Sammlung von James A. Michener von und war Co-Autor von Micheners Buch *Japanese Prints: From the Early Masters to the Modern* (1959). Lane handelte unter anderem erfolgreich mit Ukiyo-e-Kunst, verfasste Hunderte von Fachartikeln und ist Autor bedeutender Bücher wie *Masters of the Japanese Print* (1962), *Images from the Floating World: The Japanese Print* (1978) und *Hokusai: Life and Work* (1989). Lane hielt sich gegenüber der Wissenschaftswelt auf Abstand und engagierte sich wenig im Ausstellungsfeld (alle Angaben: Meech 2004: 106–113).
 - 2 Das BMFA besitzt die weltweit größten Bestände japanischer Holzschnitte, tritt aber kaum als Ausstellungsveranstalter auf. Dies liegt vermutlich an seiner aktiven Rolle als Leihgeber in fast allen großen Ausstellungen. Da die konservatorischen Kriterien vorsehen, dass die Drucke nach der Präsentation und der Lichtaussetzung über lange Zeiträume im Depot lagern müssen, könnte das auffällig geringe Auftreten des BMFA als Ausstellungsorganisator

Art Institute of Chicago, aber auch kleinere Institutionen wie das Portland Museum of Art (Portland, Oregon) oder das Museum of Fine Arts in Springfield (Massachusetts). Die Verwendung organischen Papiers und natürlicher Farben macht japanische Holzschnitte zu einem höchst lichtempfindlichen Kunstobjekt, das nur in begrenzten Zeiträumen präsentiert werden durfte, um ein Ausbleichen der Farben zu verhindern (Fiske 2006: 61–62). Besonders seltene oder lichtempfindliche Drucke durften daher nur alle drei bis fünf Jahre gezeigt werden (Fiske 2006: ebd.). Mit der Einrichtung eines Leihverkehrs zwischen den größten institutionellen Haltern japanischer Holzschnitte wurde eine große Bandbreite von Beständen aktiviert, die historisch alle auf die Hochphase der intensiven Sammlungsaktivitäten Anfang des 20. Jahrhunderts zurückreichten. In vielen Fällen waren die Bestände dieser Museen seit Jahrzehnten nicht mehr für öffentliche Präsentationen aufgegriffen worden. In ihrer Funktion als Leihgeber traten daher viele amerikanische Häuser das erste Mal öffentlich als Besitzer japanischer Holzschnitte ans Licht. Die Aufstellung extensiver Listen von Leihgebern hatte neben dem Ziel, eine möglichst vollständige Repräsentation des Ausstellungsthemas zu gewährleisten, noch den Zweck, das eigene Renommee der leihnehmenden Institution zu bestätigen. Die internationalen Leihgeberlisten der Siebzigerjahre lesen sich daher häufig wie eine Rangliste der bedeutendsten Ukiyo-e haltenden Museen.

Die neue Kategorie der Großausstellungen war durch die Beschaffung erheblicher finanzieller Mittel gekennzeichnet, die zur Finanzierung der Ausstellungen, insbesondere der kostspieligen begleitenden Forschungs- und Katalogprojekte, herangezogen wurden. Private Stiftungen, Mitglieder von Museumsförderkreisen und Unternehmensfonds unterstützten Ausstellungsvorhaben im Bereich Ukiyo-e. Ein Beispiel für die großzügigen Mittel, die mobilisiert wurden, ist die von der Ford Foundation und anderen privaten Geldgebern und Stiftern mitfinanzierte Ausstellung *The Theatrical World of Osaka Prints* im Philadelphia Museum of Art. Der nach ihrer Stifterin benannte Lola Downin Peck Fund und weitere private Geber*innen ermöglichten 1969 den Ankauf eines Konvolutes von 900 Drucken der in Osaka ansässigen Künstler, die in einem mehrjährigen Forschungsprozess von Roger Keyes und seiner Frau Keiko Mizushima katalogisiert wurden. Aus dem Projekt gingen schließlich die Ausstellung und eine umfangreiche Publikation hervor, welche die Osaka-Schule und deren kulturelles Umfeld in detaillierter Weise betrachtete und die durch die Ford Foundation finanziert worden war (McNulty 1973: 11). Die Beteiligung von namhaften Förder*innen indiziert, dass das Ausstellen japanischer Holzschnitte in den Siebzigerjahren zu einem Prestigeprojekt geworden war. Ukiyo-e hatten mittlerweile den Status eines Kunstgegenstandes inne, in dem ein breiteres gesellschaftliches Interesse gesehen wurde.

auch mit der häufigen Verleihung von eigenen Holzschnitten an andere Museen zusammenhängen.

Im vorigen Zeitfenster hatte das Engagement japanischer Expert*innen und Institutionen bis auf wenige Ausnahmen noch kaum eine Rolle gespielt. Dies sollte sich in den Siebziger Jahren schlagartig ändern, als japanische Institutionen von amerikanischer Seite als Leihgeber angefragt und japanische Spezialist*innen in die Planung von Ausstellungen miteinbezogen wurden. Erstmals gingen amerikanische und japanische Institutionen umfangreiche Kooperationen ein, innerhalb derer eine Ausstellung sowohl in Japan als auch in Amerika gezeigt wurde, was ein völlig neues Ausstellungsformat begründete. Diese Ausstellungsprojekte, die in Zusammenarbeit mit angesehenen Museen und Forscher*innen aus beiden Ländern durchgeführt wurden, zählten zu den ersten Gelegenheiten, Ukiyo-e-Kunst aus Japan im Westen im großen Rahmen zu begegnen. Nicht selten stemmte dabei der Forschungsbeitrag der japanischen Seite den entscheidenden Anteil in der wissenschaftlichen Erschließung der Ausstellungsinhalte (Link 1977: 2–3). So organisierten die Honolulu Academy of Arts und das Riccar Art Museum³ in Tokio die Ausstellung *The Theatrical Prints of the Torii Masters*, in deren Rahmen zum ersten Mal Werke aus beiden Museen an beiden Standorten gezeigt wurden (Hiraki 1977: 1; Link 1977: ebd.). In den Sechzigerjahren holten japanische Forscher*innen, die Zugang zu einem großen Spektrum historischer Quellen hatten und die in diesem Gebiet ganz klar einen sprachlichen Vorteil besaßen, gegenüber den Kolleg*innen im Westen auf. Dieser Vorsprung wurde nun vonseiten der amerikanischen Institutionen für ihre Ausstellungen ausgeschöpft.

4.2 Großausstellungen in Amerika: *Suzuki Harunobu* (1970) und *The Primitive Period* (1971)

Zusammengenommen deuteten Anfang der Siebzigerjahre alle Anzeichen darauf hin, dass der Erfolg künftiger Ausstellungen vom Rang der jeweiligen Institution abhängig sein sollte. Die Mobilisierung eines großen Kreises bedeutender Museen hatte zur Folge, dass sich das Tätigkeitsfeld für Expert*innen in Amerika stetig ausdehnte. Dies führte zu einer zusätzlichen Untermauerung der Vorrangstellung amerikanischer Akteur*innen. An den bedeutenden Ausstellungsprojekten der Siebzigerjahre lässt sich somit ablesen, dass die Veranstaltung wegweisender Ausstellungen lange das Privileg weltbekannter amerikanischer Museen bleiben sollte,

3 Das Riccar Art Museum wurde 1972 vom japanischen Unternehmer Hiraki Shinji (1910–1971) als erstes Ukiyo-e-Museum in Tokio eröffnet. Unter dem Schirm der Hiraki Ukiyo-e Foundation brachte das Museum die drei größten japanischen privaten Sammlungen von Holzschnitten zusammen. Nach dem Bankrott der Firma Riccar 1984 bestand das Museum noch bis zum Jahr 2001 in Yokohama. Die Hiraki Ukiyo-e Foundation existiert als Planer von Ausstellungen ohne eigenes Museum weiterhin.

die zunächst als Einzige in der Lage waren, eine dermaßen extensive Menge an Ressourcen zu mobilisieren. Es sind daher vor allem die Dimensionen, aufgrund derer sich diese Vorhaben von allen bisherigen Initiativen im Feld abhoben. Damit markieren die amerikanischen Projekte den Anfang des Typus von Großausstellung, wie er heute verbreitet ist. Anhand von zwei bedeutenden Ausstellungsvorhaben – *Suzuki Harunobu*⁴ im Philadelphia Museum of Art und *Ukiyo-e Prints and Paintings: The Primitive Period (1680–1745)* im Art Institute of Chicago – werde ich einen genaueren Blick auf diese Entwicklungen werfen, die sich im Umkreis der amerikanischen Museen abspielten.

Suzuki Harunobu. Philadelphia Museum of Art (1970)

Vom 18. September bis zum 22. November zeigte das Philadelphia Museum of Art, eines der größten und ältesten Museen in Amerika, *Suzuki Harunobu*, eine Ausstellung von 151 Drucken des Künstlers (1725–1770) (Abb. 13). Anders als die Museen in Boston und Chicago war das Philadelphia Museum of Art zum Zeitpunkt der Ausstellung nicht mit großen historischen Beständen ausgestattet. Erst vor Kurzem hatte die Leitung der Sammlung damit begonnen, die Position im Bereich Ukiyo-e auszubauen. Das Museum verfügte über eine begrenzte Sammlung japanischer Holzschnitte, die durch mehrere kleine Schenkungen einzelner Sammler*innen in den letzten Jahrzehnten zusammengelassen waren.⁵ Die bedeutendste Gabe erhielt das Museum erst 1967 in Form von 300 Drucken des Kunstsammlerpaars Vera White und Samuel S. White. Das wissenschaftliche Interesse an Harunobu wurde im Jahr 1964 durch die Publikation *Harunobu and his age: the development of colour printing* des führenden britischen Ukiyo-e-Experten David Waterhouse am British Museum wiedererweckt. Es war jedoch erst die Initiative *Suzuki Harunobu* im Philadelphia Museum of Art, die als die erste umfassende Aufarbeitung und Darstellung des Lebens und Werkes des Künstlers, der in der westlichen Rezeption

-
- 4 Der Ausstellungstitel »Suzuki Harunobu« hat im Original noch den Titelzusatz »An Exhibition of His Colour-Prints and Illustrated Books on the Occasion of the Bicentenary of his Death in 1770«. Zur Vereinfachung des Textbildes werde ich im Folgenden den Kurztitel Suzuki Harunobu verwenden.
- 5 Dieses Bild ergibt sich aus den Datierungen der Schenkungen, die zusammen mit den Namen der Stifter*innen im Onlinearchiv der Museumswebsite des Philadelphia Museum of Art vermerkt sind und meist in den Vierziger- und Fünfzigerjahren stattfanden. Das heutige Profil der Sammlung entstand erst in den Siebziger- und Achtzigerjahren durch große Ankäufe. Heute besitzt das Museum rund 5000 Drucke und die größten Bestände an *Yokohama-e* und Holzschnitten des Künstlers Tsukioka Yoshitoshi (1839–1892) außerhalb Japans (Forsythe 2019).

historisch sehr geschätzt war, in den Ausstellungsdiskurs einging (Donohoe 1970a: 13; Turner 1970: 3).

Harunobus Stellenwert als bedeutender Künstler hing vor allem damit zusammen, dass der allgemeinen Auffassung nach die neue Technik des Vielfarbindruckes in seinen Drucken zur Blüte gelangt war, was Harunobu den Status eines der Begründer der Klassischen Periode (1750–1800) des Holzschnittes sicherte (Hillier 1970: 7; Turner 1970: ebd.). Damit stand Suzuki Harunobu ganz am Anfang eines Abschnittes, welcher nach der Epocheneinteilung von Ernest Fenollosa, die zur Einteilung der Künstler weiterhin herangezogen wurde, besonders angesehen war (Jenkins 2008: 15–16; Turner 1970: ebd.). Zudem eilte Harunobu durch die wiederkehrende Erscheinung von jungen Frauen in seinem Werk, die in verschiedenen, häufig spielerisch inszenierten Alltagsszenen abgebildet waren, der Ruf eines Künstlers feiner und eleganter Darstellungen junger Mädchen voraus, an den die Ausstellung anschloss (Donohoe 1970a: 13; Donohoe 1970b: 7; Hillier 1970: 16, 20–21).

Veranstaltet anlässlich des 200-jährigen Gedenkens des Todesjahres des Künstlers, hatte die Ausstellung einen Sonderstatus in der Hinsicht, dass sie die erste Einzelausstellung eines Ukiyo-e-Künstlers durch eine große Institution nach dem Zweiten Weltkrieg überhaupt darstellte und das ausgesprochene klare Ziel verfolgte, Harunobu als einen unter den »Halbdutzend« großen Ukiyo-e-Künstlern zu etablieren (Hillier 1970: 6, 20). Harunobu sollte damit als gleichrangig zwischen den »Top Five« des Holzschnittes, zu denen neben den ikonischen Namen Hokusai, Hiroshige und Utamaro auch Torii Kiyonaga (1752–1815) und Tōshūsai Sharaku (aktiv 1794–95)⁶ gezählt wurden, in das Bewusstsein der Öffentlichkeit eingehen (Hillier 1970: ebd.).

Eine Liste von insgesamt zwanzig Leihgebern, unter denen sich Flaggschiffe wie das Museum of Fine Arts in Boston, das Art Institute of Chicago und das Metropolitan Museum of Art in New York befanden, sicherten den Anspruch der Kurator*innen, eine möglichst vollständige Repräsentation des Werkes des Künstlers zu gewährleisten (Turner 1970: 3). Aus den Worten des Vorwortsprechers und Direktors Evan H. Turner erfährt man, dass der Meinung der Fachwelt nach trotz einer allgemeinen großen Anerkennung der Kunstform die Leistungen vieler großer Meister zum Zeitpunkt der Initiative noch nicht ausreichend betrachtet worden waren (1970: ebd.). Indem er die in Philadelphia geborene impressionistische Künstlerin

6 Der Künstler Tōshūsai Sharaku war seit dem 19. Jahrhundert unter Sammler*innen und Expert*innen sehr beliebt. Sharaku wurde insbesondere für seine expressiven Schauspielerporträts bewundert, die für viele durch ihre starken Charakterzüge fast modern wirkten (Henderson und Ledoux 1939). Sein bis heute bestehender Ruf als rätselhaftes Ausnahmetalent wird vor allem durch seine lückenhafte Biografie aufrechterhalten, da kaum historische Daten über den Künstler vorhanden sind. Die Seltenheit seiner Drucke macht ihn zu einem der teuersten Künstler auf dem Markt.

und Ukiyo-e-Sammlerin Mary Cassatt erwähnte und auf die Entstehung der großen Sammlungen in Boston, New York und Chicago hinwies, nahm Turner zudem Bezug auf die amerikanische Rezeptionsgeschichte (1970: ebd.). Wie bereits Michener im Vorwort zur Pionierausstellung *Masterpieces of Japanese Prints* im Art Institute of Chicago 1955 baute Turner in seinen Worten eine direkte Verbindung zu der viele Jahrzehnte zurückliegenden ersten Phase der Wertschätzung auf (1970: ebd.).

Abbildung 13: Suzuki Harunobu. An Exhibition of His Colour-Prints and Illustrated Books on the Occasion of the Bicentenary of his Death in 1770. Philadelphia Institute of Art (1970), Ausstellungskatalog. Bild des Einbandes



© Philadelphia Museum of Art

Ihre Vorrangstellung im Ausstellungsfeld nahm die Ausstellung *Suzuki Harunobu* rückblickend vor allem durch die Einbindung des unabhängigen britischen Wissenschaftlers Jack Hillier ein, der als Verfasser sowohl des einleitenden thematischen Begleittextes als auch der Werksbeschreibungen hinzugeladen worden war. Hillier, der nie eine akademische Laufbahn durchlaufen hatte, gilt heute gemeinhin als einer der bekanntesten und bedeutendsten Experten im japanischen Holzschnitt und als die zentrale Person, die nach dem Zweiten Weltkrieg das wissenschaftliche Interesse an den aus der Gunst gefallenen japanischen Holzschnitten wiederbelebte (Smith 1995: 1). Nach seiner erfolgreichen Erstpublikation *Japanese Masters of the Colour Print* (1954) verfasste er viele weitere bedeutende Werke über japanische Holzschnitte sowie zu verschiedenen klassischen Malschulen (Smith 1995: 2–5). Als externer Experte, der eng mit dem British Museum zusammenarbeitete, wirkte er durch Katalogbeiträge oder auch beratend an einer großen Anzahl bedeutender Ausstellungen und schrieb Auktionskataloge für *Sotheby's* (Smith 1995: ebd.). Obwohl es eine Reihe von Personen war, die durch die Kurator*innen Kneeland McNulty, Kurator der grafischen Abteilung, und Jean Gordon Lee, Kuratorin für ostasiatische Kunst, im Rahmen der Ausstellungsvorbereitung konsultiert wurden, erfüllte allein Hillier diese von Turner ausdrücklich herausgestellte prominente Rolle des Kenner-Kommentators (1970: 3).

In einer vierzehneitigen Einführung in das Leben und Werk von Suzuki Harunobu griff Hillier den bereits existierenden Ruf des Künstlers als Erschaffer eines eigenen, sensiblen Frauenbildes auf und prägte auf dieser Grundlage das Bild von Harunobu als genialer Schaffer eines zeitlosen, feinfühligem Ideals der Schönheit und Weiblichkeit, das bis heute verbreitet ist (Donohoe 1970a: 13; Donohoe 1970b: 7; Hillier 1970: 9, 20). Für seine Darstellungen nahm Hillier Bezug auf die berühmten Connaisseurs des japanischen Holzschnittes Jules und Edmond de Goncourt, die in den anmutigen Frauendarstellungen Harunobus die Gestalt weiblicher Sujets des großen französischen Rokokokünstlers Antoine Watteau (1684–1721) wiedererkannt hatten (1970: 20–21). Damit knüpfte er sein Porträt an die Vorstellungen von Akteuren des 19. Jahrhunderts an. Hilliers Entscheidung, Harunobu neben Watteau in die Riege klassischer westlicher Künstler einzureihen, deutet darauf hin, dass Anfang der Siebzigerjahre Ukiyo-e-Künstler nicht nur als Meister ihrer Gattung innerhalb der japanischen Kunst, sondern als Größen des etablierten Kanons der Kunst generell betrachtet wurden. Rückblickend war es die Menge an Ressourcen, welche die Organisator*innen in Form von bisher nie gesehenen Werken, hochkarätigen Leihgebern und einem angesehenen Kommentator mobilisierten, die *Suzuki Harunobu* zu einer beispiellosen Ausstellung machte und ihr ein großes Echo sowohl in der Fachwelt als auch in den Medien verlieh. Bis heute gilt *Suzuki Harunobu* als eine der größten und wichtigsten Ukiyo-e-Ausstellungen, was sich aus der beinahe durchgängigen Erwähnung in den Literaturverzeichnissen der Ausstellungskataloge ableiten lässt. Die Initiative verfestigte zudem die Position des Philadelphia Museum

of Art als einer der bedeutendsten Akteure im Feld für die kommenden Jahrzehnte. Das Zeitalter der Institutionen hatte angebrochen.

Ukiyo-e Prints and Paintings: The Primitive Period (1680–1745). Art Institute of Chicago (1971)

Ein Jahr nach der wegweisenden Ausstellung im Philadelphia Museum of Art veranstaltete das Art Institute of Chicago, das mit rund 16.000 Drucken eine der weltweit größten und qualitativ hochwertigsten Sammlungen japanischer Holzschnitte besitzt, die hauptsächlich aus der wertvollen Sammlung von Clarence Buckingham stammen, ebenfalls eine bedeutende Ausstellung. Indem das Projekt eine enorme Tiefe an Werken aus internationalen Leihgaben präsentierte und bislang unerschlossene Bereiche von führenden Expert*innen aufarbeiten ließ, schloss *Ukiyo-e Prints and Paintings: The Primitive Period (1680–1745)* an die Richtung großformatiger und aufwendig geplanter Präsentationen an, die durch *Suzuki Harunobu* eröffnet worden war. Thematisch konzentrierte sich die Ausstellung auf die Entstehungsphase des Genres Ukiyo-e zwischen der Mitte des 17. und der Mitte des 18. Jahrhunderts, als die Technik des Einzelblattdruckes aus dem Buchdruck entstanden war. Zu dieser Zeit kamen die ersten Holzschnitte und Malereien in Umlauf, die sich an das neu entstandene Stadtbürgertum wendeten. Anhand einer Präsentation von 190 Werken, aufgeteilt in 160 Holzschnitte und dreißig Malereien, widmete sich die Initiative damit so ausführlich wie keine Ausstellung zuvor einer Epoche des Holzschnittes, die bisher nicht nur thematisch am Rand gestanden hatte, sondern auch in großen Teilen unerforscht gewesen war (Cunningham 1971: 7; Jenkins 1971: 13; Wilke 1972: 125–126). Die Hauptleistung von *The Primitive Period* bestand darin, durch das Zusammenbringen vieler seltener, auf mehrere Sammlungen verstreuter Werke, mit denen aufgrund des fragilen Erhaltungszustandes äußerst schwierig umzugehen war, im Rahmen einer Ausstellung ein erstes umfassendes Bild der Epoche und der Leistung der ihr zugehörigen Künstler zu zeichnen. Das von einem Forschungskongress begleitete Ausstellungsprojekt setzte sich das Ziel, das Bild dieses Abschnittes der frühen Holzschnitte, der durch die Bezeichnung »primitiv« häufig als minderwertig missverstanden wurde, zu reformieren⁷ und durch eine systema-

7 Die Bezeichnung »die Primitiven« stammt wie der auf die Spätmeister des 19. Jahrhunderts bezogene Begriff der »Dekadenten« aus der klassischen Einteilung der Gattung Ukiyo-e in Schaffensepochen, wie sie von Ernesto Fenollosa Ende des 19. Jahrhunderts eingeführt wurde (Jenkins 2008: 15–16). Beide Bezeichnungen bringen wertende Nuancen mit und reflektieren die historische, an ein kulturdarwinistisches Prinzip der Entwicklung angelehnte Sicht, nach der die Künstler der klassischen Epoche (ca. 1750–1800) den Höhepunkt des japanischen Holzschnittes darstellten, außerhalb derer in beide zeitliche Richtungen die Drucke

tisierte Darstellung der bedeutendsten Künstler das Publikum mit neuen Namen bekannt zu machen (Cunningham 1971: ebd.; Wilke 1972: ebd.).

Außer der Tatsache, dass die Drucke besonders selten und daher besonders wertvoll waren, waren bisher wenig griffige Informationen über die Meister dieser Epoche an die Öffentlichkeit gedrungen. Eine erste systematische Ausstellung der Künstler der Frühphase mit dem Titel *Die Meister des Frühen japanischen Holzschnittes*, die vom Schweizer Privatsammler Willy Boller 1957 im Museum Rietberg in Zürich initiiert worden war, hatte keine nachhaltige Beachtung gewonnen. Die Organisatoren von *The Primitive Period* rühmten sich nun, die erste große Ausstellung der »Primitiven« nach der berühmten Erstaussstellung dieser Epoche *Exposition d'Estampes japonaises primitives* 1909 im Musée des Arts Décoratifs in Paris aufgestellt zu haben (Cunningham 1971: 7). In einer einzigartigen Mobilisierung von Wissen bündelte die Chicagoer Ausstellung unter der Leitung des Kurators für orientalische Kunst Donald Jenkins im Rahmen eines mehrjährigen Forschungsprozesses die Expertise von Spezialist*innen mehrerer amerikanischer Institutionen (Jenkins 1971: 13; Wilke 1972: 125–126). Die wissenschaftliche Vorarbeit hatte die vorherige Leiterin der japanischen Sammlung am Art Institute of Chicago und Verfasserin des zweiten Bandes des Kataloges *The Clarence Buckingham Collection of Japanese Prints* Margaret O. Gentles geleistet, die 1969 verstorben war und in deren Andenken *The Primitive Period* stattfand (Sewell 1971: 10). Das Projekt, das eine extensive Liste europäischer und amerikanischer Institutionen und Sammler aufführte, gewann auch prestigeträchtige japanische Leihgeber wie das Tokyo National Museum oder die Hiraki Collection (Cunningham 1971: ebd.).

Neben der umfassenden Repräsentation der frühen Epoche bildete die Präsentation von Werken, die das erste Mal außerhalb Japans zu sehen waren, einen wesentlichen Attraktionsfaktor der Ausstellung (Cunningham 1971: ebd.; *The Daily Herald* 1971: 13; Wilke 1972: 125–126.). Aus den Beschreibungen eines Artikels im wissenschaftlichen Magazin *The Print Collector's Newsletter* lässt sich schließen, dass die Ausstellung ein ausgeklügeltes System der Hängung besaß, das vergleichendes Schauen und die Vertiefung in die Besonderheiten einzelner Werke oder Werksgruppen förderte (Wilke 1972: ebd.).

als weniger qualitativ angesehen wurden. Dieses starre Modell der Einteilung, das durch eine westliche Sicht auf den japanischen Holzschnitt befangen ist, gilt bis heute.

Abbildung 14: Der Schauspieler Ogino Isaburô als wandernder Blumenverkäufer. Nishimura Shigenobu, ca. 1738. Holzschnitt, Tinte und Farbe auf Papier. Maße: 33,7 x 15,9 cm



The Howard Mansfield Collection, Purchase, Rogers Fund, 1936. The Metropolitan Museum of Art, New York

Mit der gemeinsamen Präsentation von Ukiyo-e-Drucken und -Malereien versuchte *The Primitive Period* nach *Images du temps qui passe* im Jahr 1966 erneut, den historischen Stellenwert der populären Holzschnitte in ihrem Zeitkontext zurechtzurücken (Jenkins 1971: 13). Langfristig änderte jedoch auch diese Initiative nichts an der Tatsache, dass mit dem Begriff »Ukiyo-e« im öffentlichen Bewusstsein generell die Holzschnitte verbunden wurden (Wille 1972: ebd.). Die häufigen Aufführungen in den Ausstellungskatalogen der folgenden Jahrzehnte lassen darauf schließen, dass nach *Suzuki Harunobu* auch *The Primitive Period* in das Diskursgedächtnis als eine der bedeutendsten Ukiyo-e-Ausstellungen aller Zeiten einging. Durch die Einbindung eines weiten Spektrums von Akteur*innen sind beide Projekte ein typisches Beispiel für das Wirken der Netzwerke, die sich im Hintergrund der großformatigen Ausstellungsprojekte der Siebzigerjahre immer weiter verzweigten und verdichteten. Anhand dieser beiden Initiativen lässt sich somit nachverfolgen, wie Ukiyo-e nicht nur innerhalb ihres eigenen Bereiches, sondern allgemein als eines der großen, hochaktuellen kunsthistorischen Themengebiete aufgegriffen wurden.

Die Tatsache, dass japanische Holzschnitte Anfang der Siebzigerjahre in Amerika in einem aufwendig geplanten Ausstellungsformat erschienen, das den späteren Blockbuster-Veranstaltungen bereits sehr ähnlich war, wandelte den Status der Drucke im öffentlichen Bewusstsein. Wie im Zeitfenster zuvor bewies sich die Presse als Akteur, der am nachhaltigsten das Bild prägte, was allgemein über Ukiyo-e verbreitet war. Bis Ende der Sechzigerjahre gab es in Amerika in den Medien kaum so etwas wie eine einheitliche Haltung zu dem Status, den die Drucke als Kunstform einnahmen. Als Objekte gigantischer Ausstellungsprojekte gerieten die Drucke erst an der Schwelle zu den Siebzigerjahren das erste Mal in den Fokus der Medien.

Zwei Artikel im *Philadelphia Inquirer*, in denen die bekannte Kunstkolumnistin Victoria Donohoe die Ausstellung ausführlich kommentierte, verliehen *Suzuki Harunobu* den Rang einer der beachtenswertesten Ausstellungen japanischer Kunst, die noch zum Ende der Laufzeit von ihr als unbedingt sehenswert empfohlen wurde (1970a: 13; 1970b: 7). Die Entscheidung der Kurator*innen, einem der Künstler, der in der Entwicklung der Gattung eine zentrale Rolle einnahm, eine umfassende Einzelausstellung zu widmen, wurde als äußerst angebracht empfunden (Donohoe 1970a: ebd., Donohoe 1970b: ebd.). Das ambitionierte Konzept, das durch zwanzig Leihgeber und viele seltene Drucke gestützt wurde, wurde von der Autorin ebenso wie der Auftritt des renommierten Art Institute of Chicago als Leihgeber aufmerksam registriert. Donohoe übernahm von Hillier sowohl die Darstellung Harunobus als »the Watteau of Japanese printmaking« als auch die Stilisierung des Künstlers zu einem Meister des »ewigen Bildes der japanischen Weiblichkeit« (1970a: ebd.; 1970b: ebd.). Die Rezensentin formulierte aber auch relativ frei gewählte, persönliche Einschätzungen über den Künstler, die auf Aspekte der Nahbarkeit setzten und danach strebten, Harunobu als Persönlichkeit sympathisch zu machen. So sah sie in den Werken anhand der Feststellung »genial, lyric and optimistic in tone, with

such apparent spontaniety that it seems almost casual« eine sehr nahbare, universell ansprechende Wirkungskraft (Donohoe 1970a: ebd.). In ihrer Sicht gab Harunobus Werk die simplen Freuden des Lebens in einer warmherzigen Schönheit wieder. Durch die Betonung ihrer sympathischen Ausstrahlung gelangten die Bilder so in die Nähe der Betrachter*innen und deren Alltagserlebens. In Donohoes Beurteilung waren Ausstellungen japanischer Holzschnitte in die Riege der kulturellen Glanzereignisse aufgestiegen, deren Besuch die Autorin persönlich »auf alle Fälle« dem Leser empfahl (1970b: ebd.). Ihre Artikel im *Philadelphia Inquirer* unterstützten damit die Intention der Kurator*innen, Harunobu unter den Größen des klassischen westlichen Kunstkanons zu etablieren.

Indem die Autor*innen die Artikel mit griffigen Überschriften wie »First Time in U.S.« ausstatteten und die Ausstellung als eine der »sicherlich bedeutendsten als auch schönsten Ausstellungen japanischer Kunst in Amerika« bezeichneten, durchzog eine Rhetorik der Begeisterung die Rezensionen der Ausstellung *The Primitive Period* (Allen und Guthrie 1971: 23; *The Daily Herald* 1971: 13). Die Reaktionen belegen, dass die Initiative in Chicago ähnlich wie *Suzuki Harunobu* zuvor als eine der bedeutsamsten Präsentationen japanischer Kunst seit vielen Jahren aufgefasst wurde (Allen und Guthrie 1971: ebd.; *The Daily Herald* 1971: ebd.). Die Drucke aus der Frühphase des Mediums wurden durch ihren Seltenheitswert beworben und in ihren ästhetischen Besonderheiten vorgestellt; auf die Namen der gezeigten Künstler wurde jedoch nicht eingegangen (Allen und Guthrie 1971: ebd.; *The Daily Herald* 1971: ebd.). Neben der kurzen Darlegung der Ausstellungsinhalte zeugen die Artikel somit von einem insgesamt gestiegenen Interesse an der Kunstform Ukiyo-e. So ging der fast eine gesamte Seite einnehmende Artikel im *Chicago Tribune* ausführlich und bildreich erzählt auf die kulturhistorischen Hintergründe des Mediums ein (Allen und Guthrie 1971: ebd.). Diese Einführung, die von der eigentlichen Ausstellung abzweigte, war den Autor*innen zwei Drittel des Artikels wert und zeigt, dass eine gewisse Notwendigkeit darin gesehen wurde, der Leserschaft einen Einstieg in den japanischen Holzschnitt zu bieten.

Die Ukiyo-e wurden anhand von Analogien zwischen ihrer damaligen Funktion als »Postkarten oder Poster« und dem aktuellen Mediengebrauch nah an die Erfahrungswelt der Betrachter*innen gerückt (Allen und Guthrie 1971: ebd.). Als Ausstellung, die einen entschleunigenden Blick förderte und die Sinne für farbliche Feinheiten schärfte, wurde *The Primitive Period* schließlich als beeindruckendes Gesamterlebnis beworben (Allen und Guthrie 1971: ebd.). Im Rahmen der Reaktionen auf die Ausstellung wurde sowohl in der Fach- als auch in der Tagespresse ein Schwerpunkt auf das Zurechtrücken des Begriffes der »Primitiven« gelegt, indem der Absicht der Ausstellungsmacher entsprechend klargestellt wurde, dass sich die Bezeichnung »primitiv« allein auf die technischen Mittel bezog, die sich in der Epoche noch in der Entwicklung befanden, und keine ästhetische Bewertung darstellte (Allen und Guthrie 1971: ebd.; Wilke 1972: 125). Die Autor*innen unterstützten so ei-

nen Imagewandel der Künstler aus der Frühzeit, auch wenn sie letztendlich nur ein vages Bild dieser Epoche vermittelten, die bis heute eine selten ausgestellte Sparte bleibt.

Insgesamt wurden die Ausstellungen im Philadelphia Museum of Art und dem Art Institute of Chicago von der Presse mit einem Enthusiasmus aufgenommen, der sie an den Puls der Zeit rückte. Die favorable Haltung der Autor*innen signalisierte, dass Ausstellungen japanischer Holzschnitte in der öffentlichen Diskussion angekommen waren und nun den Status einer der bedeutendsten Ausprägungen der japanischen Kunst einnahmen. Nach *Suzuki Harunobu* und *The Primitive Period* sollte kaum eine Ausstellung einer großen Institution mehr vom Radar der Presse verpasst werden. Es ist in den Fällen dieser Initiativen klar sichtbar, dass vor allem im Echo der Printmedien die Weichen für eine aufmerksamere Verfolgung von Präsentationen japanischer Holzschnitte gestellt wurden. Die Rolle des Akteurs der Presse vollzog so ab den Siebzigerjahren eine Transformation von einem reinen Kommentator hin zu einem wesentlichen Bindeglied zwischen den Ausstellungsorganisator*innen und der Öffentlichkeit.

4.3 Großausstellungen in Europa und der Beginn von Sammlungsaufarbeitungen

Parallel zum Aufstieg amerikanischer Museen zu Veranstaltern groß angelegter Ausstellungen, die inhaltlich neue Wege eröffneten, beteiligten sich auch in Europa immer mehr große Institutionen im Feld. Bekannte Museen wie das Victoria and Albert Museum in London oder das Rijksmuseum in Amsterdam profilierten sich als Halter japanischer Holzschnitte, indem sie erstmals in geschlossener Form ihre Sammlung präsentierten. Auch große Themenausstellungen, die ausschließlich auf Leihgaben basierten, wurden häufiger. So stellte die Villa Hügel in Essen, eine angesehene Kulturinstitution, die der Stiftung der Krupp-Familie unterstand, 1972 im Rahmen einer Ausstellungsreihe zur Weltkunst 500 Drucke aus der Sammlung Scheiwe in einem aufwendigen Format aus, das durch Kunstgegenstände aus der Edo-Zeit ergänzt wurde (Bohlen und Halbach 1972: 5). Die damals größte Ausstellung japanischer Holzschnitte, die es in Deutschland bis dahin gegeben hatte, stellte das letzte Mal dar, dass die Sammlung vor ihrer Versteigerung 1989 zu sehen war. Diese Initiativen deuten so ebenfalls auf eine Verlagerung des Feldes zugunsten großer Institutionen hin, die sich bereits unter den amerikanischen Ausstellungen abgezeichnet hatte. Innerhalb dieser Projekte begannen Museen, die historisch mit dem japanischen Holzschnitt verbunden waren, mit der Aufarbeitung ihrer Bestände. Indem sie die Sichtbarkeit der Ukiyo-e in der Öffentlichkeit erhöhten, trugen diese Ausstellungen dazu bei, dass die Kunstform allmählich wieder populär wurde. Dennoch gelang es den Ausstellungsnetzwerken in Europa vorerst nicht,

Projekte aufzustellen, die konkurrenzfähig mit den amerikanischen Vorbildern waren, die gleich auf mehreren Gebieten die Führung übernommen hatten.

In Europa waren manche Museen aufgrund ihrer hervorgehobenen Stellung in der internationalen Museumswelt und des Besitzes großer Sammlungen japanischer Holzschnitte, die zahlenmäßig zwar den Beständen in Amerika unterlegen waren, aber innerhalb des europäischen Raumes dennoch bedeutende Kontingente darstellten, in der Lage, Initiativen von großer Strahlkraft zu planen. Ein repräsentatives Beispiel stellt die Ausstellung *The Floating World: Japanese Popular Prints 1700–1900* des Victoria and Albert Museum (V&A) in London im Jahr 1973 dar (Abb. 15). In deren Rahmen präsentierte das Museum, das für seine Sammlung von angewandter Kunst und Kunstgegenständen berühmt ist, erstmals die hauseigene Sammlung in einer geschlossenen Form. Mit 296 Drucken, die zum Teil durch Werke aus dem British Museum aufgestockt waren, war *The Floating World* eine ausgesprochen große Ausstellung, die für das breite Publikum konzipiert war. Die Initiative des Victoria and Albert Museum legte den Grundstein für eine Folge von Projekten namhafter britischer Institutionen in den nächsten Jahren, die einen ähnlichen Aufwandsgrad besaßen. Neben dem V&A und dem British Museum trat später noch die Royal Academy of Arts in London in den Kreis der Veranstalter. Innerhalb der Folge von Ausstellungen, die ab 1973 einsetzten, wurden britische Museen und Wissenschaftler neben den amerikanischen Netzwerken zu zentralen Akteuren im Ausstellungsdiskurs.

Die Präsenz international anerkannter britischer Experten, wie des freien Wissenschaftlers Jack Hillier oder des Kurators für Metallkunst am V&A Basil William Robinson, die beide beratend an der Ausstellung 1973 mitwirkten, unterstützte den Schritt der großen britischen Institutionen, sich im Ausstellungsfeld zu profilieren. Die Sammlung des Victoria and Albert Museum selbst bestand in erster Linie aus Drucken des 19. Jahrhunderts, weswegen versucht wurde, die Exponate durch Leihgaben des British Museum aufzustocken und so einen ausgewogenen Überblick über alle Epochen des Holzschnittes zu gewährleisten (Crighton 1973: 6).⁸

Die Macher der Ausstellung bewältigten diese eingeschränkte Ausgangslage, indem sie einen Ansatz formulierten, der Abstand nahm von dem bisher gängigen Ausstellungsmodell, das eine umfassende Repräsentation aller Schulen und Meister vorsah, und sich stattdessen zu einer Betrachtung der Bildthemen und Motive der

8 Das British Museum und das V&A besitzen beide historische Bestände, deren Grundlagen aus der Zeit zwischen 1860 und 1890 stammen und zunächst vor allem Künstler des 19. Jahrhunderts umfassten, die ab Beginn des 20. Jahrhunderts durch gezielte Ankäufe ergänzt wurden (Floyd 1986: 125–126). Der Kern der Sammlung des British Museum wurde ab 1902 gebildet (Binyon 1916: v). Ihr heutiges Profil, in dem alle bedeutenden Künstler und Epochen des Holzschnittes vertreten sind, erhielt diese erst ab den Sechzigerjahren. Beide Museen brachten bereits in den Fünfzigerjahren Bestandskataloge zu ihren Sammlungen heraus.

einzelnen Holzschnitte hinwandte (Crighton 1973: ebd.). Innerhalb von fünf großen thematischen Bereichen wurde den Drucken die Rolle zugeteilt, die kulturhistorischen Hintergründe des japanischen Holzschnittes zu illustrieren und für den Betrachter nachvollziehbar zu machen.

Losgelöst aus der starren Abfolge, die auf Meister und Epochen konzentriert war, setzte *The Floating World: Japanese Popular Prints 1700–1900* den Schwerpunkt auf die Erläuterung der Motivwelt und konzentrierte sich so auf die konkrete Frage, worum es in den Bildern ging. Auf der Grundlage der in Themenbereiche gegliederten Präsentation entstand so eine sehr publikumsgewandte Ausstellung, die den Kommentaren in der *Times* zufolge spannende Einblicke in das Medium als Ganzes bot und als eine »exceptional visual experience« bewertet wurde (Gaunt 1973: 8). Wie üblich galt die Präsentation von Künstlern wie Utamaro, Hokusai und Hiroshige als wesentlicher Attraktivitätsfaktor der Ausstellung (Gaunt 1973: ebd.). Der Artikel gab detailliert wieder, wie die Ausstellung durch die Gliederung der Werke im Parcours das Zusammenspiel von Themen und stilistischen Mitteln verdeutlichte, und fasste die wesentlichen Erkenntnisse zusammen, welche die einzelnen Abschnitte den Betrachter*innen boten (Gaunt 1973: ebd.). Damit verschaffte der Rezensent den Leser*innen den Eindruck, dass es sich bei der Ausstellung um eine besucherfreundliche Veranstaltung handelte, der es daran lag, ein breites Publikum in die Feinheiten der Kunstform einzuführen. Im Vergleich zu den großen, ambitionierten Ausstellungen, die anhand der erstmaligen Betrachtung bestimmter Künstler kunsthistorische Meilensteine setzten, kündigte die Ausstellung im Victoria and Albert Museum durch ihren Erlebnischarakter einen neuen Typus an, der sich über eine gut aufgebaute Story vermittelte. Indem die Präsentation in klar gegliederte Themenbereiche aufgeteilt war, nahm diese Form von Ausstellung eine Komplexitätsreduktion vor und orientierte sich so am Horizont des Publikums. Anhand der Einführung eines Modells, das sich an spannenden Themen orientierte, die nicht unbedingt eine geschlossene Darlegung aller Epochen und Künstler erforderten, entwarfen die Kuratoren so eine Präsentationsstrategie, an der sich zukünftig auch solche Institutionen orientieren konnten, die eine weniger starke Sammlung besaßen oder nicht über die Ressourcen verfügten, bedeutende Beiträge auf kunstwissenschaftlichem Gebiet zu leisten.

Abbildung 15: The Floating World: Japanese Popular Prints 1700–1900. Victoria and Albert Museum, London (1973), Ausstellungskatalog. Bild des Einbandes



© Victoria and Albert Museum, London

Dem Signal der amerikanischen Großausstellungen, japanische Holzschnitte als eine bedeutende Kunstform aufzufassen und entlang neuester Forschungsergebnisse der Öffentlichkeit zu präsentieren, folgten in den Siebzigerjahren allmählich auch in Europa ein paar Museen, die begannen, ihre eigenen Bestände zu sichten und in Ausstellungen zu zeigen. Zu diesem Zeitpunkt arbeitete eine Handvoll Institutionen bereits seit einigen Jahren an der Aufarbeitung und dem Ausbau ihrer Holzschnittsammlungen. So tätigten seit den Fünfzigerjahren beispielsweise Werner Speiser und Rose Hempel sowie Speisers späterer Nachfolger Roger Goepper Ankäufe für das Museum für Ostasiatische Kunst in Köln, das nach der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg schließlich 1977 wieder eigene Räumlichei-

ten in einem minimalistischen Bau des japanischen Architekten Kunio Maekawa am Aachener Weiher in Köln erhielt (Schlombs 2018: 8). Die Ankäufe begannen mit dem vom Direktor Speiser moderierten Erwerb einer großen Holzschnittsammlung aus dem Besitz der ursprünglichen Stifterin der Museumssammlung Frieda Fischer-Wieruszowski und wurden mit dem Ankauf von Exemplaren weiterer bedeutender deutscher und österreichischer Sammler wie Walter Exner, Felix Tikotin oder Willibald Netto fortgeführt (Schlombs 2018: 10). Später gelangten noch Drucke bedeutender Sammler der Künstlergruppe des »Jungen Rheinlandes« sowie von Georg Oeder in die Sammlung (Schlombs 2018: ebd.). Dennoch dauerte es bis zum Jahr 2018, dass die Drucke aus der eigenen Sammlung das erste Mal geschlossen und vollständig kunsthistorisch aufgearbeitet präsentiert wurden.

Auch das historische Rijksmuseum in Amsterdam, das in erster Linie für seine Sammlung niederländischer Meister des 17. und 18. Jahrhunderts bekannt ist, positionierte sich mit der Ausstellung *Japanese Prints: The Age of Harunobu* im Jahr 1977 als Halter japanischer Drucke. Damit beteiligte sich das Rijksmuseum an dem Prozess der Hinwendung zur eigenen Sammlung, der während der Siebziger europaweit in Museen einsetzte. Historisch mit einem lückenhaften und in der Provenienz teils unbestimmbaren Bestand ausgestattet, arbeiteten die Kuratoren des Grafischen Kabinetts seit dem Übergang einer bedeutenden Privatsammlung in den Fünfzigerjahren durch die Tätigkeit stufenweiser Ankäufe an der Vervollständigung des Sammlungsprofils (Filedt Kok 1977: 9–10; Niemeijer 1977: 7). Als das Interesse des Publikums an den japanischen Holzschnitten, die bisher nur eine Nische innerhalb der Museumsabteilungen besetzt hatten, stieg, sah die Museumsleitung im Jahr 1970 den Prozess der Vervollständigung genügend fortgeschritten, um eine Ausstellung mit 140 Drucken des zu diesem Zeitpunkt in der Kunstwelt geschätzten Künstlers Suzuki Harunobu und dessen Zeitgenossen zu planen. In der Ausstellungsplanung und Herausgabe des Kataloges wurde das Rijksmuseum von der japanischen Botschaft und mehreren in den Niederlanden ansässigen japanischen Unternehmen finanziell unterstützt. Die von der internationalen Presse wahrgenommene Ausstellung bildete die Inauguration einer Reihe von Präsentationen aus der Sammlung des Rijksmuseums, die in den folgenden Jahren in einem konsekutiven Format, das nach Künstlern und Epochen strukturiert war, realisiert wurde. Expertise wurde bei dem Expert*innenpaar Roger Keyes und Keiko Mizushima Keyes gesucht, das sich bereits in der wissenschaftlichen Vorbereitung der Ausstellung *The Theatrical World of Osaka Prints* im Philadelphia Museum of Art einen Namen gemacht hatte (Levie 1977: 6; Niemeijer 1977: ebd.). Durch die zusätzliche Einbindung der Spezialisten Jack Hillier, Richard Lane und des Harunobu-Fachmannes David Waterhouse versammelte *Japanese Prints: The Age of Harunobu* beinahe die gesamte damals etablierte Expertenriege (Niemeijer 1977: ebd.).

Obwohl großformatige Ausstellungen japanischer Holzschnitte in Europa während der Siebzigerjahre noch eine seltene Erscheinung waren, zeugen solche Ent-

scheidungen, hauseigene Sammlungen aufzuarbeiten, von einer gewissen Mobilisationsdynamik im Feld, die auch Institutionen mit kleineren Beständen ermutigte, aktiv zu werden. Dennoch sollte es noch Jahrzehnte dauern, bis europäische Akteur*innen Formate aufbauen konnten, die in Inhalt und Gestalt an die amerikanischen Pionierprojekte auf dem Gebiet der Großausstellungen heranreichten. Zwar hat das Beispiel der eng verknüpften Ausstellungen, die in Deutschland in den Fünfziger- und Sechzigerjahren von Privatpersonen gefördert wurden, gezeigt, dass es an Kompetenz, Objekten und Wissen grundsätzlich nicht fehlte; doch dieser Ausgangslage stand auf amerikanischer Seite gleich eine ganze Reihe von Faktoren gegenüber, die den Ausstellungen einen langfristigen Vorsprung verschafften. Der einmaligen Situation in Amerika, in der Museen, die Tausende wertvoller Exemplare besaßen und durch ihre weltweit renommierte Stellung in der Lage waren, bedeutende Leihgeber und Vertreter*innen der Spitzenforschung zu mobilisieren, konnten die Planungsnetzwerke in Europa zunächst wenig entgegensetzen. Das Privileg, die Richtung im Ausstellungsfeld vorzugeben, sollte daher noch lange bei den großen amerikanischen Institutionen bleiben, die eine historisch bedingte Vorrangstellung besaßen. Den ersten Ausstellungen europäischer Institutionen, die mit den amerikanischen Großprojekten vergleichbar waren, ging daher ein langer Aufholprozess voran.

4.4 Die Transformation des Ausstellungsfeldes in den Siebzigerjahren

If you were to pause for a moment and imagine a Japanese print perhaps you would see Hokusai's towering wave before you, or Hiroshige's porters running through the rain; one of Sharaku's menacing portraits, or a gentle beauty by Harunobu or Utamaro. (Keyes 1973: 15)

In seinen einführenden Worten im Katalog der Ausstellung *The Theatrical World of Osaka Prints* machte der amerikanische Wissenschaftler Roger Keyes deutlich, dass japanische Holzschnitte in den Siebzigerjahren als eine Kunstform betrachtet wurden, mit der beim Publikum bereits bestimmte Vorstellungen verbunden waren. Die Namen Hokusai, Hiroshige und Utamaro waren ebenso wie Harunobu und Sharaku ins kollektive Gedächtnis eingedrungen, wo sie gemeinsam mit bestimmten Bildern oder Eigenschaften, die emblematisch für den jeweiligen Künstler standen, verankert waren (Gaunt 1973: 8; Schmidt 1972: 37; Seldis 1978: 68; Varley 1970: 8). In den Vorworten der Ausstellungen wurden solche Verweise, die auf eine bereits erkennbare Verbreitung von Ukiyo-e im öffentlichen Bewusstsein hindeuteten, häufig vorgenommen. Dabei wurden japanische Holzschnitte selbstbewusst in die Gruppe der weltweit bedeutendsten Kunstarten eingeordnet (Hillier 1970: 20; Hiraki 1978: 1; McNulty 1973: 12; Niemeijer 1977: 7). So sprach der Direktor des Philadelphia Museum

of Art Evan H. Turner von einer »considerable admiration today for this artform« (1970: 3). Eine ähnliche Bemerkung äußerte auch der Präsident der Japanese Ukiyo-e Society und angesehene japanische Ukiyo-e-Wissenschaftler Muneshige Narazaki⁹ anlässlich der Ausstellung *The Life and Customs of Edo – As portrayed in Woodblock Prints through the 17th and 19th Centuries* der Ukiyo-e Society of America¹⁰. »In recent years Japanese prints and the life they depict have become more familiar to the entire world«, lautete seine Einschätzung, mit der er auf die große Bekanntheit der Drucke und deren Motive in der Öffentlichkeit hinwies, an die Ausstellungen nun anknüpfen könnten (1978: 5). Diese Strategie der Ausstellungsorganisator*innen, sich an ein breites Publikum zu wenden und dessen allgemeine Neugier auszuschöpfen, lässt sich ebenfalls bei dem Direktor der Abteilung für Druckkunst des Rijksmuseums wiederfinden. Wie seine amerikanischen und japanischen Kollegen registrierte dieser eine zunehmende Bekanntheit der Drucke und adressierte seine Ausstellung daher gezielt an eine »wide art loving public« (Niemeijer 1977: 7).

Aus den Kommentaren von Keyes, Narazaki, Niemeijer und Turner lässt sich ableiten, dass die Siebzigerjahre einen Wendepunkt im Verhältnis zwischen den Institutionen und der Öffentlichkeit darstellten. Unter den Kunsthistoriker*innen und Kurator*innen bemerkten viele erstaunt die sich verbreitende Popularität der Holzschnitte und nahmen sich vor, durch eigene Initiativen das Publikum zu erreichen. Die Aussagen dieser Personen beweisen erneut, dass Ausstellungen japanischer Holzschnitte ihre Inhalte mittlerweile gezielt für ein Publikum aufstellten, das sich der Existenz dieser Kunstform bewusst war und möglicherweise schon Begegnungsgelegenheiten mit den Drucken gehabt hatte. Die Ausstellungen waren keine Pioniere mehr in einem leeren Feld, sondern knüpften an eine sich intensivierende Sichtbarkeit von Ukiyo-e in der Öffentlichkeit an. Zwar referierten die Vorwortsprecher*innen und Beitragsverfasser*innen nicht bei jeder Gelegenheit auf den steigenden Bekanntheitsgrad japanischer Holzschnitte. Die durchgängige Einstufung der Drucke als Höhepunkte der Grafikkunst, zu der es kein westliches Pendant

9 Muneshige Narazaki (1904–2001) war ein herausragender Fachmann auf dem Gebiet des japanischen Holzschnittes und Verfasser zahlreicher bedeutender Werke. Sein 1966 in englischer Sprache erschienenes Buch *The Japanese Print: Its Evolution and Essence* galt als erste neue große umfassende Betrachtung des Mediums in der Wiederbelebung der Forschung nach Ende des Zweiten Weltkrieges (Schmidt 1989: 135).

10 Die Ukiyo-e Society of America wurde 1973 durch einen kleinen Kreis von Liebhaber*innen und Laien-Expert*innen in New York gegründet. Die seit den Fünfzigerjahren aktiven Gründer*innen erwarben ihre Drucke teils bei den gleichen New Yorker Händlern wie Gale, Grabhorn oder Wright. Ein Teil von ihnen war durch die Stationierung des amerikanischen Militärs in Japan im Zuge des Koreakrieges zu Sammlern geworden. Durch die Hinzuziehung anerkannter Expert*innen wurde die heute als Japanese Art Society of America (JASA) bekannte Gesellschaft zu einem zentralen Drehkreuz für neue Inhalte und Ausstellungsformate in Amerika (alle Angaben: Meech und Yonemura 2005: 99–108).

gebe, zeugt jedoch vom hohen populären Stellenwert, den man Ukiyo-e als Kunstform insgesamt beimaß (Hillier 1970: 20; Hiraki 1977: 1; McNulty 1973: 12; Niemeijer 1977: 7). Insgesamt lesen sich die Vorworte so wie eine Erfolgsgeschichte der Erschließung des Mediums, über deren Ablauf man sich bereits einig war und die nun von einer neuen Gruppe hauptsächlich angloamerikanischer Akteur*innen weitergeschrieben wurde (Cunningham 1971: 7; Link 1977: 2; McNulty 1973: 12).

Durch ihre Entscheidung, dem Publikum erstmals Einblicke in wenig erschlossene Bereiche zu bieten, gelang es den Initiativen, zwei verschiedene Anspruchsgruppen zu erreichen. Denn mit der Erschließung kunsthistorischen Neulandes berücksichtigten die Organisator*innen sowohl den Wissensstand und die sich langsam erweiternde Aufnahmefähigkeit der breiten Öffentlichkeit als auch das große Interesse an neuen Forschungserkenntnissen, das aufseiten der Expert*innen bestand (Cunningham 1971: ebd.; Link 1977: ebd.; McNulty 1973: ebd.; Turner 1973: 9).

Abbildung 16: »What's an Osaka Print? It's Colorful, Heroic and Rare«. Ausschnitt eines Artikels des *Philadelphia Inquirer* vom 3.6.1973, S. 11G



© Newspapers

Gemeinsam mit den umfassenden Erstpräsentationen bestimmter Künstler und Künstlergruppen wie Suzuki Harunobu, der Meister der Frühepoche, der Vertreter der Osaka-Schule oder der Torii-Linie (ca. 1700–1780) setzten zudem auf Katalogebene weitgreifende Erzählungen ein, in deren Rahmen das soziokulturelle Umfeld und die individuellen Künstlerpersönlichkeiten in einem bisher ungekannten Maße in den Fokus gestellt wurden (Hillier 1970: 7–21; Jenkins 1971: 14–32; Keys 1973: 15–42; Link 1977: 7–18). In einer narrativen und spannend verfassten Form wendeten sich diese Inhalte auch an ein Laienpublikum.

Innerhalb der Ausstellungsnetzwerke der Siebzigerjahre begann sich das Bild der Holzschritte, das in der Öffentlichkeit verbreitet war, langsam zu ändern. Dieser Wandel wurde insbesondere durch die Rezensionen in den Tageszeitungen aus-

gelöst, denn die Pressestimmen ordneten den Ukiyo-e zunehmend einen modernen Charakter zu. Der reizvolle Gegensatz zwischen fernen, exotischen Aspekten auf der einen und Erfahrungen von Wesensverwandtschaft auf der anderen Seite war schon im vorigen Zeitfenster ein zentrales Element der Kommunikation mit der Öffentlichkeit gewesen. Ausgangspunkt war jedoch immer, dass die Drucke und ihre Motive als kulturell entfernte Kunstform den westlichen Betrachter*innen zunächst fremdartig erschienen. Dieses Narrativ der nahen fernen Welt schien sich nun langsam zu verlagern, indem mehr auf die »nahen« Aspekte der Ukiyo-e Wert gelegt wurde. So beschrieben die Rezensent*innen der Ausstellung *The Theatrical World of Osaka Prints* kulturelle und gesellschaftliche Hintergründe in einer sehr alltagsnahen, dynamischen und mit Emotionen geladenen Sprache, die Vergangenes erlebbar machte (Donohoe 1973: 11G; Philadelphia Daily News 1973: 32). In der Alltagskultur beliebte Themenkomplexe wie Mode oder Fankult wurden auf eine Weise an historische Phänomene angepasst, sodass im Ergebnis die Motivwelt der Ukiyo-e als besonders erfahrungsnah erschien (Donohoe 1973: ebd.; Philadelphia Daily News 1973: ebd.). Durch das lebendige Bild, welches die Journalistin Donohoe vom historischen Leben in der Edo-Zeit zeichnete, wurde Vergangenen eine zeitgenössische Maske verpasst. Um etwa den Enthusiasmus der »Fans« des Kabuki zu vermitteln, forderte Donohoe die Leser*innen dazu auf, sich in die Rolle eines Besuchers des Kabukitheaters zu versetzen und sich einen Lieblingsschauspieler auszusuchen (1973: ebd.). Ein Ausschnitt des Zeitungsartikels von Donohoe im *Philadelphia Inquirer* (Abb. 16) vermittelt anhand der graphischen Gestaltung und der großzügigen Bebilderung einen Eindruck davon, welche Bedeutung der Ausstellung *The Theatrical World of Osaka Prints* in der Presse beigemessen wurde. Die Überschrift ist sehr einprägsam in Großbuchstaben gedruckt und besticht durch ihre packende Formulierung. Mit zwei großen Abdrucken von Holzschnitten von Kabuki-Schauspielern setzt der Artikel auf den visuellen Reiz der Darstellungen. Die hohe Relevanz der Rezension wird außerdem durch die Kennzeichnung mit eine Art Emblem der Autorin Victoria Donohoe angedeutet, das wie ein Gütesiegel wirkt.

Neben dieser Abrundung des kulturhistorischen Kontextes der japanischen Holzschnitte zu einer leicht zugänglichen »Welt« wurden die Drucke einer zunehmend gegenwärtigen Perspektive unterzogen. So fassten die Rezensent*innen der Ausstellung *The Primitive Period* Allen und Guthrie die Holzschnitte als ein Kommunikationsmittel auf, das mit zeitgenössischen Medienformen vergleichbar sei. »These prints fulfilled for the Japanese of that period much the same function as postcards and posters fulfill for us today«, schlussfolgerten beide (1971: 23). Diese Analogie zwischen heutigem und Edo-zeitlichem Mediengebrauch, die bereits 1969 anhand der Formulierung »these prints were the posters, the billboards, the picture magazines of the day« in einem Artikel der *Los Angeles Times* erschienen war, signalisierte einen grundsätzlichen Wandel in der öffentlichen Wahrnehmung der Ukiyo-e (Seldis 1969: 44). Denn die Journalist*innen teilten nun die Einschätzung, dass die

Holzschnitte Aspekte mitbrachten, die den Erfahrungshorizont des Publikums übersteigen würden, »beyond anything we can imagine in the entertainment world today«, wie Donohoe in Bezug auf die prominente gesellschaftliche Stellung der Kabukischauspieler feststellte (1973: 11G). Allen und Guthrie wiederum verglichen das Erlebnis, welches die Begegnung mit den Drucken vermeintlich auslöste, mit der Bildwelt des Disney-Zeichentrickfilms *Fantasia* (1940), indem sie angaben, die Holzschnitte würden einen »Westler« auf etwa die gleiche Art überwältigen wie »Walt Disney's hippopotamus in ballet shoes from Fantasia« (1971: ebd.).

In den Pressereaktionen der Ausstellungen der Siebzigerjahre lässt sich so ein Wandel in den Kommentaren beobachten. Als filmreifes Erlebnis wurde die Auseinandersetzung mit den Drucken als eine spannende und unterhaltsame Begegnung beworben. »Everybody has a Japanese print or two around the house in one form or another, and the names of Japanese masters like Hiroshige, Hokusai and Utamaro are as well known in the West as the names of major Western artists«; mit diesen Worten bestätigte der Verfasser einer Rezension im *San Francisco Examiner* das Ankommen japanischer Holzschnitte im Mainstream Mitte der Siebziger (Frankenstein 1974: 37). Japanische Holzschnitte wurden so das erste Mal als ein Ausstellungsgut kommuniziert, das sich unabhängig von den eigenen Vorkenntnissen aus der Erfahrungswelt der Gegenwart heraus erschließen ließ.

Parallel zu diesen neu einsetzenden Dynamiken innerhalb der Netzwerke waren die Siebzigerjahre eine Phase, in der das Erbe der Erstrezeption immer noch stark nachwirkte und das Sprechen der Akteur*innen beeinflusste. Wie in den Dekaden zuvor nahm die Einordnung der Holzschnitte vor dem Hintergrund der Wertschätzung, die sie in der impressionistischen und modernen Kunst sowie unter berühmten Sammler*innen Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfahren hatten, regelmäßig einen entscheidenden Part in den Darstellungen ein (Bohlen und Halbach 1972: v; Cunningham 1971: 7; Turner 1970: 3). Die Vorwort- und Grußwortredner positionierten die eigene Initiative entweder vor dem Hintergrund der Rolle, welche die Holzschnitte als Inspirationsobjekt für die impressionistischen Künstler gespielt hatten, oder fügten ihr Projekt in die Linie bereits geleisteter, als epochal empfundener Errungenschaften ein, wie es bei Cunningham und Turner der Fall war (1971: ebd.; 1970: ebd.). Aus der Sicht der Direktoren und Kurator*innen hatte alles eine Vorgeschichte, auf die etwa durch die Berücksichtigung der Kommentare der Goncourt-Brüder oder die Erwähnung historischer Ausstellungen verwiesen wurde. Auch im Medienecho spielte der Verweis auf den bedeutenden Stellenwert der Holzschnitte für die impressionistische Kunst weiterhin eine zentrale Rolle. Durch die beständige Wiederholung der Namen Hokusai, Hiroshige und Utamaro, deren Präsentation mittlerweile nicht nur erwartet wurde, sondern die mittlerweile schon Teil des Allgemeinwissens waren, trugen die Artikelverfasser*innen zur Weiterführung von Präferenzen und Ansichten aus der Zeit der Entdeckung bei (Frankenstein 1974: 37; Gaunt 1973: 8; Schmidt 1972: 37; Seldis 1978: 68). Serien der

bekanntesten Künstler Hokusai und Hiroshige wie die 36 *Ansichten des Berges Fuji* und die 53 *Stationen des Tōkaidō* hatten in den Siebzigern bereits einen ikonischen Status erreicht und galten als Ausstellungshighlights (Schmidt 1972: ebd.; Varley 1970: 8). Das Spektrum der Namen, die als wirkliche Berühmtheiten empfunden wurden und manchmal um ein paar weitere Kandidaten wie Sharaku, Kunisada oder Harunobu ergänzt wurden, blieb in der Kommunikation mit der Öffentlichkeit wie in den vorhergehenden Jahrzehnten eng (Frankenstein 1974: ebd.; Gaunt 1973: ebd.; Schmidt 1972: ebd.; Taylor 1974: A7).

Diese Popularisierungstendenzen, die von den Printmedien mitgetragen wurden, orientierten sich wie in den letzten beiden Ausstellungsdekaden exakt an jener Architektur der Präferenzen, welche die Entdecker des Holzschnittes rund 100 Jahre zuvor errichtet hatten. Wie es Turners Kommentar bestätigt, stellte die starke Popularität der Namen Hokusai, Hiroshige und Utamaro in der Öffentlichkeit unter den Ausstellungsorganisator*innen einen Faktor dar, der mittlerweile in die Kommunikation des Status der Ukiyo-e miteinbezogen wurde. Der Eindruck von den Holzschnitten im öffentlichen Bewusstsein entwickelte sich in den Siebzigerjahren daher in zwei entgegengesetzte Richtungen. Denn während die Ausstellungsplaner*innen sich bemühten, wissenschaftliches Neuland zu erschließen und neue Künstler bekannt zu machen, war das populäre Bild der Drucke weiterhin von nur wenigen Namen geprägt, die emblematisch für den japanischen Holzschnitt standen und deren Auswahl sich seit der ersten Begegnung mit den Drucken im 19. Jahrhundert nicht wesentlich geändert hatte.

Ein nachträglicher Blick auf die Großprojekte dieser Dekade anhand der Akteur-Netzwerk-Theorie zeigt so vor allem, wie sich die Regeln für Ausstellungen in den Siebzigerjahren grundlegend änderten. Die ANT besagt, dass das Handlungsprogramm eines Netzwerkes umso erfolgreicher durch die Verbündeten umgesetzt wird, je länger und differenzierter seine Kette der Vermittlungen ist. So lässt sich beobachten, dass die Ausstellungsnetzwerke anhand neuer ausgeklügelter Mediatoren funktionierten, die aktiviert wurden, indem beispielsweise Leihgaben angesehenen Geber*innen eingeplant wurden. Ein weiterer Schlüsselfaktor, mit dem die Akteur*innen ihre Allianzen stärkten, war der Reputationsaspekt. In den Netzwerken der Siebzigerjahre kamen Dinge demnach besonders durch den Ruf einer Person oder einer Institution zur Geltung. Texte und Aussagen erhielten durch die kombinierte Tatsache, dass sie von führenden Expert*innen verfasst und von international angesehenen Institutionen veröffentlicht wurden, nun eine viel prominentere Außenwirkung als bei den Ausstellungsnetzwerken, die es bisher gegeben hatte.

Die größte Antriebskraft hinter diesem Wandel, der große Institutionen ins Zentrum der Ereignisse rückte, war rückblickend daher der konstruktive Part anerkannter Spezialist*innen in den Projekten. Die Kopplung der Ausstellungen an die Führungsriege des Forschungsdiskurses bewirkte, dass in den Ausstellungsvorhaben Institutionen und etablierte Wissenschaftler*innen nun in einem

gegenseitigen Austausch miteinander wuchsen. Namen wie Jack Hillier, Roger Keyes, Donald Jenkins, David Waterhouse oder Muneshige Narazaki waren fortan untrennbar mit den Ausstellungen verbunden, für die sie durch ihr Renommee wie Gütesiegel wirkten. Dabei reichte manchmal ein einleitender Beitrag, eine persönliche Einschätzung zu einem Thema oder die Involvierung als Berater*in im Hintergrund, um zu demonstrieren, dass das Ausstellungsprojekt sich auf der Höhe der neuesten Erkenntnisse bewegte. Innerhalb ihres eigenen Fachgebietes wiederum bauten diese Personen über solche Beiträge an ihrer Karriere als unumgängliche Instanzen im Bereich japanischer Holzschnitt. Rezensionen ihrer Katalogtexte in wissenschaftlichen Zeitschriften, die von ihren Fachkolleg*innen verfasst wurden, belegten, dass ihr Engagement anerkannt wurde.

Im Hintergrund der fast ausschließlich in Amerika stattfindenden Großausstellungen fand so anhand der Kooperation von Institutionen an der Spitze der Museumswelt einerseits und mit der Forschungselite andererseits eine Fusion von hoch differenzierten Netzwerken statt. Diese starken Allianzen zwischen namhaften Museen und anerkannten Expert*innen ließen sich durch keine andere Gruppierung mehr in ihrer Vormachtstellung aufbrechen. Durch ihre einzigartige Fähigkeit, über ihre Reputation Ressourcen zu mobilisieren, sollten amerikanische Museen und der Verbund involvierter amerikanischer, britischer und japanischer Expert*innen, der sich von da an immer stärker untereinander zusammenschloss, von diesem Punkt an den fachlichen und öffentlichen Diskurs bestimmen und die Richtung des gesamten Feldes vorgeben. Die amerikanischen und britischen Institutionen errichteten auf diese Weise eine Art Aussagemonopol, mit dem sie die Autorität anderer Netzwerke, Beiträge über den japanischen Holzschnitt zu formulieren, einschränkten.

Aufgrund dieser vielen sich überlappenden Bewegungen, welche die Zusammensetzung der Netzwerke grundlegend änderten, sehe ich die Siebzigerjahre als eine gewaltige Umbruchphase, die wie ein Katalysator all derjenigen Entwicklungen wirkte, nach denen es kein Zurück mehr zu vorigen Strukturen gab und aus denen in den folgenden Jahren die ersten Blockbuster-Ausstellungen hervorgingen. In diesem Zeitraum fanden gleich mehrere Verschiebungen statt, welche die zukünftige Gestalt der Ausstellungen bestimmen sollten. Die Verlagerung des Feldes in die Richtung internationaler Großakteure, die Initiation einer lebhaften Diskussion über Ukiyo-e in der Presse, die begann, die Drucke auf der Basis ihres modernen Charakters als relevant für die Gegenwart einzustufen, und die zunehmende Involvierung japanischer offizieller Träger in der Förderung von Ausstellungen stehen beispielhaft für diese Entwicklungen. Zusammengenommen bilden sie die Basis für Ukiyo-e-Ausstellungen, wie wir sie heute kennen: in ihrem Konzept aufwendige, durch hochkarätige Leihgaben bereicherte Präsentationen, die in renommierten Museen gezeigt werden und aufmerksamkeitsregende Themen aufgreifen. Bis dieser Umbruch jedoch stattfinden konnte, sollte im kommenden Jahrzehnt noch

ein weiterer Faktor hinzukommen, der sich bisher noch nicht so klar gezeigt hatte. Es handelt sich dabei um das Einsetzen eines bisher nie da gewesenen Interessenbooms an Japan als Land und Kultur, in dessen Zusammenhang japanische Holzschnitte neue Rollen übernahmen.

5. Ukiyo-e, Japanfieber und Imagekampagne: japanische Holzschnitte als Medium der japanischen Kulturdiplomatie in den Achtzigerjahren

In den Achtzigerjahren spielte erstmals das Verhältnis zu Japan als Land und Kultur eine gewichtige Rolle im Ausstellungsfeld und beeinflusste die Aufmerksamkeit, die Ukiyo-e als japanischer Kunstform zuteilwurde. Vor dem Hintergrund sich verschiebender wirtschaftlicher und politischer Machtverhältnisse zwischen Japan und den westlichen Ländern wurde in den Achtzigerjahren die breite populäre Einstellung, die dem Land, das zur stärksten Wirtschaftsmacht hinter Amerika aufgerückt war, entgegengebracht wurde, zu einem entscheidenden Faktor in der Wahrnehmung der japanischen Kultur. Dieses veränderte gesellschaftliche Klima führte zur Entstehung neuer Funktionen für die Holzschnitte, die nun in die Vermittlung eines bestimmten Japanbildes gegenüber der breiten Öffentlichkeit eingebunden wurden. In dieser Situation lösten sich die Vorstellungen von den Drucken, die bisher auf das vergangene Leben in Japan bezogen gewesen waren. An ihre Stelle gelangten neue Bilder, die sich nun auf die gegenwärtige japanische Kultur und Gesellschaft ausweiteten.

5.1 Japans Aufstieg zur Supermacht und die wachsende Bedeutung der Kulturdiplomatie

Die neue Popularität und mediale Brisanz japanischer Holzschnitte gingen in den Achtzigerjahren mit einem regelrechten Japanboom in Europa und Amerika einher, während dessen die Nachfrage nach japanischen Kulturgütern enorm stieg (Chaillot 1981: 8; Junker 1983; Schweisberg 1983: 20). Hintergrund dieses Booms war der Aufstieg Japans zu einer wirtschaftlichen Supermacht, der durch die Omnipräsenz japanischer Bürger*innen, Firmen und Produkte im Ausland nicht nur passiv Aufmerksamkeit auf sich lenkte, sondern auch von einer Imagekampagne begleitet wurde, in deren Rahmen aktiv japanische Kultur propagiert wurde (Ligo-

cki 1988: D1; Schweisberg 1982: ebd.; Verein Japanische Wochen 1983). Anknüpfend an die Popularität dieser historischen Epoche, die im Westen während der letzten Jahrzehnte gewachsen war und welche sich mit einer Nostalgie für diese Phase zur gleichen Zeit in Japan deckte, stellte sich die Edo-Zeit mit ihrem idyllischen Image als ideal zur Vermarktung der eigenen Kultur heraus (Matsudaira 1983: 7; Yamamoto 1985: 11). Wie kam es dazu, dass Japan so plötzlich in den Interessensfokus der westlichen Länder rückte und einen raschen Imagewandel vollzog, durch den japanische Holzschnitte auf einmal zu einem zentralen Botschafter japanischer Kultur wurden?

Betrachtet man die Komponenten der wirtschaftlichen und politischen Entwicklung Japans seit der Nachkriegszeit, die für die Wahrnehmung des Landes und seiner Kultur im Westen wirklich entscheidend waren, so spielte die Tatsache eine große Rolle, dass die Fähigkeit Japans, den produktiven und handelsseitigen Kapazitäten westlicher Wirtschaftsmächte in Europa und Amerika gegenüber aufzuholen und diese zu übertreffen, einen regelrechten Schock auslöste (Eldridge und Soeya 2017: 189). Japan, welches das Erbe einer hoch entwickelten Industrienation aus der Kriegs- und Vorkriegszeit mit sich führte, hatte seinen wirtschaftlichen Erholungsprozess bereits Ende der Sechzigerjahre abgeschlossen und war als starke Exportmacht in den Kreis der drei größten Weltwirtschaftsmächte aufgestiegen (Iokibe und Sasaki 2008: 167). Seit Mitte der Sechziger bereitete sich das Land, das anfangs durch staatlich gelenkte Exporte von Schwerindustriegütern wuchs, auf eine Exportführerschaft im Technologie-, Elektronik- und Automobilsektor vor (Katz 1998: 116–124, 132–138). Im Bereich von in Serie herstellbaren Leichtindustriegütern wie Autos, Haushaltsgeräten wie Fernsehern oder Videorekordern sowie Komponenten in Form von Halbleitern erreichte Japan durch Innovation und kluge staatliche Lenkung, aber auch durch protektionistische Maßnahmen und die Errichtung von Kartellen eine Preis- und Technologieführerschaft, mit denen es amerikanische Hersteller ausbootete (Katz 1998: 143–144, 160–163).

Es war durch diese Produkte, welche die westlichen Märkte überfluteten und der Kundschaft äußerst ausgeklügelt und fortschrittlich erschienen, dass die breite Bevölkerung das erste Mal in Kontakt mit Japan kam (Chaillet 1981: 8; Schmidt 1972: 37). Die neue Sichtbarkeit von Japan als Land mit wirtschaftlicher und technologischer Strahlkraft, das einen hohen Lebensstandard und Wohlstand erreicht hatte, führte zu einem Aufflammen des Interesses an der japanischen Kultur (Chaillet 1981: ebd.; Nicholson 1981: 4; Schmidt 1972: ebd.). Die in den Medien kursierenden Irritationen, die erstaunt über das Erreichen einer solchen technologischen Exzellenz in so kurzer Zeit berichteten, brachten ein verstärktes Bedürfnis mit, die Kultur hinter der Nation, die solche hochmodernen Güter herstellte, kennenzulernen (Chaillet 1981: ebd.; Schmidt 1972: ebd.; Schweisberg 1982: ebd.). Die Wurzeln dieser technologischen Führerschaft wurden von den europäischen und amerikanischen Medien in jenen Kulturasperkten gesucht, die man damals bereits von Japan kannte, und zu

denen das historische Erbe der Edo-Zeit zählte. Japanische Holzschnitte, die potenziell Aufschluss über die erstaunliche Kunstfertigkeit der Japaner geben konnten, wurden dabei bevorzugt als Quellen herangezogen (Schmidt 1972: ebd.; Schweisberg 1982: ebd.).

Die neue Popularität japanischer Kultur und Kulturgüter wurde nicht nur vom Westen gesucht, sondern auch von Japan in einer Imagekampagne beachtlichen Ausmaßes aktiv verbreitet. In Amerika und Europa wurden mehrtägige Japanevents populär, die anhand einer vielfältigen Agenda von Aktivitäten, Vorträgen und Vorführungen Einblicke in die traditionelle japanische Kultur boten (Chaillet 1981: 8; Drevets 1988: 60; Lavey 1986: 25; Ligocki 1988: D1; The Monitor 1989: 4C; The Press Citizen 1986: 17; Verein Japanische Wochen 1983). Über mehrere Wochen laufende Kulturevents wie die Düsseldorfer Japan-Woche 1983 sowie eine Reihe von Veranstaltungen, die im Umkreis der *Great Japan Exhibition* 1981 in London stattfanden und über Monate die Kulturlandschaft prägten, zogen ein breites Publikum an.

Diese sich über relativ lange Zeiträume erstreckenden Events waren dazu angelegt, innerhalb eines breit aufgestellten Programmes, zu dem neben Ausstellungen auch Vorführungen und Workshops von Tanz, Kalligrafie, Teezeremonie und Kimonoanproben zählten, der breiten Bevölkerung die japanische Kultur näherzubringen (Chaillet 1981: 8; Drevets 1988: 60; Ligocki 1988 D1; Verein Japanische Wochen 1983). Klassische Kunst aus der Edo-Zeit spielte eine hervorgehobene Rolle in der Verbreitung eines selektiven Japanbildes. Die Sonderausgabe der Westdeutschen Zeitung, welche anlässlich der Japan-Woche Düsseldorf 1983 erschien, zeigt anhand der Bildauswahl auf der Titelseite, wie präsent kulturelle Elemente der Edo-Zeit in der Repräsentation der japanischen Kultur waren (Abb. 17). Vor der Kulisse eines japanischen Gartens rückt das Foto eine Japanerin ins Zentrum, die einen Kimono trägt und deren Kleidung durch traditionelle Accessoires ergänzt ist. Das Foto ist insgesamt so arrangiert, dass der Eindruck entsteht, die Szene befände sich im Japan der Vergangenheit. Die Tatsache, dass Japan energisch in die Verbreitung spezifischer Eindrücke über seine Kultur und sein Land mit einstieg, hatte auch eine zweckmäßige diplomatische Natur. Denn die »Ablenkung« auf bereits verbreitete, positive Vorstellungen der japanischen Kultur war auch unter anderem dafür konzipiert, wachsende Ressentiments auszubalancieren, die durch den wirtschaftlichen Eroberungszug ausgelöst wurden, der in zunehmendem Maße als feindlich empfunden wurde (Iwabuchi 2015: 420).

Abbildung 17: Sonderausgabe anlässlich der Japan-Woche 1983. Westdeutsche Zeitung (Juni 1983). Foto vor der Kulisse eines japanischen Gartens. Links im Bild steht in japanischen Schriftzeichen »nihon shūkan« (japanische Woche)



© Westdeutsche Zeitung

Japan war zu diesem Zeitpunkt zu einem beeindruckenden Wohlstand aufgestiegen, der international Erstaunen erzeugte, aber auch Gefühle von Missgunst und Ablehnung schürte (Eldridge und Soeya 2017: 189). So geriet das Land in den Achtzigerjahren in einen regelrechten Handelskrieg mit seinem sicherheitspolitischen Verbündeten Amerika. Seit 1965 verzeichnete Amerika ein Handelsdefizit gegenüber Japan, das Anfang der Siebziger bereits drei Milliarden Dollar betrug (Eldridge und Soeya 2017: 171). Hinter den Exporterfolgen wurden »unfaire« Handelspraktiken vermutet, was dazu führte, dass Autoexporte und der Markt für Halb-

leiter ins Visier der amerikanischen Behörden gerieten (Tadokoro und Tanaka 2017: 203, 209). Die Verhandlungen für die Beilegung der Punkte wurden immer zäher und bald startete Amerika eine Sanktionskampagne gegen das ganze Land, indem es Japan die sogenannten »structural impediments« auferlegte, in deren Rahmen sich die japanische Regierung zu Wirtschaftsmaßnahmen verpflichtete, welche die inländische Nachfrage ankurbeln und Handelsbarrieren einreißen sollten (Iokibe und Sasaki 2017: 208). Die Beziehungen zwischen beiden Ländern blieben bis in die Neunzigerjahre von einer Krisenstimmung und gegenseitigem Misstrauen geprägt. Auf Ebene der Presse ausgefochtene ideologische Überzeugungen, nach denen Japan ein in seinem Wirtschaftssystem und seiner Wirtschaftsmentalität abnormes Land darstellte, das als Profiteur der neuen Weltordnung nach dem Kalten Krieg das amerikanische Handelsdefizit zu verschulden hatte, machten in Politik, Wirtschaft und Gesellschaft die Runde (Murata 2017: 220–221; Tadokoro und Tanaka 2017: 206–211). Im Rahmen des »Japanbashings« holten Medien und Meinungsmacher zu einer Negativkampagne gegen Japan aus (Tadokoro und Tanaka 2017: 210–211). Vorgänge wie Käufe amerikanischer Unternehmen durch japanische Konzerne, wie der Kauf des Filmstudios Columbia Pictures durch Sony, gerieten in die Schlagzeilen und schürten die Angst vor einem rücksichtslosen wirtschaftlichen Feldzug Japans (Tadokoro und Tanaka 2017: ebd.). Die Konflikte zwischen beiden Mächten schwächten sich erst nach dem Zusammenbruch der überhitzten japanischen Wirtschaft Mitte der Achtzigerjahre und der Verlagerung der geopolitischen Interessen Amerikas ab (Murata 2017: 222, 226).

Die Tatsache, dass Japan zu einem so heiß diskutierten Thema in der amerikanischen Gesellschaft wurde, brachte dem Land jedoch nicht nur negative Schlagzeilen ein. Immer schwang auch eine Tendenz mit, Japan als Faszinosum zu betrachten. Als sich die Handelsstreitigkeiten in den Achtzigerjahren auf dem Höhepunkt befanden und die negative Berichterstattung über Japan explodierte, verzeichneten die Reportage von Japanevents und Ukiyo-e-Ausstellungen sowie Themenartikel, die sich mit der Präsenz japanischer Kultur im Westen beschäftigten, in der amerikanischen Presse eine enorme Popularität. Gerade zum Anfang der Dekade schien es eine Phase der äußerst favorablen Berichterstattung über die japanische Kultur gegeben zu haben, ausgelöst durch die schiere Sichtbarkeit Japans in Form von Exportgütern und dem boomenden Aufgriff von Japan als Thema (Tadokoro und Tanaka 2017: 201–211). Bemerkungen wie »suddenly, everyone has gone Japan mad« reflektierten die Stimmung eines umgreifenden Japanfiebers in der Öffentlichkeit (Nicholson 1981: 4).

Die Siebzigerjahre markierten den Startpunkt der Handelsauseinandersetzungen zwischen Japan und Amerika. Doch sie repräsentieren auch das Jahrzehnt, in dem Japan durch die Fukuda-Doktrin und die Gründung der dem Außenministerium unterstehenden Japan Foundation im Jahr 1972 begann, eine kulturdiplomatische Strategie zu formulieren, die darauf ausgerichtet war, bei anderen Ländern

Wohllollen zu signalisieren, langfristiges Vertrauen aufzubauen und Sympathien zu gewinnen (Iwabuchi 2015: 420). Die Japan Foundation bildet durch ihre weltweiten Dependancen bis heute die zentrale Schaltstelle der Regierung zur Verbreitung der japanischen Kultur und Sprache und wurde in den folgenden Jahren zu einer großen Förderin von Ukiyo-e-Ausstellungen. Innerhalb des sehr gemischten Bildes, das im Ausland über Japan kursierte, waren sich japanische Kulturbeamte des ungünstigen Images, welches dem Land aufgrund seines als unfair empfundenen wirtschaftlichen Erfolges anhaftete, sehr bewusst (Iwabuchi 2015: ebd.). Da die im Westen bereits verbreiteten Eindrücke über Japan mit Vorstellungen von der eigenen Kultur, die sich zur gleichen Zeit auf japanischer Seite herausbildeten, konvergierten und die sich beide Male auf die Kultur und Kunst der Edo-Zeit bezogen, stand den japanischen Kulturbeamten reichlich Material zur Verfügung, um Japan als kulturelle Macht von seiner attraktiven Seite zu präsentieren.¹ Als zentrales Medium der Edo-Kultur gelangten so auch die Ukiyo-e zu einem favorisierten Mittel der Selbstdarstellung Japans im Westen.

5.2 Japan erfindet sich neu: die Edo-Zeit als ideale Vergangenheit für die Propagierung eines bestimmten Japanbildes

Die Fokussierung auf das kulturelle Erbe der Edo-Zeit, das die japanische Kulturkampagne kennzeichnete, war durch einen breiten Diskurs der Identitätsfindung in Japan angestoßen worden. Der rasante wirtschaftliche Aufstieg und die Verbreitung eines neuen Lebensgefühls, das von Wohlstand und einer populären Massen- und Unterhaltungskultur geprägt war, gingen in Japan mit einem neuen Blick auf die eigene Vergangenheit einher. Die Erfolge, aber auch die wachsenden Friktionen mit der Schutz- und Weltmacht Amerika führten zu einem Bedürfnis, nach den »eigenen« Wurzeln zu suchen, mit denen man sich nicht nur selbst bestätigen, sondern auch von der negativen äußeren Berichterstattung abgrenzen konnte. Wie

1 Anhand der Konzentration auf kulturelle Aspekte und deren Anziehungskraft verfolgte Japan die Strategie, sich als sogenannte »Soft Power« zu präsentieren. Der Begriff der »Soft Power« wurde 1990 vom amerikanischen Politologen Joseph Nye geprägt, der den »harten« Machtwerkzeugen der USA, wie militärischem oder politischem Druck, »weiche« Kräfte gegenüberstellte, zu denen er die amerikanische Popkultur oder demokratische Werte zählte (1990: 32, 169). Nyes Hauptargument nach brachten solche weichen, kulturellen Faktoren durch ihre bereits bestehende Überzeugungskraft das Potenzial mit, Akzeptanz für politische Ziele zu erreichen, wenn sie in einer Kulturdiplomatie gezielt disseminiert würden (1990: 168–169). Japans Bemühungen, sich über Ukiyo-e-Ausstellungen zu präsentieren, zählen zu den ersten Vorstößen einer Kulturdiplomatie, die erst nach der Jahrtausendwende als »Soft-Power-Politik« bezeichnet wurde und sich hauptsächlich auf die japanische Populärkultur bezog (Iwabuchi 2015).

schon mehrmals in der Geschichte des modernen Japans diente die Edo-Zeit als historisches Reservoir zur Wiederentdeckung solcher Elemente, die das gegenwärtige Selbstverständnis bekräftigen sollten. Dieser neue Blick auf die eigene Vergangenheit hatte einen erheblichen Einfluss auf die Selektion der nach außen gerichteten Kulturbilder. Die Aspekte, die als Ausdruck eines traditionell japanischen Wesens aufgegriffen wurden, hatte es in dieser Form historisch aber so nie gegeben, sie wurden für die Zwecke der Gegenwart erst neu erfunden.

In ihrem Aufsatz *The Invention of Edo*, der in dem Sammelband *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan* publiziert wurde, spricht die amerikanische Japanologin und Historikerin Carol Gluck von einem Edo als »cultural space« und »storehouse of national identity« (1998: 262–263). Gluck argumentiert, dass japanische Theoretiker seit der Meiji-Zeit (1868–1912) im Rahmen eines populären Diskurses regelmäßig auf ein konstruiertes kulturelles Gedächtnis zurückgriffen, um die jeweilige Gegenwart und Gesellschaft in Japan und die registrierten Auswirkungen der Moderne als etwas Eigenes und von äußeren Entwicklungen Unabhängiges zu definieren (1998: ebd.). Als »Spiegelbild der Moderne« wurde die Edo-Zeit als ahistorischer Traditionsraum modelliert, um vielen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts Ursprünge in dieser Zeit zu verpassen (Gluck 1998: ebd.). Diese Schritte wurden auch unternommen, um gegenüber dem Westen zu einem Gefühl der »Japaneseness« vorzustoßen, einem Einzigartigkeitsempfinden gegenüber der eigenen Kultur, das zur inneren Stabilisierung und äußeren Abgrenzung eingesetzt wurde (Gluck 1998: ebd.). Diesen Trend lokalisiert Gluck vor allem in den Achtziger- und Neunzigerjahren, als es durch die Aktivierung der Erinnerung an die Edo-Zeit in Form eines nostalgischen »Edo-Gedächtnisraumes« zu einem beispiellosen Boom dieser Periode kam (1998: 274–275). Innerhalb dieser neuen Auseinandersetzung wurde die Edo-Zeit als eine Phase betrachtet und konstruiert, in der Japan nicht nur moderne Züge zeigte, sondern aufgrund der Feststellung, das Land habe die Prozesse der Modernisierung in dieser Periode bereits abgeschlossen, als postmodern – der Moderne sozusagen einen Schritt voraus – verstanden wurde (Gluck 1998: ebd.).

Aufgefasst als Schauplatz »postmoderner Freiheit, des Spiels und endloser Möglichkeiten der Entfaltung«, wurde das städtische Leben in Edo mit Merkmalen ausgeschmückt, die dieser Variante aus der Palette des Edo-Gedächtnisses den Anschein eines postmodernen Milieus verliehen (Gluck 1998: 274–275, 277–278). Der einfache Stadtbürger (»commoner«) wurde zum Mittelpunkt dieses freien und ungebundenen Lebens erhoben und galt als Repräsentant des unternehmerischen und konsumgesellschaftlichen Edos (Gluck 1998: ebd.). Ein derart reizvolles und vibrierendes Panorama bietend, stieg die Stadt Edo samt ihren aufstrebenden Bewohner*innen zu einer Art Medienfetisch auf. »Edo the shogunal city with its thriving plebeian society, appeared as zones of cosmopolitanism and commodification, associated with images of Genroku culture, the pleasure quarters, and *chōnin* (townsmen) canniness«, benennt Gluck als Themenschwerpunkte dieser

Debatte (1998: 280). Als Ort kultureller Nostalgie wurde die Stadt Edo so zu einem »imaginären, fantastischen alternativen Tokio«, in dessen sozialem Milieu immer neue (post)moderne Facetten entdeckt wurden, zu denen Ideen gesellschaftlicher Gleichheit und Homogenität, Mobilität, Freizeit und Spaß zählten (Gluck 1998: 274, 280–282). »Modern inscriptions of Japaneseness often had a distinctly Edo look on them«, schließt Gluck daher (1998: 263).

Aus der Entdeckung solcher vermeintlichen Parallelen zwischen dem kosmopolitischen Lebensentwurf in Edo und der rezenten Lebensweise in den Achtzigerjahren wurde die Überzeugung abgeleitet, dass Japan sich aus sich selbst heraus modernisiert habe. Es wurde aufgezeigt, dass bestimmte Entwicklungsstufen, die im Nachhinein als modern beziehungsweise postmodern klassifiziert wurden, in Edo bereits durchlebt worden waren (Gluck 1998: 274–276). In den Achtziger- und Neunzigerjahren sahen sich die Teilnehmer*innen des populären Diskurses daher laut Gluck in Begriffen eines selbst entworfenen Traditions-Edo, das der eigenen Epoche zeitlich zwar vorgeschaltet, in seinen Ausprägungen dem Jetzt aber bereits nachgeschaltet war und als temporäres Refugium dazu diente, den Konflikten und Gegensätzen der damaligen Zeit zu entkommen (1998: 265, 274–275, 282).

Kommentare japanischer Experten, die im Dasein der Bürger*innen der Edo-Zeit Züge des gegenwärtigen Alltagslebens in Japan wiedererkannten, zeigen, welche große Durchschlagskraft die Idee von einem idealen, postmodernen Edo im Kulturbereich bis auf die Ebene der Ausstellungen japanischer Holzschnitte hatte. So stellt sich Narazaki Muneshiges durchgängige Bezeichnung der Gesellschaft der Edo-Zeit als »Mittelschicht« in seinem Beitrag zu der Ausstellung *Life and Customs of Edo* in der Ukiyo-e Society of America als ziemlich exakte Spiegelung der Auffassung aus dem Edo-Diskurs heraus, die das Leben der Edo-Zeit als Vorwegnahme eines (post)modernen Lebensstils begriff. Ähnlich wie die Teilnehmer*innen der Edo-Nostalgie Diskussion war auch Narazaki von der Entdeckung einer städtischen Kultur von »commoners« überzeugt (1978: 4). Wie ein Spiegelbild der Gegenwart in Japan lebten diese laut Narazakis Schilderungen hedonistisch, gleich und frei, »possessed of leisure, some money to spend on non-essentials, and a thirst for pleasure and distractions« (1978: ebd.).

Auch sein Amtsnachfolger Matsudaira Susumu kennzeichnete in seinem Vorwort zur Ausstellung *Hiroshige: An exhibition of selected prints and illustrated books*, die erneut in der Ukiyo-e Society of America stattfand, die Phase der Edo-Zeit als einen Kulturraum, der besonders authentisch die Essenz der japanischen Kultur repräsentiere. So sah Matsudaira in den Landschaftsdrucken Hiroshiges Darstellungen eines idealen Japans festgehalten (1983: 7). Mit Abbildungen berühmter Reiserouten und Souvenirs kaufender Reisender, die sich an der Landschaft erquickten, würden die Drucke seiner Überzeugung nach Dinge abbilden, die heute noch genauso in Japan gelten: »This is still true today«, folgerte er (1983: ebd.).

Während die berühmte Strecke heute mit einer Route für den Schnellverkehr überbaut ist, finde man in der »quiet nature and peaceful modes of travel« in den Holzschnitten Hiroshiges das »wahre Japan« vor der Modernisierung vor (1983: ebd.). In Matsudairas Darstellungen wurden japanische Holzschnitte, insbesondere die von Hiroshige, somit zu zeitlosen Illustrationen der japanischen Mentalität aus der Edo-Zeit stilisiert, die als Quelle eines ewig gültigen japanischen Empfindens dienten.

Abbildung 18: »East meets West: The Japan Festival bridges countries' cultural gap«. Artikel der Times (Munster, Indiana), 3.6.1988, S. D1. Die Abbildung zeigt ein Porträt des Schauspielers Ōtani Oniji III in der Rolle als Edobei (1794) von Tōshūsai Sharaku (tätig 1974–75)



© Newspapers

In einer Form, die mehr auf das vergangene, »traditionelle« Japan bezogen war, wurden Elemente aus dem Erinnerungsinventar der Edo-Zeit in konzentrierter Weise in der kulturellen Annäherungskampagne Japans aufgegriffen. Ein Artikel der Times aus Munster, Indiana, verdeutlicht anhand des großflächigen Abdrucks eines Holzschnittes von Tōshūsai Sharaku die prominente Rolle, die man insbesondere Ukiyo-e in der kulturellen Verständigung zwischen Japan und westlichen Ländern beimaß (Abb. 18). Die Kopplung der Überschrift »East meets West. The Japan Festival bridges countries' cultural gap« mit dem Schauspielerporträt macht deutlich, dass japanische Holzschnitte als zentrale Vermittler in der Annäherung der Kulturen eingesetzt wurden. Diese Haltung vertritt auch der Autor Gordon Ligocki, der im Artikel von den Events eines einmonatigen Japan-Festivals in der Umgebung von Chicago berichtete. Ein genauer Blick auf die Inhalte der vom Ministry of Foreign Affairs (MOFA) gesteuerten Kulturkampagnen, wie des Londoner Japan-Festivals oder der Japan-Woche in Düsseldorf, lässt erkennen, dass Kulturpraktiken und Künste aus der Edo-Zeit, die im populären japanischen Diskurs als so »typisch« für die eigene Kultur empfunden wurden, das Programm beider Veranstaltungen dominierten.

So war der Programmhöhepunkt der japanischen Wochen in London, die *Great Japan Exhibition*, gezielt dazu angelegt worden, die Edo-Zeit als Höhepunkt der japanischen Kultur zu vermitteln. Ausgestattet mit einer Präsentation von zahlreichen Kunstobjekten und Kunsthandwerk, wie bemalten Wandschirmen, Netsuke (geschnitzten Miniaturfiguren), Schwertausrüstungen, Kimonos und Ukiyo-e, sollten die Besucher*innen innerhalb eines Ausstellungsparcours, der eigens von japanischen und britischen Stararchitekten entworfen worden war, das Lebensgefühl der Edo-Zeit in der Begegnung mit den Exponaten authentisch nachempfinden (Chaillet 1981: 8). Durch den Aufbau kompletter historischer Räume anhand von Schiebetüren und anderen Bauelementen aus Burgen und Tempeln wurden die Betrachter*innen buchstäblich in die Edo-Zeit versetzt und in ihrem japanischen Geschichts- und Kunstverständnis auf einzigartige, aber auch einseitige Weise geprägt (Chaillet 1981: ebd.). Auch der Schwerpunkt der Kulturangebote der Japan-Woche in Düsseldorf lag eindeutig in einer Repräsentanz von Kulturelementen aus der Edo-Zeit. Veranstaltungspunkte wie eine Teezeremonie, eine Netsuke-Ausstellung sowie drei Präsentationen japanischer Holzschnitte an unterschiedlichen Standorten unterstützten ein Japanbild, das sich aus der Edo-Zeit heraus definierte (Verein Japanische Wochen 1983).

5.3 Japan als Sponsor: Ukiyo-e-Ausstellungen als Teil der Kulturdiplomatie

Ausstellungen japanischer Holzschnitte spielten in der Vermittlung eines Edo-geprägten, idealen Japanbildes eine bedeutende Rolle. Wie bereits erwähnt, stellten Ukiyo-e einen Kulturgegenstand dar, in dem sich die japanische Seite in ihrem kulturellen Selbstbild bestätigt sah. Das Eintreten Japans in die Position des Förderers und Sponsors von Ausstellungen japanischer Farbholzschnitte hat eine lange Vorgeschichte, die in den späten Sechzigerjahren begann und damit in eine Zeit zurückreicht, die noch gar nicht in die offiziellen Bemühungen Japans auf dem Feld der Kulturdiplomatie eingefasst ist. In diesen ersten Rückgriffen auf japanische Holzschnitte als Kulturbotschafter übernahmen in der Regel japanische Unternehmen als finanzielle Unterstützer und Förderer eine zentrale Rolle. So ermöglichte *Japan Airlines* 1968 den Transport von Hiroshiges berühmter Serie *53 Stationen des Tōkaidō* von Tokio nach Frankfurt, wo sie in der Universitätsbibliothek zu sehen war (Schaarschmidt-Richter 1968: 12).

Insbesondere das Zeitungsunternehmen *nihon keizai shimbun* bewies sich schon früh als bedeutender Akteur in der Planung von Ausstellungsprojekten mit amerikanischen und europäischen Institutionen. Sowohl die Ausstellung *Images du temps qui passe* 1966 im Musée des Arts Décoratifs als auch *Ukiyo-e Prints and Paintings: The Primitive Period* im Art Institute of Chicago entstanden durch die Unterstützung des Medienunternehmens. In beiden Fällen waren Mitarbeiter der Zeitung, die in Paris zudem den größten Geldgeber darstellte, durch die Selektion und Beschaffung der Werke an der Planung der Inhalte beteiligt (Claudius Petit 1966: viii; Cunningham 1973: 7). Die Präsentation von Werken aus japanischen Privatsammlungen, auf welche die amerikanischen Organisatoren von *The Primitive Period* so stolz waren, war ein Beitrag des Direktors des kulturellen Projektbüros der *nihon keizai shimbun* Sato Bunzo, der die entscheidende organisatorische Hilfe bei der Beschaffung leistete (Cunningham 1973: ebd.). An dem Grad der Involvierung des japanischen Medienkonzerns *nihon keizai shimbun*, dessen Aktivitäten im Bereich der Ukiyo-e-Ausstellungen sich in den nächsten Dekaden weiter intensivierten, lässt sich erkennen, dass japanische Akteur*innen sehr genau an der inhaltlichen Ausgestaltung beteiligt waren und von einem hohen Niveau aus solche Ausstellungen planten und förderten.

Abbildung 19: Ukiyo-e: Images of Unknown Japan. British Museum, London (1988), Ausstellungskatalog. Bild des Einbandes



© The Trustees of the British Museum

Im letzten Kapitel erwähnte Projekte wie *The Primitive Period* und anschließend *Actor Prints of the Torii School*, die gemeinsam durch die japanische und amerikanische Seite geplant wurden, beweisen, dass sich bereits Anfang der Siebzigerjahre die Bemühungen der japanischen Seite auf dem Gebiet der Ausstellungsdiplomatie² verstärkten. So unterstand *Image du temps qui passe* der Schirmherrschaft des japanischen Kultusministeriums, während die japanische Botschaft organisatorische Un-

2 Der Begriff »Ausstellungsdiplomatie« wird im Zusammenhang mit der ideologischen Agenda verwendet, die Amerika und die Sowjetunion im Kalten Krieg anhand unterschiedlicher kultureller Programme verbreiteten. Der Film *IMAGE DIPLOMACY* (2017; Österreich, Italien, Luxemburg, Tschechien und Russland) warf beispielsweise ein Licht auf die »ungeschriebene Geschichte« der sowjetischen Kulturdiplomatie, indem verschiedene Ausstellungsprojekte während des Kalten Krieges betrachtet wurden (International Film Festival Innsbruck 2017).

terstützung in *The Primitive Period* leistete. Zu einem Zeitpunkt, als die kulturdiplomatische Strategie mit der Fukuda-Doktrin und der Gründung der Japan Foundation im Jahr 1972 erst allmählich ihren offiziellen Rahmen fand, gaben die Ukiyo-e-Ausstellungen ein einmaliges Zeugnis von den Bemühungen Japans und japanischer Unternehmen, ein favorables Bild des eigenen Landes zu verbreiten und freundschaftliche Allianzen zu schmieden. Zwischen den Entwicklungen der außenpolitischen Beziehungen und dem Erscheinen eines neuen Typus von Großausstellung, der von japanischer Seite unterstützt wurde, gibt es also zeitliche Parallelen. Diese lassen darauf schließen, dass die Entstehung großformatiger Ausstellungen, wie sie heute bekannt sind, von dem Auftreten Japans als politischer und wirtschaftlicher Akteur mitbeeinflusst wurde. Bis heute spielt die Kultivierung der diplomatischen Beziehungen mit Japan, die häufig über die organisatorische Unterstützung der Japan Foundation koordiniert wird, in solchen internationalen kooperativen Ausstellungsprojekten einen bedeutenden Part.

In den Achtzigerjahren weitete sich das Engagement japanischer Kulturfunktionäre in Ausstellungsvorhaben im Westen kontinuierlich aus. Mit der Beteiligung des Medienkonzerns *asahi shimbun* (朝日新聞) an der Ausstellung *Ukiyo-e: Images of Unknown Japan* im British Museum in London 1988, welche die erste umfassende Präsentation aus den wertvollen Beständen des Museums darstellte, fand erneut eine Ausstellung statt, die durch einen japanischen Medienkonzern gefördert wurde (Abb. 19). *Asahi Newspapers* wurde von den britischen Kuratoren der Ausstellung im Katalog ganz offen als einer der mittlerweile größten Stifter des British Museum erwähnt. »They have become one of the British Museum's greatest benefactors«, gab der Kurator der Ausstellung Lawrence Smith an (1988: 6). Primär von der Ukiyo-e Society of Japan für das Mori Art Museum in Tokio und das Nara Prefectural Museum of Art angelegt, stellte *Ukiyo-e: Images of Unknown Japan* eine fast komplett von japanischer Seite konzipierte Ausstellung dar. Die Inhalte und Texte wurden nachträglich vom Kuratorenteam des British Museum, das neben dem Leiter der Sammlung für japanische Kunst Lawrence Smith auch aus Jack Hillier und dem neuen Kurator der Sammlung japanischer Kunst Timothy Clark bestand, für das europäische Publikum übersetzt und editiert. Die viel beachtete und mehrfach in der Presse aufgegriffene Präsentation von 250 Drucken, die sich gemäß der Losung »Images of Unknown Japan« vornahm, einen authentischen Einblick in eine ganze Epoche zu bieten, war in Europa eine der wirklich groß angelegten Gelegenheiten in den Achtzigerjahren, japanischen Holzschnitten zu begegnen.

Ein paar Jahre vor dem kooperativen Projekt in London fand in Paris die Ausstellung *Le Fou de peinture: Hokusai et son temps* im Centre Culturel du Marais³ statt,

3 Das Centre Culturel du Marais stellte in den Siebziger- und Achtzigerjahren eine Institution dar, die große leihgabenbasierte Ausstellungen weltbekannter westlicher Kunstgrößen veranstaltete. Seit 1993 existiert der Ausstellungsort nicht mehr.

die ebenfalls von japanischer Seite gefördert wurde. Die Ausstellung stand unter der Schirmherrschaft des japanischen Botschafters und erhielt organisatorische Unterstützung von der Japan Foundation. Sie war außerdem in das Kulturprogramm des französischen Außenministeriums eingebettet (Guillaud 1980: 12). Die Initiative stellte eine der ersten großen Einzelausstellungen dar, die allein dem populären Künstler Katsushika Hokusai (1760–1846) gewidmet waren. Holzschnitte in Form von Einzeldrucken bildeten mit 227 Positionen den überwiegenden Teil dieser Ausstellung, die zahlreiche Kunstgüter aus der Zeit des Künstlers mit verschiedenen Gattungen seines Werkes, wie auch Holzschnittbüchern und Malerei, zusammenbrachte.

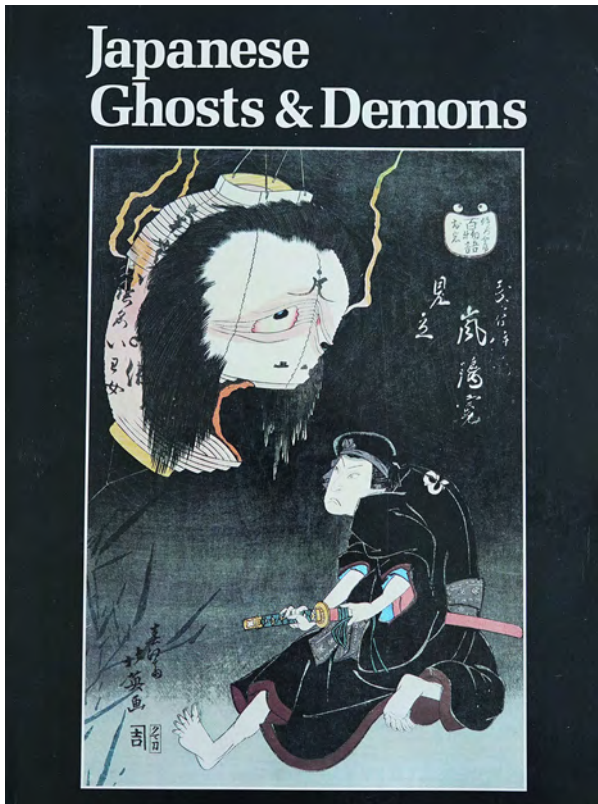
In Amerika erhielt im Jahr 1989 eine weitere Initiative Unterstützung durch ein führendes japanisches Unternehmen. Die vom Fine Arts Museum of San Francisco organisierte Ausstellung *Rage, Power, and Fulfillment: The Male Journey in Japanese Prints*, die in drei amerikanischen Institutionen gezeigt wurde, wurde durch Gelder des Programms Toyota USA Foundation Grants der 1987 in Kalifornien gegründeten Toyota Foundation gefördert, die dem japanischen Automobilkonzern Toyota angehört. Zusammengestellt unter der Federführung des mittlerweile situierten Experten Roger Keyes, simulierte die Ausstellung, die in die klassischen Lebensbereiche Kindheit, Jugend, Erwachsensein, Alter und Tod eingeteilt war, in 124 Drucken eine Reise durch die Etappen des Lebens eines Mannes mit all seinen Erlebnissen, Herausforderungen und Gefahren (Keyes 1989: 22–23; Litt 1989: 3E). *The Male Journey in Japanese Prints* wurde genauso wie das Projekt *Japanese Ghosts & Demons*, das 1985 im Spencer Museum of Art in Kansas City und der Asia Society in New York gezeigt wurde, durch das höchste staatliche kulturelle Förderprogramm in Amerika, das National Endowment for the Arts, gefördert. Die Tatsache, dass sich neben japanischen Förderern auch amerikanische staatliche Kulturbehörden finanziell beteiligten, weist darauf hin, dass Ukiyo-e-Ausstellungen in den Achtzigerjahren zum Zielobjekt der beiderseitigen Propagierung eines bestimmten Kulturverständnisses geworden waren, dessen Befürworter*innen japanische Holzschnitte als repräsentativ für die japanische Kultur betrachteten.

5.4 Imaginationen von Edo als beliebtes Thema in den Ukiyo-e-Ausstellungen

In den Achtzigerjahren traten Ausstellungen japanischer Holzschnitte in ein Umfeld ein, in dem sich ein ganz bestimmtes kulturelles Selbstbild Japans bereits ausgebreitet hatte. Dieses neue Image diktierte, was als authentisch empfunden wurde, und hatte damit auch Auswirkungen auf die Art und Weise, wie sich die Ausstellungen gegenüber dem Publikum positionierten.

Zur gleichen Zeit, als Japan sich selbst in der Edo-Zeit wiederentdeckte, lässt sich auch innerhalb der Ausstellungen japanischer Holzschnitte in Amerika und Europa eine Zunahme der Beschäftigung mit Edo als Kulturraum beobachten. Zwar wurde der Themenkomplex postmodernes Edo, wie er von japanischen Sprecher*innen diskutiert wurde, von den Kurator*innen nicht exakt übernommen. Dennoch zeigt sich, dass Aspekte aus dem Edo-Gedächtnisinventar, wie das vermeintlich »moderne« Lebensgefühl, der kosmopolitische Geist und bestimmte idyllische Vorstellungen der damaligen Kultur, auch innerhalb der Ausstellungen im Westen zu favorisierten Themen wurden.

Abbildung 20: *Japanese Ghosts & Demons*. Spencer Museum of Art, Lawrence, Kansas (1985), Ausstellungskatalog. Bild des Einbandes



© Spencer Museum, University of Kansas

Bereits existierende Vorstellungen vermischten sich mit Komponenten aus dem Edo-Diskurs, der in Japan geführt wurde, und verstärkten sich gegenseitig. Die Verarbeitung und Übernahme von Bildern aus Edo, die im Rahmen der japanischen Kulturdiplomatie verbreitet wurden, gestaltete sich im Westen als äußerst vielschichtiges Phänomen, das sich inhaltlich auf einem weitgespannten Spektrum zwischen Edo als reiner Nostalgie und Edo als postmodernem Milieu bewegte. In den Ausstellungen trat Edo so häufig als eine Art ideales, bis in die Gegenwart weiterlebendes Japan in Erscheinung.

Dieses de facto endhistorisierte, »zeitlose« Japan manifestierte sich den Ausstellungsbeiträger*innen nach in den Motiven der Ukiyo-e. Die Drucke wurden als Illustrationen spezifischer Aspekte ihrer Epoche herangezogen, die für die japanische Kultur als weiterhin gültig empfunden wurden. Regelmäßig stößt man so auf Aussagen, die behaupteten, dass sich durch eine Betrachtung bestimmter kultureller Aspekte der Edo-Zeit auch Einsichten über die Mentalität der Japaner von heute gewinnen lassen würden. »An exploration of the mythology offers new insights into the ethos and people we deal with more often each year«, behauptete der Direktor des Spencer Museum of Art Jay Gates in der Einleitung der Ausstellung *Japanese Ghosts & Demons* (Abb. 20) (1985: 7). Zwischen der Edo-Zeit und der Gegenwart wurde ein »continuous stream« festgestellt, der sich anhand einer durchgängigen Verbindung in den kulturellen Bräuchen, wie etwa dem Geisterglauben, äußerte (Yamamoto 1985: 11). Gab es der Annahme nach also ein »Weiterleben« der Kultur der Edo-Zeit bis in die Gegenwart, dann hielten dieser Argumentation nach die im Kontext dieser Behauptungen gezeigten Holzschnitte etwas fest, was die japanische Kultur von der Edo-Zeit aus bis in die Gegenwart prägte.

In dem von Keyes verfassten Text zur Ausstellung *The Male Journey in Japanese Prints* deutet seine Überzeugung, dass es in der Lebenserfahrung des »modernen« Edo-zeitlichen Japaners und des heutigen amerikanischen Mannes grundsätzliche Parallelen gebe, ebenfalls darauf hin, dass die Ansicht, in Edo hätten sich Dinge abgespielt, die bis heute andauern, in die Konzeption der Inhalte miteingeflossen war. In der aus einem weiten Spektrum von Künstlern zusammengestellten Ausstellung, die ihre Werke hauptsächlich aus der Achenbach Foundation for Graphic Arts des Fine Arts Museum of San Francisco mit einem Bestand von rund 3000 Holzschnitten bezog, referierte Keyes auf eine kursierende Krise des modernen Mannes mit seinem Selbst (1989: 27). Und seiner Meinung nach waren es die Künstler japanischer Farbholzschnitte, die durch ihre authentischen Darstellungen männlichen Empfindens Antworten zur Überwindung dieser Gefühlskrise lieferten (Keyes 1989: 27–29). Keyes' Konzept basierte auf der erstaunlichen Prämisse, dass es einen »common ground« in der Erfahrung des Mannseins zwischen dem männlichen Publikum von heute und den Ukiyo-e-Künstlern des 18. und 19. Jahrhunderts gebe (1989: ebd.). Als »eccentric« und weit hergeholt beschrieben, wurde Keyes' Auffassung von den japanischen Holzschnitten als universelle »guides for living« wenig von der Pres-

se begrüßt, die Strategie der Ausstellung, die Bilder anhand einer Storyline zu vermitteln, wurde wiederum sehr positiv aufgenommen (1989: 27; Litt 1989: 3E).⁴ In dem Keyes Ukiyo-e als Quellen einer universellen menschlichen Erfahrung begriff, aus denen Erkenntnisse zur Bewältigung postmoderner Sinnkrisen ableitbar seien, schlug er eine völlig neuartige Perspektive auf die Drucke vor. Diese setzte voraus, dass japanische Holzschnitte Erkenntnisse liefern würden, die sowohl für das Japan der Edo-Zeit als auch für die heutige Gesellschaft gültig seien.

Das wachsende Interesse für die »Modernität« der japanischen Vergangenheit und die Übernahme des »edoisierten« kulturellen Idealbildes beeinflusste die Themenwahl einiger amerikanischer Ausstellungen noch auf einer weiteren Ebene. So intensivierte sich in den Achtzigerjahren etwa die Auseinandersetzung mit Drucken des 19. Jahrhunderts, den sogenannten *Nagasaki-e* oder *Yokohama-e*. Deren Motive, die »Westler« in Japan sowie Japaner*innen in westlicher Kleidung und westlichem Ambiente zeigten, dokumentierten den technologischen und gesellschaftlichen Wandel, den Japan in der Meiji-Zeit auf seinem Weg zu einer Industrienation durchlaufen war (Abb. 21). Es war der Faktor des Kuriosen, der diese nicht mehr dem Idiom der »fließenden Welt« entsprechenden Drucke so attraktiv für das breite Publikum machte. In diesen Holzschnitten fand man der allgemeinen Wahrnehmung nach den Blick der Japaner auf den Westen wieder, was als besonders reizvoll empfunden wurde (Temko 1981: 14). Auch die stilistische Hybridität dieser letzten Sparte der Ukiyo-e, in der sich westliche und japanische Bildkonventionen vermischten, trug zur Beliebtheit dieser Druckkategorie mit ihrer sympathischen Eigenartigkeit bei (Muchnic 1980: 1 Part VI; Sozanski 1983: 165⁵, 178; Temko 1981: ebd.). Die bisher angebrachte Kritik, die Drucke dieser Modernisierungsperiode seien durch Einflüsse westlicher Kultur verfälscht oder degradiert worden, wurde ins Positive gedreht.

Gerade als Zeitdokumente des gesellschaftlichen und technologischen Umbruchs und wegen des gewitzten Blickes auf die »Fremden« waren diese Drucke so wertvoll (Sozanski 1983: ebd.; Temko 1981: 14–15). Auf der Suche nach Erklärungen für den rasanten wirtschaftlichen Aufstieg interessierte nun das moderne Gesicht der japanischen Vergangenheit.

4 Durch die Präsentation von fünf erotischen Drucken (*shunga*) löste die Ausstellung einen kleinen Skandal aus. Das Zeigen von Bildern mit sexuellen Szenen wurde vor dem Hintergrund der Förderung der Ausstellung durch das National Endowment for the Arts als äußerst pikant empfunden und führte zu Kontroversen im Vorfeld der Ausstellung, mit denen sich die Rezension ausführlich beschäftigte (Litt 1989: 1E, 3E).

5 Hohe Seitenzahlen kommen in Verbindung mit Zeitungsartikeln dann zustande, wenn auf der Zeitungsseite keine Seitenzahl erkennbar ist. In diesem Fall übernehme ich die Seitenzahl, welche die Datenbank <https://newspapers.com> vorschlägt, von der alle Artikel aus amerikanischen Zeitungen, die ich hier zitiere, ausgenommen der *New York Times*, stammen.

Abbildung 21: *Salon eines ausländischen Geschäftsbetriebes in Yokohama, Utagawa (Goun-
tei) Sadahide, 1861. Holzschnitt-Triptychon, Tinte und Farbe auf Papier. Gesamtmaß: 35,5 x
76,2 cm*



Bequest of William S. Liebermann, 2005. The Metropolitan Museum of Art, New York

Mit Tsukioka Yoshitoshi (1839–1892), dem 1980 eine erste große Einzelausstellung im Los Angeles County Museum of Art (LACMA) gewidmet wurde, wandte sich das Ausstellungsfeld einem bisher vernachlässigten Künstler des späten 19. Jahrhunderts zu. Indem er eine neue, westliche Einflüsse einbringende Ästhetik erschuf, die mit dem bisherigen stilistischen Vokabular der Ukiyo-e brach, reagierte Yoshitoshi auf den Wandel in der japanischen Gesellschaft, deren Medienkonsum sich unter dem Einfluss von Zeitungsberichterstattung, der Einführung neuer Drucktechniken und Fotografie verändert hatte (Muchnic 1980: 1 Part VI). Durch die »verwestlichte« Bildsprache lange in seinem künstlerischen Beitrag umstritten, wurde Yoshitoshi auch so plötzlich zum Starkünstler, da es der Auffassung der Kurator*innen und der Presse nach deutliche Parallelen zwischen den häufig in seinem Werk vorkommenden grausamen Szenen und den stilisierten Darstellungen von Gewalt in der japanischen Populärkultur gab, die außerhalb von Japan immer mehr Anhänger gewann (Muchnic 1980: ebd.). Aufgrund eines einseitigen Fokus auf die gewaltvollen Darstellungen in seinem Werk wurde Yoshitoshi in der Berichterstattung der Presse der zweifelhafte Ruf eines Künstlers des Bizarren und Grotesken verliehen – eine Einschätzung, die ihn und sein Werk bis heute begleitet (Muchnic 1980: ebd.). Doch gerade durch solche sensationsausgerichteten Zuschreibungen wurde die Aktualität deutlich, die man in den Ukiyo-e und deren Künstlern in dieser letzten Phase des Mediums sah. Yoshitoshi sowie die *Nagasaki-e* und *Yokohama-e* wurden auch deswegen populär, da sie Aufschlüsse über die Entwicklung boten, die das Land auf dem rasanten Weg zur Wirtschaftsmacht

gegangen war und mit der sich Amerika und Europa in den Achtzigern plötzlich konfrontiert fühlten (Sozanski 1983: 165, 178; Temko 1981: 14–15).

Ausstellungen japanischer Holzschnitte wurden in den Achtzigerjahren beliebt, da sie ein Japan reflektierten, das der breit geteilten Vorstellungswelt entsprach und hoch im Kurs war. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch ein weiterer großer Thementrend innerhalb der Ausstellungen japanischer Holzschnitte einordnen: die plötzliche Favorisierung des Künstlers Utagawa Hiroshige (1797–1858). Anders als die Drucke aus dem 19. Jahrhundert, die das »moderne« Gesicht der japanischen Vergangenheit verkörperten, war Hiroshiges internationale Popularität in den Achtzigern zu einem großen Teil darin begründet, dass sein Werk den Überzeugungen nach eine idyllische und zeitlose Vergangenheit darstellte, in der sich etwas authentisch Japanisches manifestierte (Matsudaira 1983: 7). Dieser Eindruck von Hiroshiges Drucken als Repräsentanten eines beschaulichen Japans, das sich in der Landschaft offenbarte, fand großen Widerhall in einer ganzen Serie von Hiroshige-Ausstellungen in Amerika. Mit dem Pratt Graphics Center, der IBM Gallery, der Ukiyo-e Society of America und dem Brooklyn Museum fanden die vier größten Ausstellungen des Künstlers während der Achtzigerjahre in New York statt.

Landschaftsansichten, wie sie den berühmtesten Teil von Hiroshiges Werk ausmachen, wurden innerhalb der Reaktionen auf diese Ausstellungen zu einem der beliebtesten Motive innerhalb des japanischen Holzschnittes erhoben und galten gemeinsam mit den Drucken seines Zeitgenossen Hokusai als Inbegriff der Holzschnittkunst an sich (Echoes-Sentinel 1981: 11; Steinert 1986: 19; Stockinger 1985: 5; The Capital Times 1982: 14; Tsunashima 1986: 11). Berühmte Serien des Künstlers wie die *53 Stationen des Tōkaidō* beschworen ein nostalgisches Japan herauf, für das sie sinnbildlich standen (Daily News 1983: 12; Dike 1983: E16; Raynor 1984: 28). Diese Beispiele aus dem inhaltlichen Programm der Ausstellungen deuten gemeinsam darauf hin, dass in den Achtzigern zwischen den Vorstellungen der japanischen Kultur, die das Land im Westen verbreitete, und den Themen der amerikanischen Ausstellungen eine enge Übereinstimmung bestand. Die Version von »Japan«, welche die Ausstellungsorganisator*innen und die Medien in den Ukiyo-e sahen, orientierte sich dabei in großen Teilen an dem Vergangenheitsbild, das die japanische Seite im Zuge des Edo-Gedächtnisdiskurses für sich erfunden hatte.

5.5 Ein neuer zeitgenössischer Charakter für Ukiyo-e

Japanische Holzschnitte gerieten in den Achtzigerjahren nicht nur deshalb in den Strom des Zeitgeistes, da sie Dinge abbildeten, die sehr gut mit jenen Inhalten vereinbar waren, die in Europa und Amerika im Rahmen der japanischen Kulturdiplomatie disseminiert wurden. Auch innerhalb der Wahrnehmung der Drucke selbst ereignete sich in diesem Zeitraum eine Verschiebung. Die bisherige Funktion der

Holzschnitte, als Bilder einer zugleich fernen wie nahen Welt zu dienen, erfuhr eine Veränderung, die den Ukiyo-e eine neue Aktualität verlieh. Die Stimmen in der Presse belegen, dass japanische Holzschnitte in den Achtzigerjahren den Status der berühmtesten japanischen Kunstform erreicht hatten. Ukiyo-e waren nicht nur beliebt, sie galten als Inbegriff japanischer Kunst an sich. »They now epitomize Japanese culture for the general public«, stellte ein Artikel zur Ausstellung *Realities of the Floating World* fest (Shinn 1983: C2). Diese Haltung wurde auch durch eine Rezension in der *Times* zur Ausstellung *Images of Unknown Japan* bestärkt, deren Autor festhielt, dass »the graceful prints [...] are now seen as one of Japan's greatest contributions to world art« (Smith 1988: 35). Japanische Holzschnitte prägten das in der Öffentlichkeit verbreitete Bild von japanischer Kunst und bildeten den ultimativen Standard, gegenüber dem sich jede andere japanische Kunstgattung behaupten musste. Vor dem Hintergrund der Anerkennung der Drucke als weltberühmte Kunstform griffen auch amerikanische Expert*innen und die Presse die Idee des modernen beziehungsweise postmodernen Charakters der Ukiyo-e auf. Wie nie zuvor wurde der zeitgenössische Aspekt der Holzschnitte als Frühform moderner Medien betont. Um diesen gegenwärtigen Charakter entfaltete sich eine lebendig geführte Debatte, die eine Verlagerung des Narratives der nahen fernen Welt in die Richtung einer Motivwelt bewirkte, die zunehmend als nah und mit der modernen Lebenswelt verwandt empfunden wurde.

Die Tendenz, japanische Holzschnitte als ein Massenmedium darzustellen, das mit zeitgenössischen Medienformen vergleichbar war und in seiner Funktion und Gestalt viele Ähnlichkeiten zu alltäglichen Kommunikationsmitteln wie Reklame oder Postern besaß, hatte sich bereits in den Siebzigerjahren angedeutet. Die Stringenz, in der durch die amerikanische Presse solche Vergleiche nun getätigt wurden und die Kommunikation mit dem Publikum prägten, war in den Achtzigerjahren dennoch neu. Solche Bezüge zwischen den Medien der Gegenwart und den Kommunikationsmitteln im Japan der Edo-Zeit wurden von Expert*innen geäußert und flossen in die Kommentare der Presse ein. So hieß es von der Kuratorin im einleitenden Text zu der Ausstellung *Realities of the Floating World* im Cleveland Museum of Art, die Drucke seien »urban, affordable and germane« und auf ein breites Publikum ausgerichtet gewesen, für das sie als »visual records of past experiences« die Funktion von »contemporary billboards or posters« erfüllten (Williams 1983: 2). Auch Lawrence Smith, Leiter der japanischen Sammlung am British Museum, hob den kommerziellen Charakter der Ukiyo-e in der *Times* hervor und erklärte, wie die Drucke als Werbemedien kommerzieller Bereiche wie des Kabukitheaters oder der Textilindustrie dienten, indem sie »cheap, memorable and up-to-date images« der urbanen Kultur lieferten (1988: 35). Diese Einschätzung wurde ebenfalls von der amerikanischen Wissenschaftlerin Julia Meech geteilt, die mit Hinweis auf die enorme Auflage und den kommerziellen Herstellungs- und Vertriebsprozess feststellte, die Holzschnitte seien »very commercial items, not art

for art's sake. They were advertisements« (Benthuysen 1988: F1). Als »inexpensive, mass produced versions« hatten die Drucke eine Gebrauchsfunktion und wurden nicht wie Kunst an der Wand aufgehängt, sondern in Portfolios für den Zeitvertreib verwahrt (Benthuysen 1988: ebd.). Mit dem Kommentar »These prints were produced as throw-aways« teilte auch der Kurator für asiatische Kunst am Philadelphia Museum of Art Kneeland McNulty die Bewertung der Ukiyo-e als Massenmedium, das für den kurzweiligen Konsum produziert wurde (Conheim 1980: 3). Diese Darstellung der japanischen Holzschnitte als Medienform, die mit zeitgenössischen Kommunikationsmitteln vergleichbar war, die jeder aus dem Alltag kannte, wurde in überwältigender Form auch von den Zeitungen aufgegriffen, welche die Drucke als »throw-away billboards and posters of their time« bezeichneten und in ihnen die Funktionen von »comic strips, movies and television combined« sahen (Glueck 1985: 27; Koontz 1985: 50).

Die Hervorhebung des Gebrauchscharakters der Drucke als Kommunikationsmittel hatte über das Zurechtrücken der Ukiyo-e innerhalb ihres kulturhistorischen Kontextes hinaus noch einen weiteren, tiefer greifenden Effekt, der die Wahrnehmung der Drucke betraf. Denn in ihrer neuen Rolle als Produkt, das mit zeitgenössischen Medien vergleichbar war, betrachtete man japanische Holzschnitte auch zunehmend als dazu fähig, eine im Prinzip ebenso familiäre, nachvollziehbare Erfahrungswelt mitzuteilen. »These images were like snapshots of daily life. They were intimate recordings of what people said and felt«, resümierte ein Artikel über die Holzschnitte, die laut dem Autor wie Werbeanzeigen in Magazinen über das Alltagsleben im Japan des 19. Jahrhunderts informierten (Morgan 1985: 14D). »Woodblock prints record past joys«, proklamierte ein Artikel zur Ausstellung *Realities of the Floating World* in seiner Überschrift und stellte so ebenfalls eine Aktualität fest, die den Drucken inhärent und für den Betrachter erfahrbar sei (Shinn 1983: 32).

Durch zeitlos-universelle Topoi wie »für den Augenblick leben« und »jeden Moment voll auskosten« war das gesellschaftliche Klima, das in der Begegnung mit den Holzschnitten erfahrbar war, nah an der Erlebniswelt des Publikums in den Achtzigerjahren angesiedelt (Williams 1983: 2). »They lived for the moment«, stellte Williams fest und argumentierte, dass die Menschen »nicht nur danach strebten, ihr Leben voll auszukosten, sondern irgendwie auch ihre vergänglichen Freuden festzuhalten« (1983: ebd.). Verlebendigende, Vergangenes ins Heute transferierende Beschreibungen brachten die Welt der Holzschnitte und das in ihnen aufgezeichnete Leben den Betrachter*innen näher. »Ukiyo-e prints record the current fads and fashions, and the leisure world«, hieß es im *Echoes-Sentinel*, während an anderer Stelle das Bild einer aufregenden und ansprechenden Welt gezeichnet wurde, »where cherry blossoms and poetry mingle with high fashion, drama and eroticism« (Brainard Cook 1987: E1; 1981: 11). Einfühlsame Beschreibungen in den Rezensionen, wie dass den Bürger*innen »ihre flüchtigen Erfahrungen und Freuden realer erschienen, wenn sie materielle Erinnerungen davon besaßen«, zeichneten ein nachvoll-

ziehbares Bild der Mentalität der Menschen, die vielleicht nicht anders als die Ausstellungsbesucher*innen von heute versuchten, ihre schillernde Erlebniswelt in irgendeiner Form festzuhalten (Shinn 1983: 32). Anhand solcher Darstellungen begegneten die Betrachter*innen mit den Holzschnitten einem Medium, das der Suggestion nach aus ihrer Alltagswelt heraus zugänglich und nachvollziehbar war.

Innerhalb der Besprechungen in der Presse war neben der erlebten Zugänglichkeit auch weiterhin der Eindruck von Fremdheit ein Faktor, der die Begegnung mit den Ukiyo-e bestimmte. Häufig wurde geschildert, dass die Drucke anhand ihrer authentischen Darstellungen zu einer erlebnisreichen Zeitreise in das ferne Japan der Edo-Zeit verleiten würden. »A glimpse at a different world in a different age is afforded«; auf diese Weise beschrieb *The Monitor* dieses Eintauchen in eine zurückliegende Epoche (1989: 4C). Durch den Blick und die Zeichenhand der Holzschnittmeister würden die Betrachter*innen auf eine »aesthetic journey to landscapes and bridges, animals and flowers, shrines and people in the land of the rising sun« mitgenommen (Stockinger 1985: 5). Als »rare look into the world of the past, a world of floating pleasure« boten die Drucke authentische Einblicke in eine vergangene, ferne und unbekanntere Welt, eine »exotic world of eroticism«, die in ihrer reizvollen Fremdartigkeit bestach (Dietz Krebs 1988: 5C; Koontz 1985: 50). Die japanischen Holzschnitte brachten somit weiterhin das Potenzial mit, sowohl nah als auch exotisch zu sein.

Dennoch verschob sich innerhalb dieses Spiels aus Exotik und Nähe, das die Wirkung der Holzschnitte bestimmte, in den Achtzigerjahren etwas. In den Dekaden davor hatte innerhalb dieses vereinnahmenden Erlebnisraumes zwischen Ferne und Nähe stets die Erfahrung von Fremdheit überwogen, die den wesentlichen Reiz der Begegnung ausmachte. Mit Kommentaren, welche die Drucke nun als Schnappschüsse des alltäglichen Lebens der Menschen und Aufzeichnungen ihrer unmittelbaren Gefühlswelt verstanden, wird jedoch eindeutig, dass japanische Holzschnitte im populären Diskurs in erster Linie als Bilder einer Welt gesehen wurden, die dem Erlebnisraum der Betrachter*innen nahestand. Als Comics, Postkarten, Souvenirs, Poster und Werbeplakate schlossen sich Ukiyo-e aus dem Alltag bekannten Dingen an und gelangten so über ihren Zeitkontext hinaus in die Erfahrungswelt der Gegenwart. Diese Überzeugung, dass japanische Holzschnitte in ihrer Funktion und Gestalt modernen Medienformen entsprachen, führte eine Perspektive ein, die das Bild japanischer Holzschnitte grundlegend veränderte. Aus dem Narrativ, das bisher von einem Gleichgewicht von Nähe und Ferne in der Begegnung mit den Drucken ausging, entwickelte sich das Narrativ der nahen Welt, in dessen Logik der Eindruck von einer fernen Welt hintergründig geworden war.

Die wachsende Popularität japanischer Holzschnitte, die zunehmend als ein nahbares Medium empfunden wurden, führte gleichzeitig dazu, dass sich eine fest gezeichnete Erzählung über die Drucke einzuschreiben begann, innerhalb derer sich identische Annahmen wiederholten. Besonders in der Presse lässt sich in den

Achtzigerjahren eine solche Verfestigung bestimmter Übereinkünfte hinsichtlich dessen verfolgen, was die Holzschnitte einem breit geteilten Konsens nach als Kunstform klassischerweise ausmachte. Das steigende öffentliche Interesse an den Drucken aus der Edo-Zeit mit ihrem als zeitgenössisch wahrgenommenem Charakter brachte die Verbreitung kondensierter und einfacher Erklärungen mit sich, die versuchten, die Hintergründe des Mediums spannend zu vermitteln. Die wichtigsten Elemente in diesen verkürzten Darstellungen waren das Abschreiten der zentralen Etappen in der Entstehung der Druckkunst, die Darlegung der Motivwelt sowie die Skizzierung des gesellschaftlichen Umfeldes. Alle diese Aspekte waren dabei in eine regelmäßige Erzählung eingebettet, die sich in den Rezensionen in fast identischer Struktur wiederholte und teils in extrem verkürzter Form auftauchte (Benthuysen 1988: F1, F20; Dietz Krebs 1988: 5C; Litt 1989: 1E, 3E; Pridmore 1982: 41; Shinn 1985: B2; The Monitor 1989: 4C). Im Fokus dieser Spannung erzeugenden erzählerischen Strategien stand die Nachzeichnung des städtischen Bürgertums der Hauptstadt Edo und dessen Kultur als kultivierte und mondäne, nach Zerstreuung suchende Gesellschaft, deren dynamisch-hedonistischer Lebensstil durch die Holzschnitte genährt wurde (Conheim 1980: 3; Dietz Krebs 1988: ebd.; Mullen 1981: 14; Pridmore 1982: ebd.; Smith 1988: 35; Steinert 1986: 19).

Entlang solcher komprimierten Beschreibungen, die festlegten, was ein Ukiyo-e auf inhaltlicher und ästhetischer Ebene sein sollte, bildete sich in den Medien eine Art Konsens heraus, der zum Ausgangspunkt eines beschränkten Bildes über die Drucke wurde, das andere Inhalte ausgrenzte und ebenso einfach wie populärtauglich war. In diesen publikumsgewandten Darstellungen wurde die Motivwelt häufig auf wenige Elemente kondensiert. Aufzählungen, in denen sich die Welt der Ukiyo-e verdichtete, wie »Theater idols and famous courtesans are the principal players in the ›floating world‹, where cherry blossoms and poetry mingle with high fashion, drama and eroticism« oder »fairy tales, family lives, theatrical themes, love, war, suicide, madness«, verliehen den Drucken einen sensationellen Charakter (Brainard Cook 1987: E11; Litt 1989: E1). Ergänzt um essenzialisierende Überschriften, wie »Looking at the art of the ephemeral« oder »From the Land of Mt. Fuji, gentle lines of grace and form«, schufen solche vereinfachten Darlegungen an Klischees grenzende Bilder, die den Eindruck erweckten, dass es sich bei den japanischen Holzschnitten um ein ganz bestimmtes, anhand weniger Merkmale greifbares Phänomen handelte (Pridmore 1982: 41; Smith 1988: 35). Solche Verkürzungen und griffig klingende Ausrufe befeuerten eine Tendenz, die japanische Holzschnitte auf ein unterhaltsames Medium reduzierte, das typische Klischeebilder der japanischen Kultur von Samurai, spektakulären Landschaften und Geishas bestätigte, die sich gemeinsam mit der Beliebtheitswelle der japanischen Kultur ausbreiteten.

Diese Entwicklung, japanische Holzschnitte in einer verdichteten Erzählung zu erfassen, wurde zusätzlich durch die starke Dominanz der Namen Hokusai, Hiroshige und Utamaro im Pressediskurs befeuert, die in den Achtzigerjahren wei-

terhin als unangefochtene Meister des Holzschnittes galten und den sie der Wahrnehmung nach in seinen Höhepunkten präsentieren (Glueck 1985: 27; Higgins 1987: F1; Litt 1989: E1; Sozanski 1983: 165; Stockinger 1985: 5; The Capital Times 1982: 14; Tsunashima 1986: 11). Hokusais Druck *Die große Welle vor Kanagawa* aus der Serie der *36 Ansichten des Berges Fuji* wurde erstmals nachdrücklich als berühmtestes Werk überhaupt bezeichnet und als Türöffner zu der gesamten Kunstform etabliert (Litt 1989: E1; Steinert 1986: 19; Tsunashima 1986: ebd.). »Diese Landschaften [...] verkörpern das, was europäische Betrachter gemeinhin als den japanischen Holzschnitt bezeichnen«; mit dieser Aussage drückte ein Artikelautor die in der Öffentlichkeit verbreitete Überzeugung aus, dass es sich bei den Landschaftsserien von Hokusai und Hiroshige um die Glanzlichter des Holzschnittes handele (Steinert 1986: ebd.). Indem sich die Bildwelten und Stile von Hokusai, Hiroshige und Utamaro zunehmend im kollektiven Gedächtnis verankerten, standen ihre Namen mittlerweile emblematisch für die Kunstform als Ganzes und erhielten so einen Stellenwert, den sie von da an nie wieder aufgaben. Ihr starkes Auftreten in der medialen Diskussion bildete damit wie in den Ausstellungsdekaden zuvor eine Linie der Kontinuität zu den Präferenzen der ersten Rezeptionsphase im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Durch regelmäßige Verweise auf die bedeutende Rolle der Holzschnitte in der impressionistischen und modernen Kunst in der Presse war diese Epoche auch in den Achtzigern weiterhin im Ausstellungsdiskurs präsent (Benthuyzen 1988: F1, F20; Pridmore 1982: 41; Smith 1988: 35).

Neben der Verbreitung solcher stereotypen Vorstellungen kam es noch auf einer weiteren Ebene zu einer Annäherung zwischen den japanischen Holzschnitten und der Öffentlichkeit. »Als Kunst für jedermann« waren die Drucke inzwischen zu einem beliebten Sammelobjekt geworden und lösten einen breiten Sammeltrend aus (Conheim 1980: 3; Pridmore 1982: 41; The Record 1981: 29). Interessanterweise war das Marktumfeld in den Achtzigerjahren für erfahrene Sammler*innen längst nicht mehr attraktiv. Seit den Sechzigerjahren waren die Preise zusammen mit dem wachsenden Interesse an den Holzschnitten als Kunstform stark gestiegen. Findige Sammler*innen und Kurator*innen hatten die Gunst der Stunde eines relativ stillen Marktes damals noch genutzt, um ihre Sammlungen und institutionellen Bestände um seltene und wertvolle Drucke zu ergänzen, die mit Versteigerungen aus der Auflösung renommierter privater Sammlungen erneut auf den Markt kamen. 1974 lösten die Rekordpreise, die bei der Versteigerung der Sammlung des letzten großen französischen Sammlers Henri Vever (1854–1942) bei *Sotheby's* in London erzielt wurden, eine Welle des Erstaunens in der Presse aus (Conheim 1980: ebd.; La Liberté 1975: 3 Section Art; Norman 1977: 16). Die gesamte Sammlung japanischer Kunstgegenstände wurde einschließlich der Holzschnitte für über sechs Millionen Dollar verkauft, die Preise von mehreren Tausend Pfund, die für einzelne Drucke erzielt wurden, galten als Sensation (Conheim 1980: ebd.).

In den Achtzigern war es schließlich fast unmöglich, noch an seltene Drucke zu kommen, es sein denn, man war bereit, hohe fünfstellige Beträge dafür zu zahlen (Conheim 1980: ebd.). Die enormen Teuerungsraten der Drucke, die in manchen Fällen innerhalb von zehn Jahren um mehr als 1000 Prozent gestiegen waren, waren unter anderem durch einen Nachfrageboom auf japanischer Seite verursacht worden (Conheim 1980: 24). Getragen durch die allgemeine Nostalgie, die der Edo-Zeit einen neuen Auftrieb verlieh, und beschwingt durch die allmähliche Realisierung der enormen Popularität der Holzschnitte in Europa und Amerika, galten Ukiyo-e in Japan als Objekte des Nationalstolzes, in die es zu reinvestieren galt, und viele Käufer*innen griffen zu, um neue Sammlungen in Japan zu gründen (Conheim 1980: ebd.; Hillier 1974: 9). Zudem trieb die hohe Inflation im Inland japanische Investoren in Holzschnitte als Anlageobjekt, sodass die horrenden Preise auch durch die enormen Geldmengen entstanden, die durch japanische Käufer*innen in den Markt gepumpt wurden (Conheim 1980: ebd.).

Aufgrund eines breiten, mit Drucken minderen Ranges bestückten Untersegmentes, das für Kenner*innen nicht zählte, aber für Hobbysammler*innen dennoch attraktive und vor allem günstig zu ergatternde Exemplare beinhaltete, gab es trotz dieser Entwicklungen für Personen mit kleinerem Budget genügend Möglichkeiten einzusteigen (Conheim 1980: 3; Pridmore 1982: 233). Was die Drucke als Sammelobjekt so attraktiv machte, waren neben ihrem beworbenen Charakter als anmutige Kunst, die jedem ohne große Vorkenntnisse zugänglich war, auch die niedrigen Investments, die man in Relation zu den hohen Wertzuwächsen der Objekte einsetzen musste (Conheim 1980: ebd.; Pridmore 1982: ebd.; The Record 1981: 29). Die große Schere zwischen den raren Meisterwerken in den Museen und den erschwinglichen, zweitklassigen Mehrfachauflagen von Künstlern aus der Spätphase, welche die mittleren und unteren Marktsegmente dominierten, bestand jedoch weiterhin. Die Artikel, die Empfehlungen zum Sammeln aussprachen, spiegelten daher vor allem die Faszination, die den Holzschnitten in ihrem kometenhaften Aufstieg als wertvolles Sammelobjekt und Kunstform von Weltrang anhaftete (Conheim 1980: ebd., 24; Pridmore 1982: 41, 233). Sie lösten damit einen weiteren Beliebtheitsschub der Drucke innerhalb einer Personengruppe aus, die immer breiter wurde. Einem großen Publikum sowohl als Museums- wie auch als Sammelobjekt bedeutend, zirkulierten Informationen über die Drucke nun in einem viel größeren Radius. Als Gegenstand der allgemeinen Aufmerksamkeit und heiß gehandelte Kunstware waren die Ukiyo-e zu einem begehrten, erwerbbaaren Objekt geworden, mit dem man authentisch an einer Kultur teilhaben konnte, die überall Thema war.

5.6 Ukiyo-e als Bilder von Japan

In der amerikanischen Presse entstand während der Achtzigerjahre eine kuriose Aufregung um japanische Holzschnitte, in deren Zuge die Drucke als zeitgenössische Medienformen wie Poster oder Werbung aufgefasst wurden. Dass die Begeisterung über einen vermeintlich »modernen« Lebensstil des Edo-zeitlichen Japans so hoch ausschlug, muss im Zusammenhang mit der generellen Nostalgie nach einem Edo, das immer schon modern gewesen war, in der japanischen Öffentlichkeit gesehen werden. Wie ich gezeigt habe, fand diese Sehnsucht im Rahmen von Ausstellungen und anderen Kulturevents in Amerika und Europa eine große Verbreitung. Die in der öffentlichen Diskussion geförderten Eindrücke von Ukiyo-e als im Prinzip moderne Medienform gingen dabei noch ein Stück über die Beschäftigung mit japanischen Holzschnitten hinaus. Denn in dieser Art von »aktueller« Auseinandersetzung mit den Drucken spiegelte sich das gesellschaftliche und politische Klima der Achtzigerjahre wider, als Japan in der Rolle des wirtschaftlichen Überfliegers und Konkurrenten zu einem heiß diskutierten Thema in den amerikanischen Medien wurde. Die Entdeckung einer plötzlichen »Zeitgenossenschaft« der Ukiyo-e, die viele Parallelen zum gegenwärtigen Lebensstil im Westen mitbrachte, kann vor diesem Hintergrund auch als Versuch gelesen werden, Erklärungen für den wirtschaftlichen Aufstieg und die technologische Führerschaft Japans zu finden.

Die mit Postern und Werbeflyern gleichgesetzten Holzschnitte wurden in diesem Zusammenhang als Evidenzen herangezogen, dass irgendetwas in Japan immer schon modern gewesen war. Ein Publikum, das eine schnelllebige Medienform konsumiert, ist auch modern oder, durch das Vorwegnehmen eines heute erst üblichen Mediengebrauchs, postmodern. Diese Logik stützte die Argumentation der Stimmen aus dem Ausstellungsdiskurs implizit. Japan hatte sich gewandelt und mit ihm der Blick auf die Holzschnitte. Ukiyo-e erfüllten ihre Rolle als Kulturbotschafter so gut, da man in ihnen auf beiden Seiten in verdichteter Form Aspekte dessen wiederfand, was in der populären Diskussion in Japan als besonders »japanisch« und dem Westen gegenüber »fortschrittlich« betrachtet wurde. Die von Glück identifizierten »postmodernen« Merkmale aus dem Edo-Gedächtnis, die das Selbstbild Japans in den Achtzigern bestimmten, korrelieren demnach nicht einfach nur zufällig mit der Darstellungsstrategie japanischer Holzschnitte. Das Bild einer Kunstform, die eine harmonisch-geschlossene, bürgerliche Welt wiedergab, die dem Lebensgefühl der westlichen Moderne ähnlich war, fand sich schon lange, bevor Japan seine kulturdiplomatische Kampagne startete, innerhalb der Ausstellungen in Europa und Amerika wieder. Vor diesem Hintergrund erscheint der Entwurf dieses idyllischen Mikrokosmos, der seit dem Wiedereinsetzen der Ausstellungen in den Fünfzigerjahren stetig genährt wurde, nahezu deckungsgleich mit den wesentlichen Elementen des Edo-Bildinventars, die Glück anhand von »pilgrimage, and travel, [...] objects of material culture, hairstyles and (Japanese) clothing (*wafuku*), prints and

pots, country haiku and city theatre« herauszeichnet (1998: 263). Mit ihren Darstellungen bürgerlichen Lebens, das mit einer Kultur von Freuden und Unterhaltung verbunden wurde, die als einzigartig für ihre Zeit erschien, waren die Ukiyo-e daher besonders anfällig für Projektionen, die in ihnen einen »modernen« beziehungsweise »postmodernen« Lebensstil wiederentdeckten. Der japanische Holzschnitt stellte als Objekt dabei ganz klar einen kulturellen Sympathieträger und einen Repräsentanten Japans dar, auf den man sich auf beiden Seiten einigen konnte.

Angestoßen durch die Identifizierung mit der postmodernen Vergangenheit in Edo, die sich in der öffentlichen Diskussion in Japan abspielte, betraf das im Westen über die Holzschnitte transportierte Bild nun Japan als Land und Kultur insgesamt. Japanische Holzschnitte wurden in Ausstellungen danach nicht mehr als Kunstform betrachtet, die in ihrer historischen Epoche isoliert war, sondern immer im Zusammenhang mit Japan und der japanischen Kultur als Ganzes rezipiert. Objekte zeitgenössischer japanischer Kultur hingegen wurden als Kulturbotschafter offen abgelehnt und als grell, kitschig und vom Einfluss westlicher Kultur verfälscht wahrgenommen (Taylor 1981: 13). Anhand des selektierten Bildes, das die Holzschnitte in Ausstellungen transportierten, wurden die Drucke so als Vermittler von etwas essenziell Japanischem aufgefasst und damit zu Bildern von Japan insgesamt erhoben. Die Emergenz dieser neuen Rolle der Holzschnitte als Bildnisse, die von einem ganz bestimmten »Japan« erzählten, markiert den zentralen Wandel, der sich in den Achtzigerjahren in der Wahrnehmung der Drucke vollzog. Ukiyo-e-Ausstellungen sprachen auf einmal über die gesamte japanische Kultur, da die entfernte Vergangenheit, über die sie seit den Fünfzigerjahren berichteten, nun als unmittelbarer und essenzieller Teil des gegenwärtigen Japans aufgefasst wurde. Gleichzeitig befeuerten sie mit ihren Darstellungen des authentisch-traditionellen wie auch als ewig gültig wahrgenommenen Lebens der Menschen in Japan den Mythos einer Kultur, die sich ebenso wie die Motivwelt der Drucke in einem reizvollen wie auch unauflösbaren Gegensatz zwischen der Moderne und dem Exotisch-Fernen befand. Die Kopplung der Holzschnitte als »Boten« der Edo-Zeit mit der japanischen Kultur allgemein, die zu dieser Zeit vor dem Hintergrund des Erwachens Japans als Wirtschaftsmacht und Land kultureller Faszination stattfand, bestimmt die Gestalt der Ausstellungen bis in die Gegenwart. Die Beschreibung der Ukiyo-e als lebendige und ästhetisch bezaubernde Bilder einer fernen und dann doch seltsam nahen Welt hatte bereits die ideale Grundlage für die Verankerung der Edo-Zeit als das »wahre« Japan gelegt.

6. Die Ausstellungen in den Neunzigerjahren: Internationalisierung des Feldes und Durchbruch der Blockbuster-Formate

In den Neunzigerjahren hatte das Feld der Ausstellungen das Vorstadium einzelner, voneinander getrennter Schauplätze abgelegt und operierte nun wie ein großes verknüpftes Ganzes. In dieser Situation hatte sich ein gewisser Standard, wie Ukiyo-e-Ausstellungen auszusehen hatten, bereits etabliert. Großformatige Projekte namhafter Museen, mit denen die angloamerikanischen Institutionen in den letzten zwei Jahrzehnten den ersten Vorstoß gemacht hatten, entstanden nun auch in anderen Ländern. Eine große Anzahl international verstreuter Initiativen richtete sich mittlerweile nach den Strukturen aus, die sich anhand der großen Ausstellungsprojekte der letzten zehn bis fünfzehn Jahre im Feld etabliert hatten. Der Findungsprozess, unter welchen Koordinaten und Regeln eine Ausstellung zustande kommen und was sie grundsätzlich bieten sollte, war in den Neunzigerjahren größtenteils abgeschlossen. Da sich ein Großteil der Praktiken im Feld unabhängig vom Ausstellungsort immer mehr annäherte, bezeichne ich den Wandel in diesem Kapitel daher auch als »Internationalisierung« des Feldes. In den Neunzigerjahren wurde der Besuch von Ausstellungen zudem zu einer Freizeitbeschäftigung für ein breites Publikum. Die Projekte im Bereich Ukiyo-e profitierten von diesen Entwicklungen, die ihnen ein publikumsgewandteres Gesicht verliehen und dazu führten, dass immer mehr große Museen in das Feld einstiegen und sich als Veranstalter von Ausstellungen japanischer Holzschnitte profilierten.

6.1 Neue Bedingungen im Feld: Kulturdiplomatie, Japonismus und internationale Netzwerke

Innerhalb derjenigen Faktoren, die das Bild der Ausstellungen japanischer Holzschnitte in den Neunzigerjahren auf internationaler Ebene vereinheitlichten, stehen insbesondere drei Punkte heraus. Der erste Punkt bezieht sich auf die Kooperation mit japanischen Institutionen, Spezialist*innen und Sponsoren, die in den

Neunzigerjahren überall im Feld zu einer üblichen Praxis wurde. Zweitens lässt sich erkennen, dass Themen, die in der übrigen Ausstellungswelt Erfolg hatten, nun auch die Planung von Ukiyo-e-Ausstellungen beeinflussten und inspirierten. Vor allem der Themenbereich Japonismus, der in großformatigen Ausstellungsvorhaben aufgegriffen wurde, überschneidet sich inhaltlich mit dem Programm der Initiativen im Bereich Holzschnitt. Drittens stellte sich heraus, dass Expert*innen-Netzwerke nun über den Rahmen der eigenen Institution und nationale Grenzen hinaus zusammen an Projekten arbeiteten. Für alle diese drei Tendenzen bieten die Ausstellungsprojekte in Deutschland, in denen sich deutsche Institutionen erstmals im Bereich großer Formate engagierten, aufschlussreiche Beispiele.

6.1.1 Kulturdiplomatische Ausstellungskooperationen mit Japan in Expansion

Eine Reihe von Initiativen, die während der Neunzigerjahre in Deutschland entstanden, steht beispielhaft für die allgemeine Tendenz, dass aufwendige Ausstellungsformate nach amerikanischem Vorbild, die in einen kulturdiplomatischen Rahmen mit Japan eingebunden waren, nun überall im Feld erschienen. Noch in den Siebziger- und Achtzigerjahren hatten deutsche Institutionen nur wenige Ausstellungsprojekte präsentiert und waren auf der internationalen Bühne kaum sichtbar gewesen. Diese Situation änderte sich in den Neunzigern jedoch, als mit zwei Veranstaltungen des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln, der Neuen Pinakothek in München und des Kupferstich-Kabinetts der Staatlichen Sammlungen in Dresden deutsche Institutionen plötzlich in die Riege der Ukiyo-e ausstellenden Museumsakteure aufstiegen. Woher kam das Signal, die Richtung der Museen in Amerika und Großbritannien einzuschlagen und japanische Holzschnitte zum Thema aufwendiger Präsentationen zu machen?

Ein wesentlicher Faktor, der den großformatigen Ausstellungsprojekten internationalen Antriebs verlieh, war, dass viele dieser Vorhaben aktiv von japanischer Seite gefördert wurden. Die Neunzigerjahre waren in Deutschland das Jahrzehnt der Kulturdiplomatie und der großen Ausstellungskooperationen mit Japan, an denen sich große japanische Unternehmen und Institutionen beteiligten. Die Japan Foundation, die zu dieser Zeit in Europa und Amerika zu einer bedeutenden Unterstützerin von Ausstellungen geworden war, war als Förderer in mehrere Projekte involviert. Der in den Achtzigerjahren verbreitete Trend, die Holzschnitte als Vermittler der japanischen Kultur aufzufassen, setzte sich somit fort.

Mehrere Initiativen in Deutschland zeigen, dass der Aufstieg großformatiger Ausstellungsprojekte und die kulturdiplomatische Kooperation eng miteinander verknüpft waren. Die Ausstellung *Das Klatschen der einen Hand: Japanische Farbholzschnitte aus 3 Jahrhunderten aus dem Riccar Art Museum Tokyo* in der Neuen Pinakothek in München stellte eines der aufwendigsten Projekte in dieser Kategorie dar. Die

Veranstaltung, die 340 hochkarätige Leihgaben aus dem Riccar Art Museum in Tokio präsentierte und durch die Staatliche Graphische Sammlung München koordiniert wurde, führte unter anderem die *nihon keizai shimbun* und *Japan Airlines* als Sponsoren auf (Fahr-Becker 1992: 6). Die Initiative bildete den Auftakt einer Reihe von Kulturevents unter dem Titel *Japan in München* und folgte damit in vielen Punkten dem Modell der großformatig und kulturdiplomatisch angelegten amerikanischen Ausstellungen. Mit Vorworten des japanischen Botschafters, des Direktors des Riccar Art Museum und des bayrischen Kultusministers wurde die Ausstellung ausdrücklich in den Kontext eines breiteren Kulturaustausches zwischen Deutschland und Japan gerückt (Murata 1992: 7; Zehetmair 1992: 8).

Neben *Das Klatschen der einen Hand* war die Ausstellung *Heiteres Treiben in der fließend vergänglichem Welt: Japanische Farbholzschnitte des 17. bis 19. Jahrhunderts*, die 1991 im Museum für Ostasiatische Kunst in Köln stattfand, ein weiteres in enger Zusammenarbeit mit japanischen Akteuren umgesetztes Projekt (Abb. 22).

Die Ausstellungsinitiative war ein Reimport eines existierenden Präsentationskonzeptes, das zuerst in Kaufhäusern der Kette *Matsuzakaya* in Tokio und Osaka realisiert und aus den Beständen eines nicht namentlich erwähnten deutschen Sammlers zusammengestellt worden war (Schlombs 1991: 7). Hinter der Ausstellung, die unter der Schirmherrschaft der Ukiyo-e Society of Japan stattfand, stand mit der *asahi shimbun* erneut ein führender japanischer Medienkonzern, der sich als Sponsor hochkarätiger Formate im Bereich der Ukiyo-e-Ausstellungen bereits bewiesen hatte und auch diese Ausstellung mitfinanzierte (Schlombs 1991: ebd.). Das Besondere an der Involvierung der *asahi shimbun* in diesem Projekt war dieses Mal, dass der Konzern stark auf inhaltlicher Ebene beteiligt war. Das gesamte Ausstellungs-konzept und auch die Herausgabe des Kataloges unterstanden dem Leiter der Abteilung für kulturelle Angelegenheiten der *asahi shimbun* Asano Shûgô.

Das Zusammenkommen angesehenen japanischer Agenten der Kulturdiplomatie mit Institutionen aus Deutschland, die bis vor Kurzem noch keine nennenswerte Rolle im Feld gespielt hatten, zeigt, dass sich die Praktik, Ausstellungen japanischer Holzschnitte als Vermittler japanischer Kultur zu fördern, mittlerweile internationalisiert hatte. Kommentare japanischer Botschafter und Experten anlässlich der deutschen Ausstellungen unterstreichen den Eindruck, dass die neue Rolle von Ukiyo-e als Bilder von Japan nun das Image der Drucke gegenüber der Öffentlichkeit bestimmte. Durch ihre anerkannte Eigenschaft, Einblicke in das Leben im vergangenen Japan zu gewähren, das irgendwie immer noch gültig war, wurden die Holzschnitte auch in Deutschland als besonders repräsentativ für die japanische Kultur vorgestellt (Kimura 1990: 7). Der Status der Drucke als »typisch japanische Kunstgattung« wurde dabei stetig von japanischen Kulturdiplomaten unterstrichen (Japan Ukiyo-e Society 1991: 5; Kimura 1990: ebd.; Satô 1992: 10).

Abbildung 22: Heiteres Treiben in der vergänglichlichen Welt: Japanische Holzschnitte des 17. bis 19. Jahrhunderts. Museum für Ostasiatische Kunst Köln (1991), Ausstellungskatalog. Bild des Einbandes



© Museum für Ostasiatische Kunst, Köln (Archiv)

Kulturessenzialistische Aussagen wie die des Botschafters Kimura Keizo, der behauptete, die Besucher*innen könnten aus den Drucken einen »Einblick in ein Schönheitsideal der Japaner gewinnen, die auch in unserer schnelllebigen Zeit noch die Tradition ihrer kulturellen Vergangenheit hochhalten«, führten die Identitätsdebatte aus den Achtzigerjahren, die um die Edo-Zeit kreiste, fort (1990: ebd.). Einer der Gründe, warum innerhalb deutscher Museen, die sich lange abseits vom Zentrum des Geschehens befunden hatten, auf einmal Großprojekte Konjunktur hatten, lag damit in der Einspannung der Initiativen in den kulturellen Dialog mit Japan. Die Kooperationen mit japanischen Kulturakteuren und die Unterstützung durch Behörden wie die Japan Foundation wurden so zu einem wesentlichen Treiber für die Entwicklung großer Formate nach amerikanischem Beispiel. Obwohl in den Neunzigerjahren eine breite Anzahl deutscher Museen im Bereich Ukiyo-e aktiv

war, blieb das Bewusstsein, das vom Standort Deutschland als Schauplatz von Ausstellungen japanischer Holzschnitte existierte, begrenzt. So wurden überhaupt nur das Ostasiatische Museum in Köln, das Museum Angewandte Kunst in Frankfurt, das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg und die Staatlichen Sammlungen in Berlin zu den Museen gezählt, die der Wahrnehmung der Fachwelt nach Kompetenzen im Bereich japanischer Holzschnitt besaßen (Falk 1992: 11).¹ Vermutlich qualifizierten sich diese Häuser durch die Tatsachen, dass sie alle eine historische Verbindung zum japanischen Holzschnitt aufwiesen und darüber hinaus überregional anerkannte Museen darstellten, die ohnehin einen großen Bekanntheitsgrad besaßen, für diese exklusive Liste. Bis heute sind es vor allem diese Museen, die in Deutschland mit japanischen Holzschnitten in Verbindung gebracht werden.

6.1.2 Der Einfluss des Thementrends Japonismus auf die Ukiyo-e-Ausstellungen

Neben der Ausstellungsdiplomatie bildete die große Popularität des Themenbereiches Japonismus einen weiteren Faktor, der in den Neunzigerjahren große Auswirkungen auf das Feld hatte und der sich ebenfalls sehr gut anhand der deutschen Ausstellungen nachweisen lässt. Wie ich dargelegt habe, nahm das Thema Japonismus, in dessen Rahmen der Einfluss der japanischen Künste auf die impressionistische und moderne Kunst des späten 19. Jahrhunderts beleuchtet wird, seit dem Wiedereinsetzen der Initiativen in den Fünfzigerjahren einen bedeutenden Stellenwert im Ausstellungsdiskurs ein. Zum Zeitpunkt der Neunziger hatten die Publikation *Japonismus in der westlichen Malerei 1860–1920* von Klaus Berger (1980) und die Ausstellung *Japonisme: Japanese Influence on French Art 1854–1910* des Cleveland Museum of Art in Ohio (1975), die von dem amerikanischen Japonismus-Experten Gabriel Weisberg geplant worden war, in den vorhergehenden Dekaden den Weg für die systematische Erforschung der Bezüge zwischen westlicher Kunst und japanischen Kunstgegenständen geebnet.

Die epochale Ausstellung *Le Japonisme* im Pariser Grand Palais im Jahr 1988, die ein großes Echo auslöste, markierte den Zeitpunkt, ab dem die neue, allgemeine Begeisterung für diese kunsthistorische Richtung, welche die Einflusslinien

1 Das MAK Frankfurt und das MKG Hamburg wurden möglicherweise auch deshalb berücksichtigt, weil dort in den Achtzigerjahren kleinere Präsentationen stattgefunden hatten. In Hamburg waren 1986 in der Ausstellung *Wir öffnen die Schatzkammern: Japanische Holzschnitte* erstmals seit vielen Jahrzehnten wieder die Drucke aus den eigenen Beständen zu sehen gewesen. Das MAK Frankfurt hatte 1988 unter dem Titel *Die Frühen Meister: Japanische Holzschnitte von 1650 bis 1750* die Sammlung des Künstlers und Städel-Professors Georg Geyger präsentiert, die 2002 in einem Stifterbündnis durch das Museum erworben wurde, das bis zu diesem Zeitpunkt keine Ukiyo-e-Sammlung besessen hatte.

zwischen japanischen Kunstobjekten und der Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Europa und Amerika erforschte, das erste Mal bis in die Öffentlichkeit durchdrang (Abb. 23). Die von der Japan Foundation und der Réunion des musées nationaux koordinierte Ausstellung war in Kooperation französischer und japanischer Forscher*innen entstanden und zeichnete anhand von 450 Objekten aus Kunsthandwerk, Malerei und Medienkunst die Bezüge zwischen europäischer und japanischer Kunst in einer bisher einzigartigen Dichte von Exponaten nach (Watanabe 1988: 554–555; Weisberg 1989: 130–132).

In einem offenen Konzept, das auf Texte weitgehend verzichtete und stattdessen auf die Überzeugungskraft der Objekte setzte, unternahm die Ausstellung eine umfassende Gegenüberstellung von Werken aus der Zeit des Impressionismus und Postimpressionismus auf der einen Seite und japanischer Kunst und japanischem Kunsthandwerk auf der anderen. Anhand der überwältigenden Konzentration von Werken, die nach einem mehrstufigen Modell verschiedener Grade des Einflusses zwischen japanischer und europäischer Kunst präsentiert wurden, vermittelte das Projekt so erstmals einen nachvollziehbaren Eindruck davon, wie sich die westliche Kunstszene von den Kunstobjekten aus Japan hatten inspirieren lassen (Watanabe 1988: ebd.; Weisberg 1989: ebd.). Ikonische Werke der Impressionisten und frühen modernen Künstler wie Manet, Monet, Degas, Whistler, Signac oder van Gogh nun unter dem Licht des Einflusses japanischer Kunst zu sehen, stellte die zentrale Neuentdeckung und den wesentlichen Attraktionsfaktor der Ausstellung *Le Japonisme* dar, die der Wahrnehmung der Rezensent*innen aus Fachwelt und Presse zufolge den Blick auf die westliche Kunst revolutionierte (Mönninger 1988: 25; Smith 1988: 29).

An die wegweisende Ausstellung im Grand Palais schlossen weitere Initiativen an, zu denen die Ausstellung *Verborgene Impressionen: Japonismus in Wien*, die 1990 vom Museum für angewandte Kunst (MAK) in Wien veranstaltet wurde, und die 1991 im Barbican Centre in London stattfindende Ausstellung *Japan and Britain: An Aesthetic Dialogue* zählten. In Amerika befasste sich 1990 die Ausstellung *Japonisme comes to America: The Japanese Impact on the Graphic Arts 1876–1925* im Zimmerli Art Museum (New Brunswick, New Jersey) das erste Mal mit der amerikanischen Ausprägung des Japonismus. Innerhalb des Spektrums japanischer Kunst und japanischen Kunsthandwerkes, das als Quelle der Inspiration in den Ausstellungen zu sehen war, nahmen auch japanische Holzschnitte, die als Stilvorlagen für bestimmte gestalterische Kompositionen in den Werken der Impressionisten herangezogen wurden, immer wieder eine bedeutende Rolle ein. Indem sie wiederholt Ukiyo-e in das Zentrum ihrer Präsentationen setzten, erhöhten die Japonismus-Ausstellungen die Aufmerksamkeit für die Drucke und verstärkten deren Status als favorisiertes japanisches Kunstobjekt im Bewusstsein der Öffentlichkeit.

Abbildung 23: *Le Japonisme. Grand Palais Paris (1988). Ausstellungsansicht mit Exponaten. In der Vitrine rechts sind Holzschnittbücher präsentiert*



© bpk/RMN – Grand Palais/Sylvie Chan-Liat

Das in der Kunstwelt boomende Thema des Japonismus, in dessen Rahmen der Stellenwert der Holzschnitte für diese Bewegung nachdrücklich betont wurde, wurde auch von den Organisator*innen der Ausstellungen japanischer Holzschnitte registriert und beeinflusste wiederum deren Strategie, ihre Initiativen zu platzieren. So begannen die Sprecher*innen einiger Ausstellungen in Deutschland damit, ihr Projekt unmittelbar unter dem Aspekt des Einflusses zu positionieren, den die japanischen Holzschnitte innerhalb der japonistischen Kreise ausgeübt hatten. Vor dem Hintergrund dieses neuen Starthemas in der Ausstellungswelt wurde erstmals eine kunsthistorisch begründete Dringlichkeit in der Präsentation japanischer Holzschnitte gesehen.

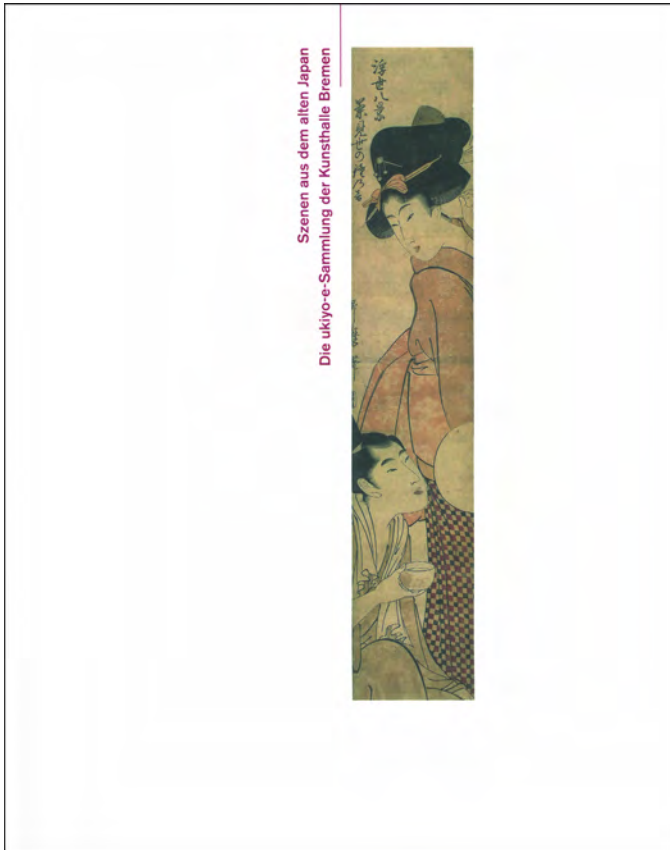
So bemängelte der Leiter der Graphischen Sammlung der staatlichen Museen München, dass es »angesichts der tiefgreifenden Beeinflussung der europäischen durch die japanische Kunst seit Mitte des 19. Jahrhunderts [...] fast beschämend [sei], wie wenig Aufmerksamkeit deutsche Museen den spezifischen Ausdrucksformen und Qualitäten, ja überhaupt dem zielbewussten Sammeln japanischer Holzschnitte gewidmet haben« (Falk 1992: 11). Und wie im Fall der Direktorin des Museums für Ostasiatische Kunst Köln Adele Schlombs bildeten Verweise auf das Erscheinen der

Ukiyo-e innerhalb der Weltausstellungen und den Einfluss der Drucke auf die europäische Kunst häufig die unmittelbare Einleitung in die Initiativen (1990: 7; 1997: 7). Im Zuge dieser neuen Popularität der Drucke als Inspirationsmittel von Künstler*innen von Weltrang wurde die Aufdeckung der Entstehungsgeschichte der eigenen Sammlung erstmals als etwas Bedeutendes und Spannendes empfunden – ein Gedanke, den es bisher so noch nicht gegeben hatte. Indem sich die Museumsakteur*innen dazu entschlossen, ihre Initiativen thematisch der Strömung des Japonismus zuzuordnen und die Rolle der Holzschnitte in dieser hervorzuheben, entstand ein neuer diskursiver Rahmen. In diesem Kontext sahen es institutionelle Repräsentant*innen nun als außerordentlichen Beitrag an, die eigene Sammlung und deren Geschichte publik zu machen.

In den Neunzigerjahren profilierten sich beispielsweise die Kunsthalle Bremen (1990) und das Kupferstich-Kabinett Dresden (1995) als Halter historischer Sammlungen japanischer Holzschnitte, die sie erstmals in groß angelegten Präsentationen der Öffentlichkeit zeigten. Ausführliche Rückbesinnungen auf bedeutende Persönlichkeiten des Spätjaponismus und der Japanforschung in Deutschland, wie den Generaldirektor der Königlichen Sammlungen Dresden Woldemar von Seidlitz (1850–1922) und den Direktor der Kunsthalle Bremen Gustav Pauli (1866–1938), nahmen den zentralen Part innerhalb dieser Initiativen ein. In der Kunsthalle Bremen war *Szenen aus dem alten Japan: Japanische Farbholzschnitte aus dem eigenen Besitz* mit einer Präsentation von 98 Einzelblättern und zwölf Blockbüchern mit gebundenen Holzschnitten aus einem begrenzten Bestand aus insgesamt 550 Drucken zunächst eine eher kleine Überblicksausstellung (Abb. 24). Das Vorhaben wurde inhaltlich von der japanisch-italienischen Kunsthistorikerin Eiko Kondo betreut, die in den Neunzigern in Europa zu den bekanntesten Wissenschaftler*innen auf dem Gebiet japanischer Holzschnitt zählte.

Das Ausstellungskonzept zeichnete sich inhaltlich besonders durch die Offenlegung der Geschichte der Wiegand-Sammlung aus, die Anfang des 20. Jahrhunderts von dem Berliner Kunsthistoriker Friedrich Perzyński im Auftrag des Generaldirektors des Norddeutschen Lloyds Heinrich Wiegand in Japan erworben und 1906 erstmals in der Kunsthalle Bremen ausgestellt worden war (Blau und Salzmann 1990: 8). Nach ihrer Erstpräsentation war die Sammlung lange im Verborgenen gehalten worden und mit Ausnahme einer kleinen Präsentation im Jahr 1979 bisher noch nicht im großen Rahmen zu sehen gewesen. In der ersten großen Präsentation der Drucke im Jahr 1990 galt die besondere Aufmerksamkeit der Ausstellungsorganistoren der japonistischen Agenda der Ankäufe unter Gustav Pauli, der damals auf dem Gebiet der neuesten Kunstströmungen sehr versiert war (Salzmann 1990: 238–239).

Abbildung 24: Szenen aus dem alten Japan: Japanische Farbholzschnitte aus dem eigenen Besitz. Kunsthalle Bremen (1990), Ausstellungskatalog. Bild des Einbandes



© Kunsthalle Bremen

Unter Paulis Leitung gelangten gemeinsam mit den Ukiyo-e, die er vorrangig aufgrund ihrer Bedeutung für die Japonisten sammelte, auch einige bedeutende impressionistische Werke in die Sammlung der Kunsthalle (Salzmann 1990: ebd.). Diese historische Sachlage, die mit den Beständen der Kunsthalle Bremen verbunden war, regte die Organisatoren dazu an, die eigene Initiative selbstbewusst als Beitrag zu positionieren, der ein Licht auf das Japonismus-Erbe in Deutschland warf.

So kritisierten der Vorsitzende des Kunstvereins Rudolf Blaum und der Direktor der Kunsthalle Bremen Siegfried Salzmann, dass der japanischen Kunst in Deutschland noch längst nicht die Aufmerksamkeit zuteilwerde, die ihr eigentlich gebühre

(1990: 8). Beide argumentierten, dass vor dem Hintergrund der großen Beachtung, die dem japanischen Holzschnitt in seiner Rolle als Inspirationsquelle der europäischen Kunst in den letzten Jahren gewidmet worden war, Initiativen, die sich mit den Ukiyo-e als Kunstform beschäftigen, noch viel zu selten seien (Blaum und Salzmann 1990: ebd.). Daher bezeichneten beide es als »Glücksfall [...], wenn die Kunsthalle Bremen aus ihrem Kupferstichkabinett eine Auswahl 98 zum teil einmaliger japanischer Farbholzschnitte [...] zum ersten Mal mit sachkundigen Kommentaren versehen zeigen kann« (Blaum und Salzmann 1990: ebd.). Anhand des Rückbezuges auf diese historischen Begebenheiten gelang es den Kuratoren so, die erste umfassende Präsentation der weder besonders großen noch spektakulären Bestände japanischer Holzschnitte in der Kunsthalle Bremen in den übergeordneten Zusammenhang des hochaktuellen Themas Japonismus zu platzieren.

Mit einer Auswahl von siebenzig Drucken aus einem Bestand von insgesamt 7000 Blättern, von denen aber nur knapp 300 als überhaupt repräsentabel galten, fiel auch die Erstpräsentation *Ukiyo-e, Meisterwerke des japanischen Holzschnittes aus dem Kupferstich-Kabinett Dresden* der Sammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, die unter der führenden Figur des japanischen Holzschnittes in Deutschland Woldemar von Seidlitz zusammengestellt worden war, vergleichsweise klein aus (Hempel 1995: 5). Wie im Fall der Bremer Initiative bestand der eigentlich spannende Aspekt in der Aufdeckung der Geschichte der Entstehung der Sammlung, die mit einer Persönlichkeit verbunden war, die in der Erforschung und Bekanntmachung des Holzschnittes in Deutschland einen bedeutenden Status innehatte. Die Dresdner Ausstellung, welche die Sammlung das erste Mal nach der deutschen Wiedervereinigung wieder für das breite Publikum zugänglich machte, war durch ein Team deutscher und amerikanischer Expert*innen konzipiert worden (Avitabile und Holler 1995: 4). Die Organisation unterstand in erster Linie Gunhild Avitabile, die 1989 von ihrem Posten als Kuratorin für ostasiatische Kunst am Museum Angewandte Kunst in Frankfurt in das Direktorat der Japan Society Gallery in New York gewechselt war, wohin die Ausstellung unter dem Titel *Gems of the Floating World* nach der Präsentation in Dresden wanderte (Avitabile und Holler 1995: ebd.). Im Rahmen der Initiative des Kupferstich-Kabinetts erlangte so eine hochqualitative, wenn auch sehr kleine Auswahl von Holzschnitten der bedeutendsten Meister aller Epochen internationale Aufmerksamkeit, gerade weil sich die Geschichte dieser Sammlung so gut in das boomende Thema des Japonismus einfädeln ließ. Dieses veranlasste in den Neunzigern viele Kurator*innen dazu, ihre Sammlungen nach Kunstobjekten zu durchforsten, mit denen sie an diesem beliebten Themenkomplex teilhaben konnten. Das Beispiel der Sammlungsausstellungen in Bremen und Dresden lässt darauf schließen, dass die Konjunktur des Themas Japonismus in der Ausstellungswelt eine weitere treibende Kraft hinter dem Engagement neuer Museumsakteur*innen im Bereich Ukiyo-e darstellte. Denn wie es der japanische Botschafter Kimura anlässlich der Bremer Ausstellung zutreffend eingestand, lag

der »besondere Reiz« der Ausstellungen japanischer Holzschnitte eben darin, dass es bereits im 19. Jahrhundert im Westen eine »deutliche Hinwendung zu Japan« gegeben habe (1990: 7).

6.1.3 Expertencliquen und internationale Allianzen

Ein weiterer Faktor, der die deutschen Ausstellungsprojekte kennzeichnete und inzwischen für das gesamte Feld charakteristisch geworden war, war die Herausbildung internationaler Netzwerke von Wissenschaftler*innen, die über Ländergrenzen hinweg Ausstellungen planten und umsetzten. Rose Hempel, die entscheidend an der Wiederbekanntmachung des japanischen Holzschnittes in Deutschland beteiligt gewesen war, stellte als emeritierte Leiterin für asiatische Kunst am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg mittlerweile eine Instanz in diesen Kreisen dar. Die Kunsthistorikerin war sowohl an dem Ausstellungsprojekt mit der Japan Society in Dresden 1995 als auch am Katalog einer Präsentation der Sammlung von Otto Riese im Museum für Ostasiatische Kunst Köln 1997 beteiligt. Hempels intensive Beteiligung zeugt somit vom Weiterbestehen der Netzwerke, in denen die Deutungshoheit eines ausgewählten Personenkreises auch nach mehr als dreißig Jahren erhalten blieb.

Dieser Kreis internationalisierte sich innerhalb der deutschen Ausstellungen in einem beachtlichen Ausmaß, als die Direktorin der Japan Society Gallery Gunhild Avitabile und der Spezialist für japanische Kunst am Auktionshaus *Christie's* Sebastian Izzard, der zudem Mitglied der Ukiyo-e Society war, darauf hinwirkten, eine Dresdner Sammlung aufzuarbeiten und in New York zu präsentieren (Avitabile und Holler 1995: 4). Avitabile verfolgte die Agenda, bedeutende europäische Sammlungen japanischer Holzschnitte in Amerika zugänglich zu machen, für deren Umsetzung sie Verbindungen nutzte, die aus ihrer Zeit als Kuratorin am Museum Angewandte Kunst in Frankfurt stammten (Avitabile und Holler 1995: ebd.). So spielte der emeritierte Kunstprofessor und Maler der Städelschule in Frankfurt Georg Geyer eine große Rolle in der Einleitung der Zusammenarbeit zwischen New York und Dresden (Hempel 1995: 5). Bereits 1988 war, ebenfalls unter Avitabiles Anregung, seine Sammlung von Drucken aus der Frühzeit des Mediums in der Japan Society Gallery gezeigt worden. Die 1907 von einem Kreis amerikanischer Unternehmer gegründete Japan Society, die von 1957 bis 1978 der Leitung des Milliardärs John D. Rockefeller unterstand, ist eine renommierte Organisation, die im kulturellen Dialog zwischen Amerika und Japan involviert ist. In den Neunzigerjahren entwickelte sich die Japan Society zu einem bedeutenden Akteur im Ausstellungsfeld, der in Kooperation mit Museen und Expert*innen in den folgenden anderthalb Dekaden erfolgreiche Ausstellungen organisierte.

Die Präsentation einer Dresdner Sammlung in einer angesehenen New Yorker Institution für japanische Kultur und die Lancierung durch ein Team amerikani-

scher Spezialist*innen verdeutlichen als Tatsachen gemeinsam, dass mittlerweile internationale Kooperationen und Netzwerke das Ausstellungsfeld bestimmten. Dieser über Ländergrenzen hinweg vernetzte Charakter zeigte sich auch darin, dass an Ausstellungsstandorten wie Deutschland, die bisher keine entscheidende Rolle im Diskurs eingenommen hatten, nun auch international anerkannte Wissenschaftler*innen den Lauf der Ausstellungen bestimmten. Sowohl der Präsident der Ukiyo-e Society Matsudaira Susumu als auch der ehemalige Direktor des Riccar Art Museum und Leiter der Kulturabteilung der *asahi shimbun* Asano Shûgô verhalfen als allseits anerkannte Spezialisten nun auch den Akteur*innen in Deutschland dazu, einen breiteren Geltungskreis für ihre Initiativen zu entwickeln. Durch das vermehrte Auftreten von Agenten der japanischen Ausstellungsdiplomatie wie Matsudaira und Asano an verschiedenen Orten verkleinerte sich die Gruppe von Personen, die an der Organisation der Projekte beteiligt waren, damit immer mehr auf einen vordefinierten Kreis von Mitspieler*innen. Die Ausstellungsprojekte in Deutschland illustrieren so, wie ein auserwählter, weltweit verknüpfter Personenverbund, der gezielt einen spezifischen Typus von großformatiger Ausstellung förderte, auf internationaler Ebene über die Richtung der Initiativen entschied.

Durch die Einbindung in die Kulturdiplomatie mit Japan, den Anschluss an das beliebte Thema Japonismus und die Knüpfung internationaler Kooperationen gelang es den deutschen Ausstellungen in vielen Punkten, gegenüber den institutionellen Akteuren aus Amerika und England aufzuholen. Diese Entwicklungen standen beispielhaft für ein breites Spektrum von Ausstellungsvorhaben in Europa, die sich dem angloamerikanischen Vorbild nach nun als Großausstellungen aufstellten. Der wesentliche Grund für diese Entwicklung war, dass das Ausstellungsfeld sich in den Neunzigerjahren konsolidiert hatte und ein großes Spektrum von Möglichkeiten bot, Allianzen zu schließen und an bestehende Themen anzuknüpfen. Wie es an dem plötzlichen Erscheinen prestigeträchtiger Projekte in europäischen Ländern wie Deutschland sichtbar wird, konnten japanische Holzschnitte viel leichter und in viel größeren Dimensionen als Ausstellungsgegenstand aufgegriffen werden. Institutionen, die lange kaum eine Rolle im Feld gespielt hatten, reklamierten auf einmal ihren festen Platz in der internationalen Ausstellungslandschaft für sich. Dennoch blieb das Privileg, große Themenerfolge zu erschaffen, unbestritten bei den angloamerikanischen Museen und Spezialist*innen. Diese weiterhin bestehende Vorrangstellung war vor allem durch die Tatsache bedingt, dass sich die meisten Initiativen, die dem Modell der Großausstellung folgten, noch an dem »klassischen« Modell der Überblicksausstellung orientierten, das durch die chronologische Aufreihung von Künstlern wenig einfallsreich gehalten war. Währenddessen bauten die Akteur*innen in Amerika und England ihren Vorsprung durch die Erschaffung eines neuen Typus, der Blockbuster-Ausstellung, die populäre Namen und Themen in ihr Zentrum setzte, weiter aus.

6.2 Blockbuster-Ausstellungen wandeln das Ausstellungsfeld

Während der Neunzigerjahre boomten aufwendig geplante Ausstellungen auf dem Gebiet des japanischen Holzschnittes, die wie alle großen Projekte zuvor in der Hand amerikanischer und englischer Museumsakteure lagen. Diese Initiativen, die anhand ihrer spannend formulierten Titel auf ein breites Publikum ausgerichtet waren, fanden in einem Museumsumfeld statt, das sich in den letzten zwei Jahrzehnten stark gewandelt hatte. Seit den Siebzigerjahren setzten sich verschiedene Stimmen in den Museumswissenschaften für eine Reform des als elitär wahrgenommenen Museums- und Ausstellungswesens ein und forderten eine stärkere Ausrichtung an den Bedürfnissen und dem Wissenshorizont des Publikums (Baur 2013: 40–41). Diese neue Perspektive leitete in den Folgejahren einen Anstieg von Aktivitäten im musealen Bereich ein, der rückblickend als »Museumsboom« bezeichnet wird und von einem wachsenden Interesse der Öffentlichkeit an Kultur als Freizeitbeschäftigung mitgetragen wurde (Museumswissenschaft 2022). Das Florieren der Ausstellungswelt begünstigte in den Achtziger- und Neunzigerjahren die Entstehung großformatiger Ausstellungsunternehmungen, die in der Form rentabler und prestigeträchtiger Projekte erschienen und von einer Vielzahl von Akteur*innen aus Kultur, Gesellschaft und Politik gefördert wurden (Lawrenson und O'Reilly 2019: 6; Museumswissenschaft 2022).

Die Neuentdeckung der Ausstellung als Ereignis, das sich inszenieren ließ, brachte die Herausbildung eines neuen Typus mit sich, der sogenannten »Blockbuster-Ausstellung«. Neben dem verbuchten Publikumserfolg erfüllt eine Ausstellung dann die Definition eines »Blockbusters«, wenn sie hauptsächlich auf Leihgaben basiert sowie temporär, großformatig und profitorientiert angelegt ist (Lawrenson und O'Reilly 2019: ebd.). Eine weitere Definition einer Blockbuster-Ausstellung, auf die häufig referiert wird, sieht zudem vor, dass sie Besucher*innen anspricht, »who normally don't go to museums will stand in line for hours to see« (Elsen 1984: 1). Damit zählt neben den Grundkriterien, wie den Dimensionen und der Basierung auf wertvollen Leihgaben, vor allem die Fähigkeit, ein packendes Thema zu formulieren, welches das Interesse und die Aufmerksamkeit eines breiten Publikums weckt, zu den zentralen Voraussetzungen einer Blockbuster-Ausstellung. Vor allem in diesem letzteren Punkt, der sich auf populärwirksame Themengebiete bezieht, bewies sich während der Neunzigerjahre eine große Anzahl von Ausstellungen japanischer Holzschnitte erstmals als Blockbuster. Obwohl das Format der groß angelegten Initiative mit hochkarätigen Leihgebern und Sponsoren sich bereits in den Siebzigerjahren in Amerika herausgebildet hatte, waren es schließlich die Neunzigerjahre, in denen Ukiyo-e-Ausstellungen nach einem langen Vorlauf der Erprobung international als Publikumshits, die eine breite Besucherschaft anzogen, konzipiert und wahrgenommen wurden. Publikumsnahe Themen und

Einzelausstellungen zu ikonischen Künstlernamen bildeten dabei die Bereiche, in denen sich Ukiyo-e-Ausstellungen als Blockbuster aufstellten.

6.2.1 Blockbuster-Themenausstellungen

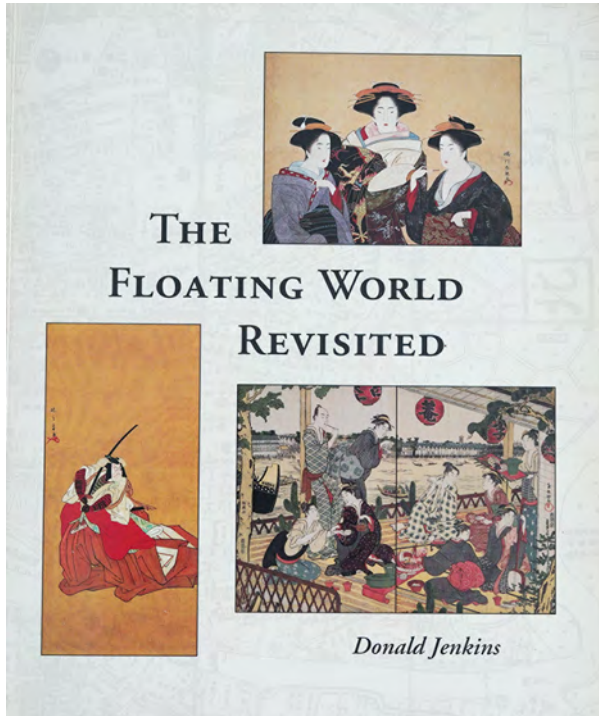
Die Blockbuster-Themenausstellungen griffen aus dem Pool der Elemente, die zum imaginären Repertoire der »fließenden Welt« gehörten, solche Aspekte heraus, die sich im Ausstellungsdiskurs während der letzten Jahre immer wieder als besonders attraktiv und interessant herausgestellt hatten. Zu diesen Punkten zählte insbesondere das vermeintlich kosmopolitische und mondäne Leben der Stadtbürger, das innerhalb der Motivwelt der Drucke als besonders reizvoll wahrgenommen wurde. Diese Erzählung von den zahlungskräftigen und vergnügungssüchtigen Bürger*innen, die an einschlägigen Orten wie dem Kabukitheater oder dem Bordellviertel Yoshiwara ihren Freuden und Verlangen nachgingen, wurde in den Neunzigerjahren nun als eigenständiges Thema in Blockbuster-Ausstellungen aufgegriffen. Im Rahmen von Veranstaltungen, die auf Publikumsnähe und Spannung setzten, wurde das nostalgische und postmoderne Edo, das seit den Achtzigerjahren die Vorstellungen von Japan prägte, erstmals für die Besucher*innen im Ausstellungsraum erfahrbar.

The Floating World Revisited. Portland Museum of Art (1993)

Die Initiative *The Floating World Revisited* am Portland Museum of Art (Portland, Maine) im Jahr 1993, die unter der Leitung des Kurators für asiatische Kunst und etablierten Ukiyo-e-Experten Donald Jenkins gemeinsam mit Kuratoren des Tokyo National Museum geplant worden war, war die erste große Blockbuster-Themenausstellung der Neunzigerjahre (Abb. 25).² Die Mission, die »Floating World« für die Besucher*innen als konkreten Erlebnisraum erfahrbar zu machen, verlieh dieser Ausstellung diese Stellung. Donald Jenkins war 1974 von seinem Posten als kuratorischer Assistent am Art Institute of Chicago in die Stelle des Bereichskurators am Portland Museum of Art gewechselt. Durch das Projekt *The Floating World Revisited* etablierte sich Jenkins als eine der heute führenden Referenzpersonen im Bereich Ukiyo-e in Amerika und verankerte das Portland Museum of Art langfristig als einen der bedeutenden Akteure im Feld.

2 Die doppelte Förderung durch die Japan Foundation und den Kulturfonds National Endowment for the Arts unterstrich die bedeutende Rolle der Ausstellung für die nationale Kulturagenda sowohl auf japanischer als auch auf amerikanischer Seite. Die Ausstellung zog nach der Präsentation im Portland Museum of Art weiter ins Cleveland Museum of Art (Cleveland, Ohio).

Abbildung 25: *The Floating World Revisited*. Cleveland Museum of Art und Portland Museum of Art (1993), Ausstellungskatalog. Bild des Einbandes



© Portland Museum of Art

The Floating World Revisited verfolgte den ambitionierten Ansatz, das kulturelle und soziale Umfeld der »fließenden Welt« durch die Stimmen von Persönlichkeiten der damaligen Zeit im Rahmen einer Zeitreise ins alte Edo lebendig zu machen (Jenkins 1993: 3). Die Ausstellung präsentierte eine große Bandbreite von insgesamt 140 Werken, die Wandrollbilder, Wandschirmmalereien, Buchillustrationen, Alben, Skizzen und Holzschnitte mit einschlossen und von namhaften Institutionen und privaten Leihgeber*innen aus Amerika, Japan und Europa bezogen wurden. Ausgehend von dieser Selektion, nahm die Ausstellung sich vor, die Kunst eines spezifischen kulturellen Abschnittes der Edo-Zeit, des sogenannten »Goldenen Zeitalters« von 1781 bis 1801, zu präsentieren (Jenkins 1993: ebd.). »*The Floating World Revisited* is the first exhibition to relate the art of the golden age of ukiyo-e to the glittering world of writers, actors and courtesans that inspired it«, hieß es im Presstext (Cleveland Museum of Art 1993: 4).

Basierend auf dem Verständnis der Ukiyo-e-Kunstgegenstände als Objekte, die »once reflected the interests and enthusiasms of real people«, formulierte Jenkins das Ziel, das einstige kulturelle Umfeld und dessen Akteur*innen wiederzubeleben (1993: 3). Im konkreten Ausstellungsparcours waren die Besucher*innen in einer Simulation des kulturellen Settings der »Floating World« dazu eingeladen, die Welt der Edo-Zeit zu besichtigen und neue Einblicke in das Leben im »Goldenen Zeitalter« zu gewinnen (Cleveland Museum of Art 1993: ebd.). Einen Leitfaden bildeten die erzählerischen Perspektiven von vier historischen Persönlichkeiten: der Kurtisane Hanaôgi, den Schriftstellern und kulturellen Mäzenen Santô Kyôden und Ôta Nampo sowie dem Schauspieler Ichikawa Danjûrô V (Cleveland Museum of Art 1993: ebd.). In seinem Ansatz, der sich stark nach dem Erlebnisaspekt ausrichtete und die Idee einer erfahrbaren und begehbaren Welt voraussetzte, stellte das Projekt somit eine komplette Neuheit im Feld dar.

Assoziativ betitelt mit dem Satz »Into the Floating World« und angekündigt durch die vielversprechende Überschrift »The Portland Art Museum's new display brings 18th century Japan to life«, stieß die Ausstellung in einem reichlich bebilderten Artikel im *Statesman Journal* von Salem (Oregon) auf ein enthusiastisches Echo, das den erlebnisorientierten Ansatz der Ausstellung stark herausstellte (Cowan 1993: D1). Die gleich zu Beginn des Artikels formulierte Analogie »Rather than a land of warriors, imperious rulers and humble masses, think of ancient Tokyo as a cross between Las Vegas and Paris« und der Verweis auf eine »glittering era« zeigen, dass das Konzept der Ausstellung, die kulturelle Welt der Ukiyo-e-Kunst erfahrbar zu machen, auf große Resonanz stieß (Cowan 1993: ebd.). Diese Aussagen belegen zudem, dass den Eindrücken des Rezensenten nach das gesellschaftliche Leben in der blühenden Edo-Zeit ein explosives kosmopolitisches Milieu bot, das der heutigen Erlebniswelt aufregender Metropolen als ebenbürtig empfunden wurde (Cowan 1993: ebd.). Das Vergnügungsviertel Yoshiwara und das Leben der Kurtisanen, die zusammen einen sehr beliebten Themenbereich in den Neunzigern darstellten und denen in der Ausstellung der größte Raum zugeordnet war, bildeten den thematischen Schwerpunkt des Artikels. Anhand von Darstellungen, die ein rezentes Vokabular für die Beschreibung der Phänomene des kulturellen Lebens der Edo-Zeit heranzogen, wie der Charakterisierung der Kabukischauspieler und Kurtisanen des Vergnügungsviertels als »celebrities who dictated fashionable garb and wit«, schloss sich der Artikel an das seit den Achtzigerjahren zirkulierende Narrativ an, das die Welt von damals nach zeitgenössischen Gesichtspunkten auffasste (Cowan 1993: ebd.).

The Women of the Pleasure Quarter: Japanese Paintings and Prints of the Floating World. Worcester Art Museum (1996)

Glamour und ein kosmopolitische Züge tragendes Leben bildeten auch in der zweiten großen Blockbuster-Themenausstellung der Neunzigerjahre tragende Bestandteile. Im Jahr 1996 erhielt die Ausstellung *The Women of the Pleasure Quarter: Japanese Paintings and Prints of the Floating World*, die ein gemeinschaftliches Projekt des Worcester Art Museum (Worcester, Massachusetts) und des Kimbell Art Museum (Fort Worth, Texas) darstellte, große Aufmerksamkeit. *The Women of the Pleasure Quarter* war die erste Initiative, die sich zum Ziel nahm, die Geschichte der jungen Frauen, die im Freudenviertel des Yoshiwara lebten und arbeiteten, zu erzählen (Nelson Davis 1997: 72). Für die Nachzeichnung dieser historischen Zusammenhänge griff das Worcester Art Museum hauptsächlich in die eigenen Bestände der Sammlung von Ukiyo-e-Holzschnitten und -Malereien, welche die Institution 1901 vom Maler John Chandler Bancroft erhalten hatte. Ähnlich wie die Initiative *The Floating World Revisited* fokussierte sich die Ausstellung darauf, den Besucher*innen die Kultur und den Alltag eines konkreten Lebensbereiches der Gesellschaft der Edo-Zeit anhand der Repräsentation dieses Themas in der japanischen Kunst näherzubringen (Nelson Davis 1997: ebd.).

The Women of the Pleasure Quarter wurde von der Fachseite als die erste Ausstellung angesehen, die in wissenschaftlicher Tiefe und inhaltlicher Differenzierung versuchte, sich dem sehr breiten Thema der kulturellen Sphäre des Yoshiwara, das die Ukiyo-e-Kunst auf zahlreichen Ebenen prägte, zu nähern (Nelson Davis 1997: 72–73). Dem Urteil der Rezensentin Julie Nelson Davis nach gelang es der Kuratorin Elizabeth de Sabato Swinton, eine große Bandbreite von Bildmaterial zusammenzustellen, das unter Einbezug eines reichen historischen Quellenfundus die vielen unterschiedlichen Aspekte des Daseins in den Freudenvierteln innerhalb wie außerhalb der Städte Edo und Kyoto anhand von Darstellungen seiner vielen unterschiedlichen Akteur*innen beleuchtete (1997: ebd.). Dennoch blieb als wesentlicher Kritikpunkt die fehlende Darstellung der sozialen Realität der Arbeiterinnen und Prostituierten (Nelson Davis 1997: 74).

Abbildung 26: »The beauties of the ›Pleasure Quarter‹« Ausschnitt eines Artikels des *Boston Globe* vom 22.3. 1996, S. 58



© Newspapers

Die enthusiastischen Besprechungen im *Fort Worth Star-Telegram* und der überregionalen Tageszeitung *The Boston Globe* deuten darauf hin, dass die Ausstellung *The Women of the Pleasure Quarter* durch ihren Fokus auf den Alltag im Yoshiwara ein Thema ins Scheinwerferlicht brachte, das seit Langem faszinierte und einen geradezu mystifizierten Platz einnahm (Abb. 26). In den Augen der Pressestimmen wurde die Welt der Kurtisanen und Prostituierten als glamourös empfunden und mit der Gegenwart verglichen. So begann die Rezensentin den Artikel im *Boston Globe* mit der folgenden Aussage: »Young, beautiful and stylish, they were adored by the public [...] Their glamorous image, a fiction disseminated by the popular media, became the ›reality‹ others aspired to« (Stapen 1996: 58). Wie die Autorin im Anschluss klarstellte, handelte es sich bei den erwähnten Damen weder um die Hollywoodstars der Dreißiger- und Vierzigerjahre noch um Supermodels, sondern um »japanese Courtesans of the Edo Period (1600–1868)« (Stapen 1996: ebd.). Der Artikel warb mit der griffigen Überschrift »The beauties of the ›Pleasure Quarter‹« und einer reichen Bebilderung für die Ausstellung. Das abgedruckte Triptychon »Frauen und Kinder auf Ryogoku Brücke« von Kitagawa Utamaro wird bis heute bevorzugt verwendet, um das Leben im Yoshiwara darzustellen. Die Kultur des Yoshiwara und ihre Hauptakteur*innen, mit denen hier vor allem die weiblichen Prostituierten hohen Ranges gemeint waren, das erste Mal umfassend für das breite Publikum abzubilden und zugänglich zu machen, wurde als eine besondere Leistung der Ausstellung ge-

sehen. Ähnlich wie Nelson Davis kritisierte die Artikelautorin die Ausstellung dafür, die harten Lebensumstände der jungen Mädchen und Frauen, die in der Regel unter sklavenähnlichen Bedingungen arbeiteten, nicht zu behandeln (Stapen 1996: ebd.). Indem in ihrer Nachzeichnung des Yoshiwara jedoch die Aspekte Glamour und Dekadenz deutlich überwogen, bediente Stapen letztendlich das mystifizierte Bild, das sie an der Ausstellung kritisierte.

Mit der ersten Ausstellung, die sich allein mit diesem Bereich beschäftigte, brach ein regelrechtes »Yoshiwara-Fieber« im Ausstellungsdiskurs aus. Denn *The Women of the Pleasure Quarter* errichtete auf einmal eine konkrete Bilderwelt um diesen historischen Gesichtspunkt der Edo-Zeit, die für das breite Publikum zugänglich war und die vorhandenen Vorstellungen über das mondäne Freudenviertel bediente. Innerhalb einer bestimmten Ausstellungskategorie, die weiterhin die Pracht der Kultur des Yoshiwara zum Gegenstand machte, setzte sich diese Erzählung von einer glamourösen Welt in den folgenden Jahren fort. Obwohl das leidvolle und häufig zum frühen Tod führende Leben der jungen Frauen zunehmend in den Fokus geriet, blieb die dominante Vorstellung einer zauberhaften und idealen Welt im Wesentlichen erhalten. Anstatt diese Darstellungen ernsthaft zu reflektieren, wurde dem idealisierten Bild vielmehr eine dunkle, nicht minder attraktive »Schattenseite« hinzugefügt. Aus der polarisierenden Mischung aus Glanz und Elend entstand so ein neuer Mythos, der das Bild vom Yoshiwara bis heute prägt.

6.2.2 Blockbuster-Ausstellungen der Namen Hokusai, Hiroshige und Utamaro

Neben der Fokussierung auf spannende Themen existierte noch ein weiterer Typus von Blockbuster-Ausstellung, der sich den ikonischen Künstlern Hokusai, Hiroshige und Utamaro widmete und von renommierten Museen veranstaltet wurde. So waren Hokusai und Hiroshige nacheinander 1991 und 1997 in den Ausstellungen *Hokusai* und *Hiroshige: Images of Mist, Rain, Moon and Snow* in der Royal Academy of Arts in London zu sehen. Im Jahr 1999 zeigten das Asian Art Museum in San Francisco und die Honolulu Academy of Arts in Honolulu (Hawaii) mit der Ausstellung *Hokusai and Hiroshige: Great Prints from the James A. Michener Collection* beide Künstler gemeinsam. Utamaro wurde 1995 im Rahmen der großen britisch-japanischen Koproduktion *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro* im British Museum in London präsentiert. Indem sie volles Kapital aus der bestehenden Popularität der Namen Hokusai, Hiroshige und Utamaro schöpften, waren diese Ausstellungen allein schon durch ihre Titel zu Blockbustern designiert. Der Erfolg dieser Veranstaltungen lag vor allem darin, dass sie dem Publikum ermöglichten, die großen Meister des Holzschnittes kennenzulernen, die mittlerweile ins kollektive Gedächtnis eingegangen waren. Wie ich zeigen werde, hatte sich zu jedem dieser Künstler bereits ein eigenes biografisches Narrativ etabliert, das Aufschluss über die Merkmale gibt, anhand derer diese Namen als Ikonen der Weltkunst aufgefasst wurden.

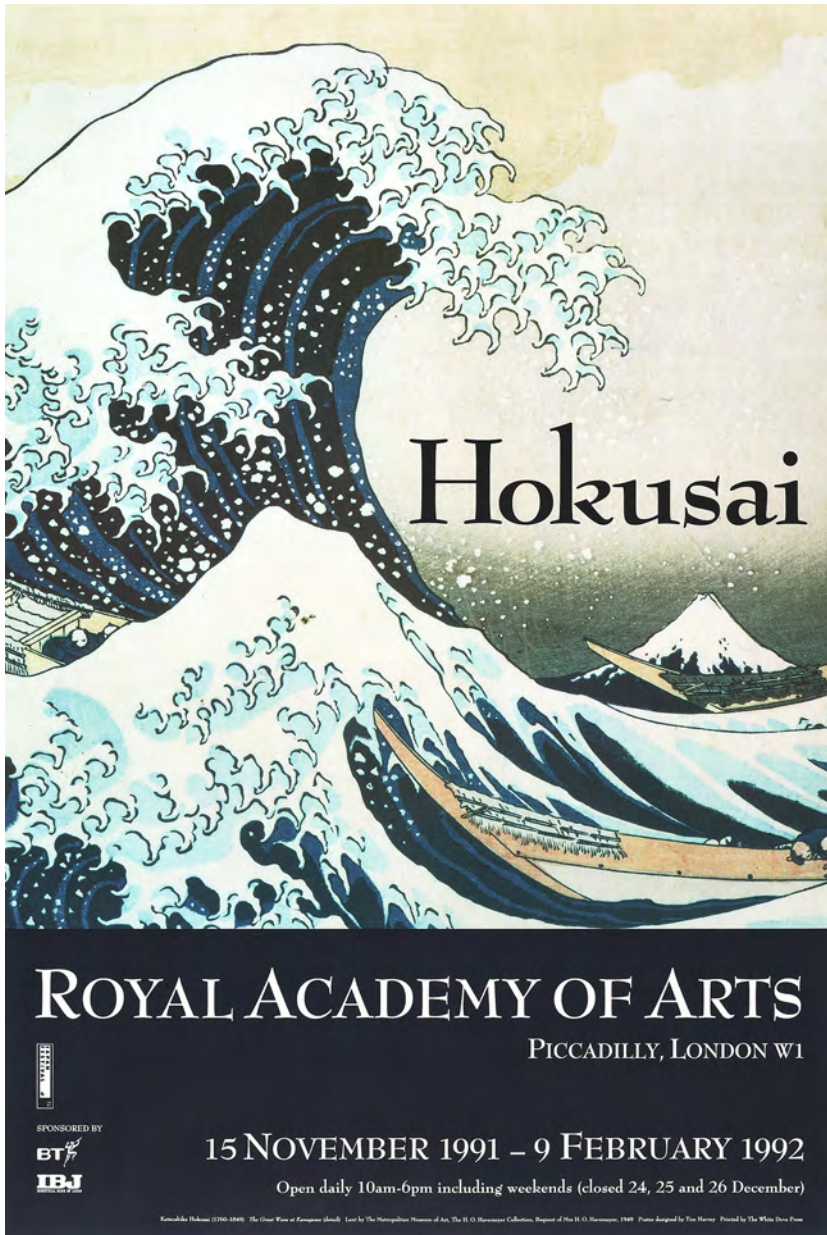
Hokusai: Prints and Drawings. Royal Academy of Arts London (1991)

Die Ausstellung *Hokusai: Prints and Drawings* in der Royal Academy of Arts, die vom Quartier für japanische Kunst am Rijksmuseum für Völkerkunde in Leiden und Hokusai-Spezialisten Matthi Forrer kuratiert worden war, stellte die erste Einzelausstellung des Künstlers dar, die sowohl in der Fachwelt als auch in der Presse große Anerkennung erhielt (Abb. 27). Anhand der 125 Arbeiten, die gezeigt wurden und unter denen sich Drucke, Bücher, Wandrollen und Gemälde befanden, umfasste die Initiative alle Höhepunkte von Hokusais Werk und zeichnete das Leben und Wesen des Künstlers als Mensch nach (Stewart 1992: 144). Durch die Berücksichtigung von Werken, die im allgemeinen Bewusstsein bisher wenig mit dem Künstler zusammengebracht worden waren, wie etwa illustrierte Bücher und Alben, bot *Hokusai* einen großen und differenzierten Überblick über sein Schaffen (Stewart 1992: ebd.). Obwohl die Ausstellung dem Urteil des wissenschaftlichen Rezensenten Angus Stewart zufolge darauf angelegt war, klischeehafte Auffassungen von Hokusais Werk, die durch beliebte Werke wie *Die große Welle vor Kanagawa* oder *36 Ansichten des Berges Fuji* geprägt waren, durch einen tieferen Einblick in sein Schaffen zu korrigieren, trug die Veranstaltung zu der Verbreitung eines populären Bildes von Hokusai als Künstlerpersönlichkeit bei, indem sie an bereits vorhandene Vorstellungen anknüpfte (1992: 143–144). »Hokusai is one of the most popular Japanese artists in Japan and the West. This exhibition of woodblocks and drawings explains why«, äußerte Stewart zu Beginn seines Reviews über die Agenda der Ausstellung, die seiner Meinung nach darauf ausgerichtet war, den Berühmtheitsfaktor des Künstlers zu erklären, den er bereits innehatte (1992: 143).

In seiner Rezension legte Stewart viel Wert darauf, ein akkurates Bild des Künstlers Hokusai als Persönlichkeit zu vermitteln. So stellte er Hokusai als einmaliges Universalgenie dar, das über eine expressive Ausdrucksweise und spontane Auffassungsgabe verfügt habe. Als Mensch, der einen eigensinnigen Charakter besessen habe, sprach Stewart Hokusai ein tiefes Gespür für das Menschliche zu (1992: 144). »Although Hokusai was somehow misanthropic, his work is always sympathetic. [...] He is kindly to the pompous, the bedraggled and the ugly. Indeed he has a softness for the humanity he draws«, erklärte er (Stewart 1992: ebd.).

Indem der Rezensent Hokusai als eigenwilligen, aber dennoch tiefmenschlichen Künstler mit enormem Schaffensdrang skizzierte, schloss er sich einem gängigen Narrativ an. Bereits in der Ausstellung *Le fou de peinture: Hokusai et son temps* (1980) wurde, wie es der Titel verrät, ein ähnlicher Fokus auf Hokusais Charakter gelegt. Indem Stewart Hokusai anhand der Feststellung, dieser besitze eine »extra quality that made his work stand out«, aus der Gruppe der drei berühmtesten Künstler aussonderte, nahm er eine Haltung ein, die Hokusai an die Spitze des Holzschnittes setzte und die sich in den kommenden Jahren verfestigte (1992: ebd.).

Abbildung 27: Poster der Royal Academy of Arts Ausstellung »Hokusai: Prints and Drawings«, 15. November 1991 – 9. Februar 1992



© Royal Academy of Arts, London. Fotograf: Prudence Cuming Associates Limited

Anhand sensationell formulierter Überschriften wie »Mad about Drawing the Rising Sun« und »Hokusai, one of the world's great iconographers« setzte die Rezension in der *Times*, über der ein riesiges Bild der *Großen Welle vor Kanagawa* abgedruckt war, die Stilisierung Hokusais zur unvergleichlichen Ikone fort (Cork 1991: 16). In der Aussage »in the West Hokusai is the best-known of Japanese woodblock artists, and The Great Wave in his Mount Fuji series is certainly the most famous image to come out of Japan«, die in einer Annonce der Ausstellung veröffentlicht wurde, hallten die populären Vorstellungen über den Künstler wider, die auch Stewart in seinem Fachkommentar berücksichtigt hatte (The Times 1991: 20). Cork lag es besonders daran, den mitreißenden Eindruck der gestalterischen und kompositorischen Bildmittel für die Leser*innen nachvollziehbar zu machen (1991: 16). »This immensely fertile series gives the exhibition its most absorbing room«, urteilte der Autor über die Bildserie des Fuji und war davon überzeugt, dass Hokusai den »climax of his inventiveness« um das Jahr 1830 erreicht hatte (1991: ebd.). »Most of the outstanding print series stem from this prodigious period«, urteilte Cork in Bezug auf Hokusais Spätwerk (1991: ebd.). Der berühmte Druck *The Great Wave* markierte für den Rezensenten den Gipfel von Hokusais Lebenswerk, in dem sich all sein Können und seine künstlerische Seele offenbarten: »Here, with the economy of an artist who knows precisely what to emphasise or leave out, he immerses us in the sea's turbulence«, hob er hervor (Cork 1991: ebd.).

Ähnlich wie viele andere Pressestimmen wertete Cork Hokusais Hinwendung zur Landschaft als »[a] profound involvement with the natural world« (1991: ebd.). Hokusais Beschäftigung mit den einfachen Menschen bezeichnete er als emanzipatorische Befreiung aus den »claustrophobic boundaries« der »actors and fashionable courtesans« (Cork 1991: ebd.). Als Motive der »fließenden Welt« hatten diese Themen lange das Verständnis der Holzschnittkunst geprägt, nun wurden diese aber in ihrer repräsentativen Rolle für das Medium Landschaftsbildern und Szenen des einfachen Volkes untergeordnet (Cork 1991: ebd.). Corks Rezension führte somit einige Annahmen über Hokusais Werk ein, die sich von da an ins populäre Gedächtnis einschrieben und zu denen insbesondere die Auffassung der *36 Ansichten des Berges Fuji* als Höhepunkt seines Schaffens und die Herausstellung der *Großen Welle vor Kanagawa* als unübertreffbares Einzelwerk zählten (Ryan 1999: B1, B4).

Hiroshige: Images of Mist, Rain, Moon and Snow. Royal Academy of Arts London (1997)

Sechs Jahre nach der großen Hokusai-Präsentation widmete sich die Royal Academy of Arts dem Künstler Utagawa Hiroshige (1797–1858), der allgemein als ähnlich berühmt wie Hokusai galt (Woodson 1998: 31). *Hiroshige: Images of Mist, Rain, Moon and Snow* fand anlässlich des 200-jährigen Jubiläums des Geburtsjahres des Künstlers statt und wurde inhaltlich erneut von Matthi Forrer betreut (Abb. 28). Mit 112

Holzschnitten, die Landschaftsansichten zeigten, lag der Fokus der Ausstellung eindeutig auf dieser populären Werkskategorie, neben der noch eine kleine Anzahl von Bildern aus der Serie der *Vogel-und-Blumen-Drucke* sowie eine Auswahl von Holzschnittbüchern zu sehen waren (Tinios 1998: 222). Die Ausstellung wurde als die erste Initiative betrachtet, die Hiroshiges Werk ausführlich im Kontext seiner Zeit einordnete und die Quellen der Inspiration seines Werkes offenlegte (Cork 1997: 18). Wie in *Hokusai* ein paar Jahre zuvor nahmen die Beiträger aus der Wissenschaft sich vor, ein differenziertes Bild von Hiroshiges Leben und Werk zu vermitteln und den Künstler innerhalb seines historischen Umfeldes zu betrachten (Tinios 1998: 222–223). Und erneut trug die Ausstellung zu einer Verstärkung jener etablierten populären Vorstellungen bei, denen sie entgetreten sollte.

Abbildung 28: Installationsansicht der Royal Academy of Arts Ausstellung »Hiroshige: Prints and Drawings. Images of Mist, Rain, Moon and Snow«, 3. Juli – 28. September 1997



© Royal Academy of Arts, London

Die Rezension der Ausstellung in der *Times*, die nach *Hokusai* erneut von Richard Cork übernommen wurde und in der die typischen schwärmerischen Schilderungen über Hiroshige und dessen inniges Verhältnis zur Natur überwogen, illustriert diese klischeehafte Tendenz in der Behandlung Hiroshiges sehr deutlich. Eingeleitet durch die emblematische Bildunterschrift »An instinctive feeling for the drama of the natural world«, entwarf der Artikel ein Porträt von Hiroshige als Künstler mit

einem einmaligen Gefühl für die Erhabenheit der Natur (Cork 1997: 18). Indem Cork Hiroshige als einen Künstler mit einer »awareness of the landscape as a living, often awesome presence, capable of making humanity seem frail and almost laughably diminutive«, charakterisierte, wurde Hiroshiges Fähigkeit, dem ehrfürchtigen Gefühl gegenüber der Natur Ausdruck zu verleihen, zu einer seiner wesentlichen künstlerischen Eigenschaften (1997: ebd.).

Innerhalb der Landschaftsabbildungen nahm die Serie der *53 Stationen des Tôkaidô* für den Autor den unbestrittenen Höhepunkt ein, in der sich Hiroshiges »instinctive feeling for the drama of the natural world« am stärksten manifestiert habe (1997: ebd.). Anders als im Fall von Hokusai brachte Cork Hiroshige sehr eng mit den impressionistischen Künstlern in Verbindung, deren Wertschätzung des Künstlers als ganz entscheidender Aspekt in der Rezeption seines Werkes dargestellt wurde. Corks Standpunkt nach wies Hiroshiges besonderer Blick für die Natur und seine Fähigkeit, Szenerien in wenigen Linien in bestechender Klarheit darzustellen, Parallelen zur Kunstströmung des Modernismus auf (1997: ebd.). »The truth is that Hiroshige's daring sometimes makes him seem nearer to our era than his own«, argumentiert er in diesem Zusammenhang (Cork 1997: ebd.).

Das Anliegen des Verfassers, Hiroshige als modernen Künstler vor Beginn der eigentlichen Moderne darzustellen, folgte der Tendenz, die Künstler des japanischen Holzschnittes aus einer Perspektive zu betrachten, welche die Edo-Zeit als eine Phase der kulturellen Innovation auffasste, in der viele Entwicklungen der modernen Gesellschaft schon eingesetzt hatten. In seiner Rezension zu *Hiroshige: Images of Mist, Rain, Moon and Snow* bestätigte Cork zudem viele der populären Annahmen, die über Hiroshige bereits zirkulierten. Neben seiner besonderen Wahrnehmungsgabe für die Phänomene der Natur und seinem Talent, diese auf eine zeitlose Art und Weise festzuhalten, spielte unter anderem auch Hiroshiges Eigenschaft eine Rolle, die zeitlose Seele Japans aufzufangen. Wie in seiner früheren Rezension zu der Ausstellung *Hokusai* filterte Cork anhand der *53 Stationen des Tôkaidô* Werke heraus, die nun emblematisch für Hiroshige als Künstler erhalten konnten.

The Passionate Art of Kitagawa Utamaro. British Museum (1995)

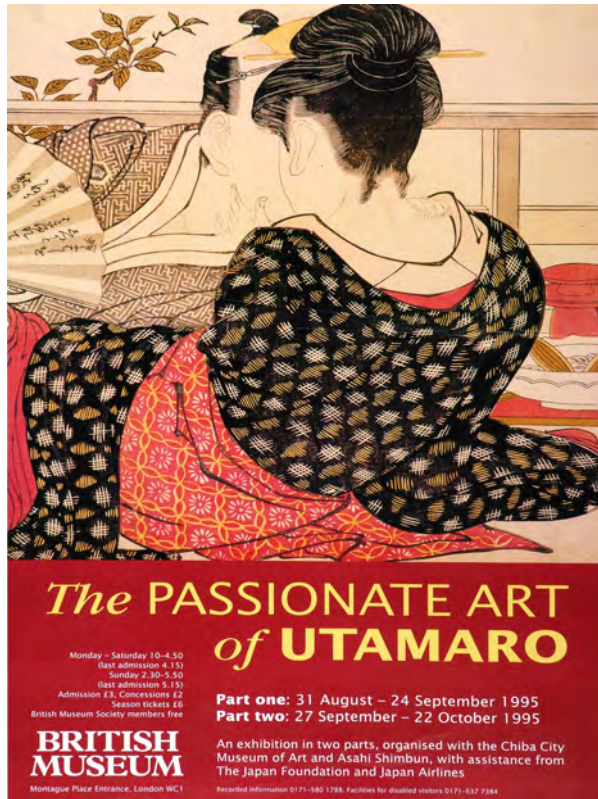
Unter den Ausstellungen, die in den Neunzigerjahren die Namen der großen drei Künstler Hokusai, Hiroshige und Utamaro aufgriffen, stellte die Initiative *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro*, die in Kooperation des British Museum und des Chiba City Museum geplant worden war, das mit Abstand aufwendigste Projekt dar (Abb. 29). Beurteilt nach der Menge der gezeigten Werke und der Tiefe des kunsthistorischen Wissens, das in das Vorhaben einfluss, nimmt *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro* bis heute den Platz einer der ambitioniertesten Ausstellungen ein, die einem einzelnen Ukiyo-e-Künstler je gewidmet wurden (Jenkins 1996: 268). Die Ausstellung war unter der Federführung des Leiters der Sammlung für japanische

Kunst am British Museum und Ukiyo-e-Experten Timothy Clark und Asano Shûgôs entstanden, der auf seinem vorherigen Posten als Leiter der Abteilung für kulturelle Angelegenheiten der *asahi shimbun* bereits mehrere Ausstellungen und Publikationen moderiert hatte und nun zum Kurator des Chiba City Museum aufgestiegen war. Die von der Japan Foundation mitfinanzierte und von *Japan Airlines* unterstützte Ausstellung bezog ihre Werke von 45 weltweit bedeutenden institutionellen und privaten Leihgeber*innen. Anhand der insgesamt 494 Werke, die eine Auswahl von Drucken, Malereien und illustrierten Büchern umfassten und die aus konservatorischen Gründen wie üblich in wechselnden Kontingenten zu sehen waren, bildete die Ausstellung damit mehr als zwanzig Prozent der gesamten bekannten Produktion von Utamaro ab, was eine einzigartige und in dieser Form nur schwer ein zweites Mal realisierbare Mobilisierung von Werken darstellte (Jenkins 1996: ebd.).

In seiner ersten großen, signifikanten Einzelausstellung etablierten die Organisatoren Utamaro als einen der großen Ukiyo-e-Meister und forderten seinen Platz innerhalb des Kanons der berühmtesten Künstler der Welt ein (Tsuji 1995: 16–17, 20). Um diesen Eindruck zu vermitteln, knüpften die Beiträger ihre Initiative an eine lange vorausgehende Rezeption an, die Edmond de Goncourts epochales Werk *Utamaro* von 1891 als Ausgangspunkt nahm (Tsuji 1995: ebd.). Die Kuratoren nahmen sich insbesondere vor, die nicht weiter präzisierten »universellen« Werte von Utamaros Werk herauszustellen (Tsuji 1995: 16). Fragen wie »How is he considered today? Does Utamaro's art really have universal international appeal?« wurden ins Zentrum gerückt (Tsuji 1995: ebd.). Wie bei Hokusai und Hiroshige spielte erneut der Berühmtheitsfaktor, den der Künstler bereits besaß, eine große Rolle. »After Hokusai, Utamaro is probably the best known Japanese artist abroad and I anticipate that this exhibition will give us the opportunity to recognize the true merit and power of Utamaro's art on its own terms, above and beyond the mere appeal of the exotic«, erklärte der Direktor des Chiba City Museum und Professor am International Research Center for Japanese Studies Tsuji Nobou als Vermittlungsziel (1995: ebd.).

Dem Urteil des Rezensenten Jenkins nach verfehlte die Ausstellung durch ihre überwältigende Fülle von Wissen und Objekten das Ziel, dem Publikum gegenüber die aktuelle inhaltliche Bedeutung von dessen Werk zu vermitteln. »One would assume that the principal motivation for putting together an exhibition of this scale would be to provide viewers with a unique opportunity to learn more about Utamaro and his place in world art«, erklärte Jenkins auf der Basis von Tsujis Ausführungen im Katalog (1996: 269). Seinem Eindruck nach bot die Ausstellung anders als ihr Anschein jedoch wenig Einsichten oder Neuerkenntnisse für die Relevanz von Utamaros Werk für die heutige Zeit. »Tsuji's treatment of Utamaro seems curiously detached and is anyway more concerned with past assessments of the artist than with an evaluation of his contemporary importance«, stellte Jenkins fest (1996: ebd.).

Abbildung 29: *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro*. British Museum (1995), Ausstellungsposter



© The Trustees of the British Museum

Aus Jenkins' Urteil über die Ausstellung, die sich in der Absicht, eine neue Sicht auf den Künstler zu richten, in Erörterungen der bisherigen kunsthistorischen Rezeption des Künstlers verlor, lässt sich schließen, dass die Initiative in der Nachzeichnung des Holzschnittmeisters Utamaro und seines Werkes in eine ähnliche Zwickmühle geriet wie die großen Projekte zu Hokusai und Hiroshige. Denn unabhängig davon, wie inhaltlich ambitioniert das Vorhaben auch angelegt war, gelangten solche kunsthistorischen Feinheiten kaum an die Öffentlichkeit. Stattdessen verbreiteten sich genau solche exotisierenden Ansichten über den Künstler, welche die Ausstellung durch die Vermittlung des universellen Wertes seines Werkes zurechtrücken wollte.

So wurden Exotik und Erotik in der Besprechung von *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro* in der *Times* zu den wesentlichen Anziehungsfaktoren der Bilder

und der Ausstellung erhoben. Die Autorin bestätigte zunächst das große Interesse an Utamaro als Künstler, indem sie viele der »unvergleichlichen« und »gewagten« Werke und Kompositionen im Detail behandelte (Boucher 1995: 31). Die Darstellung Utamaros als »vom Motiv der schönen Frauen besessener Künstler und Verehrer der Halbwelt des Yoshiwara«, der den Leser*innen durch die Artikelüberschrift »The Passionate Lover of Courtesans« nähergebracht wurde, nahm ganz klar eine Priorität ein (Boucher 1995: ebd.).

Ein weiterer Schwerpunkt in der Nacherzählung der »atemberaubenden« Ausstellung lag auf der Betonung des ästhetisch-sinnlichen Aspektes seiner Bilder, die den Schilderungen der Autorin nach die Betrachter*innen in eine zauberhafte Welt entführen. »It takes us back to a vanished world of leisure and pleasure«, schilderte Boucher (1995: ebd.). Indem sie angab, Utamaro öffne »a window on to a foreign land of cherry blossom, tea houses and beautiful women«, tendierten die Schilderungen an manchen Stellen zu klischeehaften Darstellungen (Boucher 1995: ebd.).

Als potenzieller Stein des Anstoßes wurde auf die erotischen Bilder von Utamaro hingewiesen, »explicit scenes of lovemaking«, die den Besucher »schockieren« könnten (Boucher 1995: ebd.). Die Präsentation der sogenannten *shunga*, erotischer Abbildungen vom Geschlechtsakt, die eine der meistverbreiteten Kategorien innerhalb der Ukiyo-e darstellten, hatte bisher als heikel gegolten, da sie als pornografisch empfunden wurden. Wie im Fall der Ausstellung *The Male Journey in Japanese Prints* löste das Zeigen der Bilder häufig Kontroversen aus.³ In den Neunzigerjahren begannen Vertreter*innen aus Fachwelt und Medien, den künstlerischen Wert dieser Darstellungen gegenüber den mutmaßlich anstößigen Szenen hervorzuheben (Boucher 1995: ebd.; Tsuji 1995: 20). Eine Kurzvorstellung der Ausstellung in der *Times* mit den Worten »the show includes some of his more explicitly sexual work, especially from *Poem of the Pillow* (1788)« lässt darauf schließen, dass Utamaros erotische Bilder mittlerweile einen Faktor darstellten, der den Künstler sehenswert machte (Taylor 1995: 2). Indem die Rezensentin Utamaro so insgesamt zum Maler der schönen Frauen und erotisch gewagter Darstellungen stilisierte, der die Frauen darstellte, »as if they were all courtesans, investing them with a sensuous beauty«, wurde Utamaro durch seine »Passionate Art« endgültig zur Ikone erhoben, die Hokusai und Hiroshige ebenbürtig war (Boucher 1995: ebd.).

3 Die Tatsache, dass die erotischen Bilder nur im British Museum zu sehen waren und in der Ausstellung in Japan aufgrund von Zensurgesetzen ausgelassen wurden, galt als besonders erwähnenswert (Boucher 1995: 31; Tsuji 1995: 20). Es ist jedoch davon auszugehen, dass im British Museum die *shunga* nur in einem abgegrenzten Bereich mit entsprechenden Warnhinweisen zu sehen waren, um den Jugendschutz zu berücksichtigen. Diese Vorgehensweise wurde üblicherweise von den Veranstaltern gewählt, wann immer in den folgenden Jahren erotische Abbildungen gezeigt wurden, und ist bis heute gängig.

6.3 Ukiyo-e in den Neunzigerjahren: vom Blockbuster zum brandaktuellen Forschungsfeld

Blockbuster-Ausstellungen, die durch anerkannte Museen veranstaltet wurden, setzten in den Neunzigerjahren das kosmopolitische Leben in Edo und die Künstler Hokusai, Hiroshige und Utamaro in Szene. Was im Bewusstsein der Öffentlichkeit tatsächlich ankam, waren jedoch nicht die kunsthistorisch differenzierten Neueinordnungen dieser historischen Milieus und deren Künstler, sondern kondensierte Vorstellungen, die bereits bestehende, teils klischeehafte Eindrücke bestätigten. Diese Entwicklungen wurden durch das veränderte Umfeld innerhalb der Museumswelt begünstigt, das sich Inhalten zuwandte, die breitenwirksam dem Publikum präsentiert werden konnten. So wurden in der Darstellung der Künstler Begriffe gebraucht, mit denen man eindeutig den einen oder anderen Holzschnittentwerfer beschreiben und verschiedene Namen positiv voneinander abgrenzen konnte. Hokusai stand so in erster Linie als »exzentrischer« Charakter für seine Hinwendung zum einfachen Volk, Hiroshige für sensible und erhabene Naturdarstellungen, während Utamaro mit einem besonderen Sinn für die Schönheit der Frauen verbunden wurde.

Innerhalb dieses Musters wurden insbesondere Hokusai und Hiroshige als Gegensatzpaar aufgefasst und in ihren jeweiligen Eigenschaften kontrastierend voneinander abgehoben. Obwohl es keine signifikanten biografischen Berührungspunkte zwischen den beiden Künstlern gab, verleitete der von beiden geteilte Sonderstatus als berühmteste Repräsentanten der Ukiyo-e die Ausstellungsbeiträge*innen und Pressestimmen dazu, Hokusai und Hiroshige in ihren Charakteristika vergleichend voneinander abzugrenzen. Da sich beide in dem Genre der Landschaftsansichten⁴ bewegten, das im 19. Jahrhundert neu aufkam, wurden die für den einen Künstler festgestellten Eigenheiten dafür herangezogen, die besonderen Merkmale des anderen herauszustellen. In diesem Zusammenhang kam es im Bereich der Kataloge und der Presse zu einer Art Hokusai-Hiroshige-Dialektik.

Obwohl die Neigung bestand, zunächst beide als künstlerische Rebellen ihrer Zeit darzustellen, die durch ihre Hinwendung zur Landschaft mit den gängigen Bildkonventionen ihrer Zeit brachen und einen großen Innovationsgeist besaßen, war es schließlich Hokusai, der als der deutlich rebellischere und verquerere Meister dargestellt wurde. Als Künstler, der den Charakter eines »Bohemian« besaß, »cocky, quarelsome, restless, aggressive and sensational«, wurde Hokusai zu einem Tausendsassa, Individualisten und verrückten Kauz stilisiert (Ryan 1999: B4). Über

4 Hokusai und Hiroshige orientierten ihre Landschaftsbilder an europäischen Landschaftsdarstellungen aus dem 18. Jahrhundert, die in Form von Kupferstichen über die in Nagasaki ansässigen holländischen Händler nach Japan kamen und deren Perspektive und Bildaufteilung sie übernahmen.

Hiroshige hingegen gab es, abgesehen von seiner emblematischen Fähigkeit, mit seinem Werk das »quaint Japan« zu verkörpern, bisher keine entsprechende Geschichte zu erzählen (Ryan 1999: ebd.). Während sich Hokusai der Auffassung nach durch die Integration der einfachen Bevölkerung in sein Schaffen zur »Menschlichkeit« hinwandte, wurde Hiroshige durch seine »new vision of nature« zum exklusiven Vermittler des »urtümlichen und idyllischen Japans« erhoben (Ryan 1999: ebd.). Auf diese Weise wurden Hokusai und Hiroshige als sich ergänzendes Künstlerpaar gesehen. Wie es sich auch in den einführenden Worten des Präsidenten der Royal Academy of Arts Sir Philip Dowson zur Ausstellung *Hiroshige: Images of Mist, Rain, Moon and Snow* zeigt, waren wiederkehrende Vergleiche zwischen den beiden eine beliebte Strategie, um die jeweils besonderen Eigenschaften der Künstler hervorzuheben, denen der Überzeugung der Kunstweltakteur*innen zufolge eine symmetrische Behandlung zustand (1997: 7).

Die Blockbuster-Ausstellungen der Neunzigerjahre fanden in einem Umfeld statt, das vom wissenschaftlichen Standpunkt aus gesehen mittlerweile stark an Attraktivität gewonnen hatte. So lässt sich ein merklicher Zuwachs sowohl unter den fachlichen Rezensionen der Ausstellungen als auch innerhalb der Artikel beobachten, die zum Thema japanischer Holzschnitt allgemein in wissenschaftlichen Fachmagazinen veröffentlicht wurden. Unter dem Oberbegriff »Ukiyo-e« trat somit ein diskursives Feld zutage, in dem sich eine bunt gemischte Personengruppe aus verschiedenen Disziplinen wie der Japan-, Kultur- und Kunstwissenschaft sammelte. In diesem neuen Forschungsumfeld wurde das Thema des pulsierenden Lebens in Edo, das bereits intensiv von den Ausstellungen und der Presse aufgegriffen worden war, zum Gegenstand wissenschaftlicher Publikationen.

So gaben die Japanologin Franziska Ehmcke und die Kuratorin am Museum für Ostasiatische Kunst Köln Masako Shōno-Sládek 1994 den Sammelband *Lifestyle in der Edo-Zeit: Facetten der städtischen Bürgerkultur Japans vom 17.– 19. Jahrhundert* heraus. Im Zentrum dieses Bandes stand die Nachzeichnung des Alltagslebens der Bevölkerung der Edo-Zeit, die nach Angaben des Verlages nicht nur die »wichtigste Voraussetzung für das moderne Japan« gewesen sei, sondern deren Kultur das Bild Japans noch bis heute präge (Iudicium 1994). Diese Publikation steht beispielhaft für eine breitere Tendenz in der Ukiyo-e-Forschung während der Neunzigerjahre, in der Themen aus dem populären, in den Medien geführten Diskurs zunehmend von der Forschung aufgegriffen wurden. Wie im Fall von *Lifestyle in der Edo-Zeit* gingen wissenschaftliche und populärwissenschaftliche Ansätze dabei häufig fließend ineinander über. Insgesamt zeigt sich daher, dass das Thema japanischer Holzschnitt neben der Ausstellungsebene auch auf wissenschaftlicher Seite in den Neunzigerjahren so beliebt wie nie zuvor war. Die oben genannten Expert*innen brachten ihre Inhalte in Katalogformate ein, die zudem deutlich spannender, leserlicher und handlicher aufgestellt waren als in den vorigen Jahrzehnten und an ein breiteres Publikum adressiert waren. Ein ansprechendes Design, eine möglichst dichte Be-

bildung und Texte, die für den Laien auch ohne große Fachkenntnisse verständlich waren, gehörten nun zum Standard dieser Kataloge, die innerhalb der Ukiyo-e-Blockbuster den Status beliebter Souvenirs erlangt hatten.

In diesem Zeitraum stießen auffällig viele Spezialist*innen neu hinzu, die den Ausstellungsdiskurs von der Wissenschaftsseite aus in den nächsten Jahrzehnten prägen sollten und bis in die Gegenwart anführen. Das Zeitfenster der Neunzigerjahre hatte somit auch die Funktion einer Übergangszone, in der zum einen etablierte Wissenschaftler wie Donald Jenkins, Timothy Clark oder Asano Shûgô aktiv waren, die in den Ausstellungsvorhaben der beiden vorigen Jahrzehnte ihre Expertise bereits bewiesen hatten und nun unumgängliche Referenzpersonen darstellten.⁵ Zum anderen lässt sich in diesem Zeitraum auch das Hinzustoßen neuer Expert*innen erkennen, die seitdem ihre Rolle als wissenschaftliche Beiträger*innen im Bereich Ukiyo-e ausgebaut haben. Zu dieser letzteren Gruppe zählen etwa Matthi Forrer sowie Sarah Thompson⁶ und Julie Nelson Davis, die beide in den Neunzigerjahren ihre Doktorandinnen-Programme im Bereich der japanischen Kunstgeschichte abschlossen. Nelson Davis, die ihre Laufbahn unter anderem mit ihrer Rezension zu *Women of the Pleasure Quarter* begann, ist heute Professorin an der Universität von Pennsylvania und eine bekannte Autorin im Bereich Ukiyo-e. Sarah Thompson trat 2004 die Stelle der Kuratorin für japanische Kunst am Museum of Fine Arts in Boston an und ist Herausgeberin zahlreicher Ausstellungskataloge und Bildbände. Nelson Davis und Thompson zählen zusammen mit Clark, Forrer und Jenkins heute zu den wichtigsten Referenzpersonen im japanischen Holzschnitt.

Den Künstlern Hokusai, Hiroshige und Utamaro wurde in den Ausstellungen dieses Zeitfensters schließlich eine derart große Aufmerksamkeit zuteil, da ihr Aufstieg zu Starkünstlern der Logik groß konzipierter Präsentationsformate folgte. Diese Künstler fügten sich auch deshalb so gut in das Modell dieser Ausstellungen ein, weil ihre Namen seit mehreren Jahrzehnten entlang eines fixen Sets von Eigenschaften im Ausstellungsdiskurs weitergereicht und vermittelt wurden. Als allgemein anerkannte Höhepunkte ihrer Gattung brachten sie klare Charakteristika mit, anhand derer sie leicht in das Schema herausragender Künstlerpersönlichkeiten eingepasst werden konnten, nach dem die Blockbuster verlangten. Ähnliches gilt für die Themenausstellungen, die sich mit der Fokussierung auf das dekadente

5 Auch Julia Meechs Karriere, die in den Jahren zuvor schon zahlreiche Publikationen und wissenschaftliche Artikel veröffentlicht hatte, erreichte in den Neunzigern ihren Gipfel, nachdem sie die Ausstellung *Japanisme comes to America* im Zimmerli Art Museum (1990) kuratiert hatte.

6 Sarah Thompson stieg durch ihren Beitrag als Gastkuratorin zu der Ausstellung *Undercurrents in the Floating World: Censorship and Japanese Prints* der Asia Society New York (1991) in den Ausstellungsdiskurs ein.

kosmopolitische Leben in Edo und dem Yoshiwara genau solche Aspekte herausgriffen, die sich bereits in den Jahren zuvor als besonders beliebt erwiesen hatten. Das bereits seit den Achtzigerjahren kursierende Narrativ eines urbanen Milieus, das mit seinen »Trendsettern« und »Stars« sowie einem modernen Medienkonsum zeitgenössische Züge trug, entfaltete sich in diesem Kontext weiter. Ausgehend von diesen Annahmen konnten die Drucke daher rückwirkend als Perspektive auf die Gegenwart herangezogen werden. In diesem Zuge war es sogar möglich, dass »Edo« zu einer Fusion aus Las Vegas und Paris wurde.

Spätestens ab den Neunzigerjahren waren die Holzschnitte von der großen Bühne der Ausstellungswelt nicht mehr wegzudenken. Dennoch führte die Konzentration auf ganz bestimmte, »ziehende« Namen und Themen zu einer Verengung der Inhalte, die als ausstellungswürdig betrachtet wurden. Bereiche des japanischen Holzschnittes, die im populären Verständnis weitaus unbekannter waren, wie die frühen Drucke der Primitiven aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die Meister der Osaka-Schule oder die *Nagasaki-e* und *Yokohama-e*, gerieten nach dem Erscheinen der Ukiyo-e-Blockbuster in eine Randposition, in der sie sich weiterhin befinden. Im Zeitfenster der Neunziger waren die Blockbuster-Themen dem Anschein nach für alle Zeiten vordefiniert. Es gibt jedoch noch einen Faktor, der im nächsten Jahrzehnt das Ausstellungsfeld ein weiteres Mal aufwirbeln sollte. Es handelt sich um die Entdeckung der Manga-Comics als Medium einer zeitlosen Populärkultur, als deren wesentlicher Bestandteil die Ukiyo-e betrachtet wurden.

7. Ausstellungen in den Zweitausenderjahren: Ukiyo-e als Vorboten populärkultureller Medien

In den Jahren nach der Jahrtausendwende wandelte sich das Bild der Holzschnitte erneut. Bisher war mit den Drucken eine Vorstellungswelt verbunden worden, die zwar bereits Züge eines modernen Lebens trug, aber dennoch fest im imaginären Repertoire des »traditionellen« Japans verankert war. Mit Anbruch des 21. Jahrhunderts wurden jedoch neue Bilder von Japan gesucht. Um diesen Zeitpunkt herum kam es zu einem Beliebtheitsboom von japanischen populärkulturellen Medien wie Manga-Comics und Anime-Filmen¹ unter Jugendlichen in Amerika und Europa. Mit der Omnipräsenz dieser medialen Erzeugnisse entstand ein völlig neuer Blick auf die japanische Kultur, der sich erheblich darauf auswirkte, wie japanische Holzschnitte in der Ausstellungswelt gesehen und vermittelt wurden. Basierend auf den Begriffen des »Massenmediums« und der »Populärkultur«, wurden japanische Holzschnitte im Ausstellungsdiskurs auf einmal in überwältigendem Maße mit Manga und Anime in Bezug gesetzt. Obwohl keine historischen Schnittflächen zwischen Ukiyo-e und Manga existieren, eroberte die Behauptung, bei den Holzschnitten handele es sich um eine Vorform der Manga, das Feld und wurde sowohl von den Kurator*innen als auch den Medien aufgegriffen.

In den Zweitausenderjahren hatte sich damit die Praxis etabliert, japanische Holzschnitte als ein massenmediales Phänomen aufzufassen, das den Regeln des

1 Der japanische Begriff »Manga« (マンガ) bezeichnet Comics im Allgemeinen. Im Westen verbindet man mit Manga in erster Linie Comics aus Japan. Comichefte nach amerikanischem Vorbild entstanden in Japan erstmals in der Nachkriegszeit. In den Siebziger- und Achtzigerjahren kam es zu einer Entwicklung vieler Subgenres, die an spezielle Leser*innen-Gruppen gerichtet waren und für die der japanische Manga heute bekannt ist. In Europa und Amerika wurden Manga seit den Neunzigerjahren rezipiert.

Der Begriff »Anime« (アニメ) ist abgeleitet vom englischen Wort »animation«. Als Anime werden in Japan alle Zeichentrick- und Animationsfilme bezeichnet, in westlichen Ländern versteht man unter Anime in erster Linie Zeichentrick-Filmproduktionen und -Serien aus Japan. Anime-Studios erfuhren in den Siebziger- und Achtzigerjahren in Japan einen Boom. Im Westen wurden Anime-Filme in den Siebzigerjahren durch die Serie *Heidi* (アルプスの少女ハイジ, übers.: Das Mädchen Heidi aus den Bergen) bekannt.

Marktes folgte und der Nachfrage eines breiten Publikums unterworfen war. Eine Reihe von Faktoren war darin involviert, eine künstliche Nähe zwischen den Holzschnitten und den populärkulturellen Medien der Gegenwart zu erzeugen. Im Ausstellungsdiskurs wurden den Holzschnitten Merkmale zugeschrieben, die sie Manga und anderen populärkulturellen Medienphänomenen gegenüber ähnlich erschienen ließen und auf deren Basis es gelang, eine Argumentation der Abstammung aufzustellen, die für Laien durchaus plausibel klang. Aufgegriffen als zentrales Thema der Forschung und des Expert*innen-Diskurses, wurde das Markt- und Massenmedium-Narrativ, das geschlossen in den Vorworten der Kataloge sowie innerhalb der Ankündigungs- und Presstexte im Internet reproduziert wurde, zur Eintrittskarte in dieses diskursive Feld, in dem sich Manga-Comics und japanische Holzschnitte begegneten.

7.1 Kommerz statt Kunst: Ukiyo-e als Massenmedium der Populärkultur

Auszüge aus den Vorworten der Ausstellungskataloge dieses Zeitfensters zeigen, wie sich die Einordnung der Farbholzschnitte als kommerziell ausgerichtetes Massenmedium abspielte. Ausstellungsorganisator*innen meinten in der bürgerlichen Edo-Kultur Züge einer populären Unterhaltungsindustrie zu erkennen. »The floating world was a new leisure industry of popular entertainment«, argumentierte die Direktorin der Asia Society Gallery im Katalog der Ausstellung *Designed for Pleasure: The World of Edo Japan in Ukiyo-e Prints and Paintings, 1680–1860*² aus dem Jahr 2008 in der Asia Society Gallery New York (Chiu 2008: 8). »Fads and fashions proliferated, and this highly literate, consumer-driven society insisted being up to date«, stellte die Präsidentin der Japanese Art Society of America im Rahmen der gleichen Ausstellung fest (Tolman 2008: 10). Neben der beständigen Nachfrage nach den neuesten Nachrichten beobachtete Tolman einen »clamor for representations of the public's cherished heroes«, auf den die Holzschnittkünstler als Teilnehmer an einem Massenmarkt für Drucke und Bücher reagieren mussten (2008: ebd.).

Sich auf Begriffe wie »Unterhaltungsindustrie«, »Konsumsteuerung« und »Massennachfrage« berufend, spiegelte sich in der Beschreibung des Mediengebrauchs der städtischen Bevölkerung der Edo-Zeit das aktuelle mediale Konsumverhalten. Über die Stichworte »Markt« und »Unterhaltung« wurden das

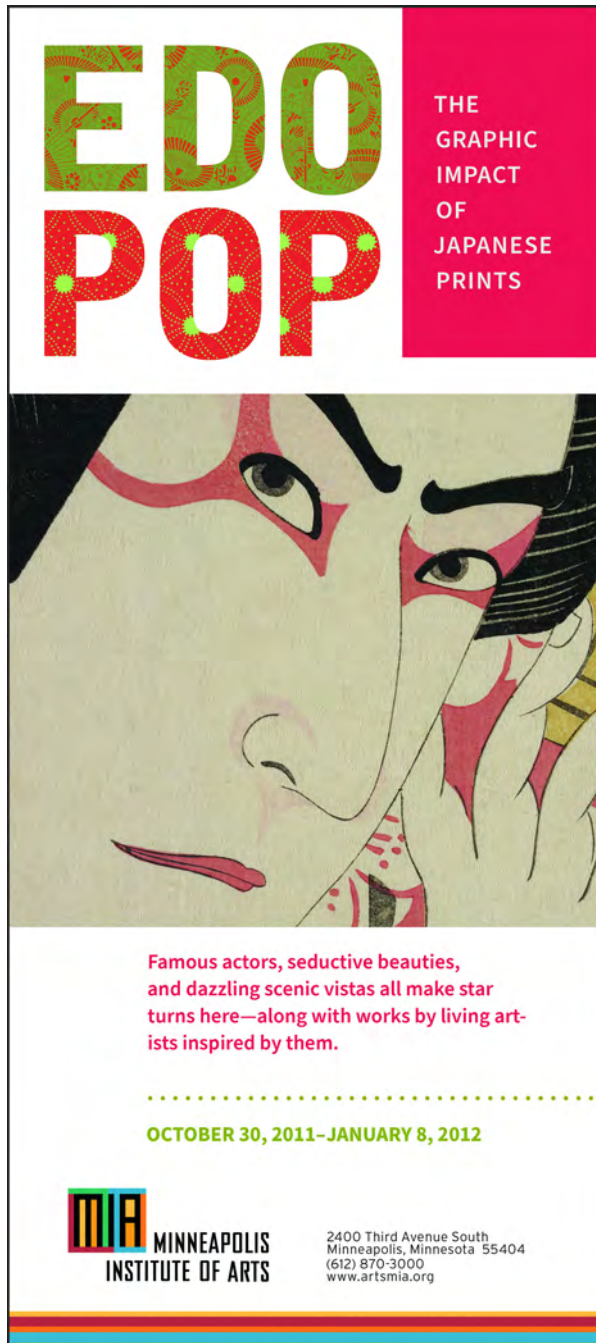
2 Die Ausstellung, mit der die Japanese Art Society of America (ehemals Ukiyo-e Society of America) ihr 35-jähriges Jubiläum feierte, versammelte in ihrem Katalog mit Timothy Clark, Donald Jenkins, Julie Nelson Davis, David Waterhouse, Sarah Thompson und weiteren die bedeutendsten Expert*innen des angloamerikanischen Raumes. Deren Aufsätze durchleuchteten das kulturelle und kommerzielle Umfeld der Produktion von Ukiyo-e-Malereien und -Drucken aus neuen Perspektiven, wodurch *Designed for Pleasure* einen der wenigen Beiträge der Zweitausender darstellte, der kunsthistorisch neue Felder erschloss.

kommerzielle und kulturelle Umfeld der Ukiyo-e so zunehmend in Kategorien der Gegenwart aufgefasst. Auch vonseiten der Ausstellung *Utagawa: Masters of the Japanese Print, 1770–1900*, die im gleichen Jahr im Brooklyn Museum stattfand, wurde der wesentliche Schwerpunkt auf den kommerziellen Charakter der Drucke gelegt. »Creative energy and market pressure combined to inspire artists and publishers«, behauptete der Ausstellungstext der Website des Museums (Brooklyn Museum 2008a). Die Kenntnis der Künstler von den »tastes and interests of the moment« bezeichnete der Ausstellungstext als kommerzielles Erfolgsmodell und wies dabei auf einen in Teams organisierten Produktionsprozess hin, der von »gerissenen« Verlegern koordiniert worden sei (Brooklyn Museum 2008a). Im begleitendem Presetext wurden diese Eindrücke anhand der Äußerung »Ukiyo-e prints were created for a popular audience and documented themes of leisure and entertainment« noch einmal aufgegriffen (Brooklyn Museum 2008b).

Die Darstellung der Holzschnitte als Massenkulturgut, das den Marktgesetzen folgte, wurde dabei häufig von mitreißenden Schilderungen der kulturellen Vorlieben der Konsument*innen begleitet. »In the Edo period, these [entertainment] districts spawned a vibrant culture of their own, offering a heady mix of sexuality, celebrity and high fashion«, hieß es im Begleittext der Ausstellung *Utagawa: Masters of the Japanese Print, 1770–1900*, der Elemente der gegenwärtigen Unterhaltungskultur auf die bürgerliche Kultur der Edo-Zeit übertrug (Brooklyn Museum 2008a).

Die Überzeugung, dass es auf dem Gebiet der Unterhaltungskultur zwischen Edo und der heutigen Zeit deutliche Parallelen gebe, vertrat auch der Direktor des Bostoner Museum of Fine Arts, indem er in seinem Vorwort zu der Ausstellung *SHOWDOWN! Kuniyoshi vs. Kunisada* Folgendes feststellte: »The vibrant urban culture of the Edo Period [...] bears striking similarities to the commercialized world of modern entertainment« (Teitelbaum 2017: 7). Die mehrheitlich von der *New York Times* übernommenen Besprechungen in der Presse führten die Idee der kommerziellen Welt der Holzschnitte fort. »The cult of celebrity and the commercialization of art are not unique to the West«, argumentierte der Artikelautor in seiner Besprechung der Utagawa-Ausstellung im Brooklyn Museum und wies auf die Entwicklung des Holzschnittdruckes zu einem »big, competitive business« hin (Johnson 2008: B7).

Abbildung 30: *Edo Pop: The Graphic Impact of Japanese Prints.* Minneapolis Institute of Art (2011), Broschüre zur Ausstellung



Courtesy of the Minneapolis Institute of Art

Sowohl innerhalb der Ausstellungsbeiträge*innen als auch im Echo der Presse wurden im Zusammenhang mit der Unterhaltungskultur der Edo-Zeit vermehrt die Begriffe »popular« beziehungsweise »popular culture« verwendet (McDermon 2017: AR2; Minneapolis Institute of Art 2011; Smith 2006; Teitelbaum 2017: 7). Der Begriff beziehungsweise das von dem Adjektiv »popular« ausgehende Begriffspaar »popular culture« kann auf unterschiedliche Weise ins Deutsche übersetzt werden. Nach klassischer Auffassung bedeutet »popular culture« zunächst die »Kultur der breiten Bevölkerung« im Sinne einer Massen- oder Volkskultur. Gerade in der zusammengesetzten Form »popular culture« kann aber auch eine ganz konkrete Form von Kultur gemeint sein, nämlich die gegenwärtige »Populärkultur«, die mit einem vordefinierten Set von Praktiken und Medien verbunden wird und unter die beispielsweise Manga und Anime fallen. Der Begriff »popular« allein wurde in der Regel zur Illustrierung von Attributen der Ukiyo-e-Kultur, wie den »popular tastes« oder den »popular market trends«, auf welche die Drucke antworteten, herangezogen (Brooklyn Museum 2008b; Minneapolis Institute of Art 2011). Während dieser Gebrauch des Adjektivs »populär«, das Konnotationen wie »breiter Geschmack« oder »Vorlieben der breiten Bevölkerung« mitbringt, den Raum des Historischen noch nicht verlässt, schwingt bei dem Einsatz des Begriffes »popular culture« bereits eine Tendenz mit, die auf die Gegenwartskultur hindeutet.

So kündigte das Minneapolis Institute of Art seine in Koproduktion mit der Japan Society New York entstandene Ausstellung *Edo Pop: The Graphic Impact of Japanese Prints*, die zeitgenössische japanische Kunst mit Holzschnitten in Dialog brachte, durch die Zusage an, einen »kaleidoscopic view of popular culture in pre-modern Japan« zu bieten (Abb. 30) (Minneapolis Institute of Art 2011). Darstellungen, dass die Kultur der Edo-Zeit im Sinne der Pop-Art-Strömung aufgefasst werden könne, sowie die Bezeichnung der Ukiyo-e-Künstler als »Japan's pre-modern Pop artists« deuten darauf hin, dass mit »popular culture« hier tatsächlich die Gegenwartspopulärkultur gemeint war (Minneapolis Institute of Art 2011). Besonders deutlich brachte Teitelbaum die allgemeine Kultur der Edo-Zeit und die Populärkultur der Gegenwart zusammen, indem er festhielt, dass die Anziehungskraft der Drucke Kuniyoshis und Kunisadas für das heutige Publikum im Wesentlichen in ihrer »resonance with contemporary popular culture« bestehe (2017: 7). Anknüpfend an diese Darstellung stellte die *New York Times* in der Rezension zur gleichen Ausstellung Folgendes fest: »Before there were magazines or movies or manga, these artists indelibly shaped Japan's early popular culture« (McDermon 2017: AR2). Damit fasste der Autor die Kultur der breiten Bevölkerung der Edo-Zeit als eine Vorform der Populärkultur der Gegenwart auf. Obwohl mit »popular« also nicht automatisch die gegenwärtige Populärkultur gemeint war, lässt sich innerhalb der großen amerikanischen Ausstellungen der Zweitausenderjahre sowohl innerhalb der Presse als auch auf Institutionsseite beobachten, dass die Kultur der Ukiyo-e als Phänomen aufgefasst wurde, das der heutigen Populärkultur in vielen Punkten ähnlich war.

Die Konzeption der Edo-Zeit als vorweggenommene Populärkultur stellte einen Trend dar, der international im Feld verbreitet war. Im Jahreswechsel von 2005 nach 2006 fand im Museum für angewandte Kunst in Wien (MAK) mit der Ausstellung *Ukiyo-e Reloaded* die erste geschlossene Präsentation der Sammlung des Hauses statt, die größtenteils aus dem zwischen 1944 und 1946 gestifteten Nachlass des österreichischen Asiatikahändlers Anton Exner und seines Sohnes Walter Exner stammten (Kreiner 2011: 24–25). Laut dem begleitenden Webseitext entstand in Edo damals eine »Populärkultur, wie sie westliche Städte erst im 20. Jahrhundert hervorbrachten« (MAK³ 2005). Anhand von Darstellungen der Kultur des Stadtbürgertums, die »ein ständiges Streben nach Sensationen und Neuerungen im Sinne des Publikumsgeschmacks« in den Mittelpunkt stellten, sowie der Beschreibung von Schauspieler- und Kurtisanen als »Models und Starlets unserer Zeit«, die als »Trendsetter für Mode und Konsumverhalten« auftraten, wurde das Medium der Holzschnitte wie in den amerikanischen Ausstellungen unter der Perspektive einer rezenten populären Kultur beschrieben (MAK 2005). Die österreichische Tageszeitung *Der Standard* griff diese Darstellungsweise auf, indem der Artikel schilderte, dass *Ukiyo-e Reloaded* »die Japan-Bilder als Phänomen einer urbanen Massenkultur auf[berete]«, und von einer Starkultur sprach, die durchaus mit der Gegenwart vergleichbar sei (Der Standard 2005).

Die Auffassung, bei dem kulturellen Milieu der Edo-Zeit handele es sich im Grunde genommen um eine Populärkultur nach gegenwärtigem Maßstab, begann sich damit auch im deutschsprachigen Raum durchzusetzen. Im Vorwort des Kataloges zur Ausstellung *Helden der Bühne und Schönheiten der Nacht: Meisterwerke des japanischen Holzschnitts*⁴, die 2009 vom Museum Angewandte Kunst in Frankfurt veranstaltet wurde, argumentierten die Organisatoren, dass ein Theaterdruck »ausgesprochen viel« mit der »Subkultur der TV-Junkies und Manga Addicts von heute« zu tun habe (Schneider und Schulenburg 2009: 9). »Denn auch die Kultur des ukiyo-e, des populären Holzschnittes, war eine Kultur der flüchtigen virtuellen Reise, der schnellen Bilder [...] Es waren Promotion-Drucke für Show-Stars des Kabuki Theaters, Werbebildchen für prominente Prostituierte oder auch nur Souvenirs«, führten die Sprecher in Hinsicht auf die Parallelen zwischen den Ukiyo-e und der Gegenwartskultur aus und erhoben die Holzschnitte im Nachgang zu einer »Proto-

-
- 3 Zur Vereinfachung des Leseflusses verwende ich im Text die Abkürzung MAK bei der Zitation des Museums für angewandte Kunst Wien. Im Literaturverzeichnis befindet sich der Eintrag unter dem Vollnamen.
 - 4 In einer gemeinsamen Präsentation zeigte die Ausstellung Exemplare aus der jüngst erworbenen Farbholzschnitt-Sammlung des Frankfurter Kunstprofessors Georg Geyger sowie Drucke aus der Sammlung des Holzschnittpioniers der Fünfziger- und Sechzigerjahre und gebürtigen Frankfurters Otto Riese, die dem Museum als Dauerleihgabe überlassen worden war. 2012 wurden die 180 hochwertigen Drucke der Sammlung Otto Riese für 1,4 Millionen Euro durch ein breites Stifterbündnis vom Museum Angewandte Kunst angekauft.

Pop-Kunst« (Schneider und Schulenburg 2009: ebd.). Als das Museum 2012 seine Sammlung unter dem Titel *Das pralle Leben: Ukiyo-e aus den Sammlungen Gregor Geyger und Otto Riese* in zwei Teilausstellungen erneut zeigte, berichtete die Hessische Kulturstiftung von den »Schönen und Reichen, prominente[n] Schauspieler[n], Tänzerinnen und deren nächtliche[n] Vergnügungen«, die sie als »typische Lifestyle-Themen« bezeichnete, deren frühe Vorläufer ihrer Einschätzung nach bereits im japanischen Holzschnitt zu finden seien (Hessische Kulturstiftung 2012).

Die Tatsache, dass wissenschaftliche Stimmen nun geschlossen den Standpunkt einnahmen, dass es sich bei den Ukiyo-e um ein populäres Kulturgut handele, lässt darauf schließen, dass sich die Perspektive auf die Holzschnitte in den Zweitausendern erneut grundlegend geändert hatte. In einer Rekapitulation der wichtigsten Wendungen in der kunsthistorischen Erforschung der Ukiyo-e wies der anerkannte Wissenschaftler Donald Jenkins anlässlich der Ausstellung *Designed for Pleasure: The World of Edo Japan in Prints and Paintings, 1680–1860* darauf hin, dass in den letzten fünf bis zehn Jahren eine Trendwende in der Kunstgeschichte neue, bisher gänzlich ausgeblendete Forschungsrichtungen für die japanischen Holzschnitte eröffnet hatte (2008: 20). Zu diesen zählte er neben den Genderstudies auch das wachsende Interesse an »popular visual arts like film and even comic strips« (Jenkins 2008: ebd.). In diesem Kontext erkannte Jenkins neuartige Richtungen innerhalb der Ukiyo-e-Forschung, die sich auf die kommerzielle Seite der Produktion und Vermarktung der Drucke und Malereien fokussierten (2008: ebd.).

Die Entscheidung der Direktorin des Asia Society Museum Melissa Chiu, die Holzschnitte im Rahmen der gleichen Ausstellung unter dem Oberbegriff der »visual culture« einzufassen, illustriert, wie sich die Hinwendung zu den populärkulturellen Medien in der kunstwissenschaftlichen Forschung konkret auf die Erfassung der Ukiyo-e auswirkte (2008: 8). »An expanded view is offered of the visual culture of Edo Japan«, formulierte Chiu als Ziel der Ausstellung und platzierte diese so in einen übergeordneten Betrachtungskontext, der sich auf rezente Medienkonsumphänomene und -theorien bezog und die »broader industry of visual cultural production« in der Edo-Zeit in den Blick nahm (2008: ebd.). Im Unterschied zum allgemein-sprachlich genutzten Begriff der »popular culture« ist der von Chiu eingebrachte Komplex der »visual culture«, der oft um die Bezeichnung »studies« erweitert wird, theoretisch und methodisch präziser gelagert. Als interdisziplinäre wissenschaftliche Richtung geben die »visual culture studies« ein Forschungsprogramm vor, das sich auf die Analyse der Wirkung und Funktion von Bildern als eigenständige Form der Kommunikation in einem breiten Panorama von Feldern konzentriert, das sich von der bildenden Kunst bis zu verschiedenen Bereichen des alltäglichen Lebens erstreckt (Dikovitskaya 2005: 48–50). Mit der Einspielung des Begriffes »visual culture« verfolgte Chiu somit bewusst die Agenda, die Holzschnitte in ein neues und hochaktuelles Forschungsfeld einzufassen, das sich hauptsächlich mit den Bilderzeugnissen der zeitgenössischen Gesellschaft befasste.

Jenkins' und Chius Andeutungen helfen zu verstehen, dass breitere Verschiebungen von Interessen im kunsthistorischen Diskurs die Auffassung der japanischen Holzschnitte als kommerzielles »populäres« Medium antrieben. Diese Betrachtung von Ukiyo-e als Konsumgut eines populärkulturellähnlichen gesellschaftlichen Milieus verlief jedoch nicht konsequent nach den Regeln und Termini der Forschung in diesem Bereich. Vielmehr spiegelte sich in den Vergleichen zwischen dem kulturellen Umfeld der Ukiyo-e und dem gegenwärtigen Medienkonsumverhalten ein vereinfachtes und allgemeines Verständnis von Populärkultur, das bis in den öffentlichen Diskurs durchgesickert war und in den Medien in breit ausgetragenen Diskussionen verhandelt wurde. Der Begriff »Populärkultur« war in den Zweitausendern zu einem Trendwort aufgestiegen, mit dem die Ukiyo-e in den Ausstellungen und der Medienberichterstattung gemessen wurden. Gemeinsam mit der Auffassung der Drucke als von kommerziellen Gesetzen bestimmtes Medium, die den neuesten Tendenzen der kunsthistorischen Forschung folgte, bot die starke Präsenz des Begriffes »popular culture« das Sprungbrett zum Zusammenbringen von Ukiyo-e und Manga.

»Ukiyo-e was imaginative, innovative and experimental; it continues to be popular and relevant today, and is thought to have influenced manga and anime«, hieß es entsprechend im Webtext zur Ausstellung *Designed for Pleasure* auf der Homepage der Asia Society (Asia Society 2008). Diese Ansicht wurde anlässlich der Ausstellung *Edo Pop* anhand der Angabe »the Japanese regard it as the predecessor to manga and anime« in der *New York Times* wiederholt (Rosenberg 2013: E36). In einem anderen Artikel der Zeitung wurde die enge Verbindung zwischen den Holzschnitten und Manga mit noch energischerer Überzeugung konstatiert. So argumentierte der Rezensent, dass »today's comic book artists and graphic novelists owe a huge debt of gratitude to Hokusai, Hiroshige and other Japanese artists, who [...] illustrated tales of martial conflict, high sea adventure, travel and erotica, and sold them cheap in vast quantities to the pre 20th century equivalents of manga and anime fans« (Johnson 2010: C28). Wie in diesem Kommentar ersichtlich, ging man von einer grundsätzlichen Entsprechung von Inhalten, Produktionsbedingungen und Konsummustern zwischen japanischen Holzschnitten und populärkulturellen Medien der Gegenwart aus. Die Bezeichnung des Publikums der Drucke in der Edo-Zeit als Vorläufer der Fans von Manga und Anime brachte die Vorstellung eines Lebensstils mit sich, der dem Lebensgefühl der Gegenwart ähnlich war (Johnson 2008: B7; Minneapolis Institute of Art 2011; Tolman 2008: 10).

7.2 Ukiyo-e als populärkulturelles Medium: ein neuer Ausstellungstypus

Die Vorstellung von einer allumfassenden Populärkultur wurde auf Ausstellungsebene unterschiedlich umgesetzt. Besonders zwei Ausstellungen, *Edo Pop: The Graphic Impact of Japanese Prints* und *Hokusai x Manga: Japanische Popkultur seit 1680*, die jeweils 2013 in der Japan Society in New York und 2015 im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg stattfanden, fallen durch ihre besonders enge Anbindung an den Begriff der Populärkultur auf. In beiden Fällen bildeten Bezüge zwischen dem kulturellen Umfeld der Ukiyo-e und populärkulturellen Aspekten des gegenwärtigen Lebens den konstitutiven Teil des Ausstellungskonzeptes. Während sich die Ausstellung der Japan Society auf die Behauptung gründete, eine durchgängige Tradition der populärkulturellen Bilderzeugung zwischen Edo und dem Heute darlegen zu können, zeichnete die Initiative im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe eine Verwandtschaftslinie zwischen japanischen Holzschnitten und Manga-Comics nach. Beide Ausstellungen fundierten ihr Konzept auf der Prämisse, dass die bürgerliche Gesellschaft der Edo-Zeit im Grunde genommen eine »popular culture« gewesen sei.

Edo Pop: The Graphic Impact of Japanese Prints. Japan Society (2013)

Als eine der ersten Ausstellungen, die zeitgenössische Kunst und japanische Holzschnitte gemeinsam präsentierte, war die 2011 im Minneapolis Institute of Art und 2013 in der Japan Society in New York präsentierte Ausstellung *Edo Pop: The Graphic Impact of Japanese Prints* eine Neuheit im Ausstellungsfeld. Der Begriff »Pop« ging in beiden Ausstellungsvarianten von einer durchgehenden, zeitüberbrückenden Menge von Themen, Ideen und Inspirationen zwischen »Edo« und dem »Jetzt« aus (Japan Society 2013a; Minneapolis Institute of Art 2011). Die Analogien spielten sich dabei alle in einem Kontext ab, der sich aus den Vorstellungen des kulturellen Lebens der »fließenden Welt« einerseits sowie der Annahme, dass in der Edo-Zeit eine Produktion konsumenten- und alltagsnaher Kunst existiert habe, andererseits definierte.

Das Ausstellungskonzept von *Edo Pop* behauptete, dass die Themenwelt der Holzschnittkünstler heute erneut von zeitgenössischen Künstler*innen aufgegriffen werde. »Edo Pop playfully juxtaposes classic ukiyo-e prints from such masters as Katsushika Hokusai and Utagawa Hiroshige with contemporary works inspired by these artists and their works«, teilte die Japan Society auf ihrer Website mit (Japan Society 2013b). Der Ausstellungstext warb mit dem Versprechen, die Besucher*innen könnten in die »faszinierenden Welten der Edo-Zeit und der zeitgenössischen Populärkultur« eintauchen, »in which change is the only constant« (Japan Society 2013b).

Abbildung 31: Installationsansicht der Ausstellung »Edo-Pop: The Graphic Impact of Japanese Prints«, 9. März – 9. Juni 2013



© Japan Society, Inc. Foto von Richard P. Goodbody

Die Ausstellungen in Minneapolis und New York präsentierten Holzschnitte mit einer jeweils eigenen Auswahl von Werken zeitgenössischer Künstler*innen, »inspired by ukiyo-e and the social and conceptual underpinnings that inform them«, um die künstlerische Weiterwirkung des Erbes der Ukiyo-e-Künstler, »Japan's premodern Pop artists«, zu demonstrieren (Minneapolis Institute of Art 2011). Als tragendes Präsentationskonzept kam die Gegenüberstellung von Ukiyo-e und Gegenwartskunst insbesondere in der Japan Society zur Geltung (Abb. 31).

In New York wurden 100 Holzschnitte eines breiten Spektrums von Namen aus der Sammlung des Minneapolis Institute of Art gemeinsam mit dreißig Werken von zehn jungen zeitgenössischen Künstler*innen präsentiert, die mehrheitlich einen japanischen Abstammungshintergrund hatten. Die Ausstellung der Japan Society folgte dem Gliederungsschema des Minneapolis Institute of Art, das eine Aufteilung nach klassischen Themenbereichen wie Porträts schöner Frauen und Schauspieler sowie Landschaftsbildern und Heldengeschichten vorsah (Japan Society 2013a; Minneapolis Institute of Art 2011). In dem Konzept der Japan Society, das von der neuen Direktorin der Japan Society Gallery Tezuka Miwako entworfen worden war, waren die Holzschnitte im jeweiligen Unterkapitel um ausgewählte Werke zeitgenössischer Künstler*innen ergänzt. Der Vorstellung der Ausstellungskuratorin nach hätten sich diese »descendants of Hokusai, Hiroshige, Utamaro« vom künstlerischen

Stil und der Technik der Ukiyo-e-Künstler sowie deren Part in der »popular culture« ihrer Epoche inspirieren lassen und würden nun auf individuelle künstlerische Weise auf die Themen der Drucke »reagieren« (Japan Society 2013a). Das Konzept der Gegenüberstellungen ging somit prinzipiell davon aus, dass die Holzschnittkünstler in ihrer Darstellungswelt Dinge beschrieben, die Künstler*innen aus heutiger Sicht genauso empfinden. »True to the chic, playful aesthetic of culture in the Edo Period (1615–1868), Japan Society Gallery is commissioning AIKO, a graffiti artist based in Brooklyn«, gab der Presstext entsprechend an (Japan Society 2013a).

Verbindungen zwischen Holzschnittmotiven und den Werken ihrer zeitgenössischen künstlerischen »Nachfahren« wurden beispielsweise im Aspekt Schönheit gesehen. So verfolgte die vergleichende Hängung zwischen Ukiyo-e und zeitgenössischen Positionen den Gedanken, dass die Rolle des »Provokateurs« unter den Künstlern genauso verbreitet war wie heute (Japan Society 2013a). Ein anschließender, als »Joy of Life« betitelter Abschnitt widmete sich wiederum dem Stellenwert, den die neuesten Moden und Trends in der Weltsicht der Ukiyo-e einnahmen. Auch hier wurden deutliche Parallelen zwischen dem Kunstschaffen in Edo und der Gegenwart gesehen. Denn genauso, wie die Ukiyo-e-Künstler mit neugierigem Blick das Alltagsleben verfolgten, brachten der Beschreibung nach auch zeitgenössische Künstler*innen eine ähnliche Kreativität und Erfindungsgabe mit, um die Dynamik des heutigen Lebens festzuhalten (Japan Society 2013a).

Ausstellungsansichten bestätigen, dass im farbig ansprechend gestalteten Parcours Holzschnitte und zeitgenössische Werke in enger räumlicher Präsenz gezeigt wurden und die Besucher*innen so zum Schauen nach Ähnlichkeiten anregen. Der Ankündigungstext vermittelt allerdings den Eindruck, dass die Ebene der Referenz innerhalb der Gegenüberstellungen ständig wechselte. Als potenzielle Gemeinsamkeiten zwischen den Künstlern aus Edo und ihren »Nachfolger*innen« kamen Ähnlichkeiten auf Motivebene oder die Übernahme ästhetischer Aspekte damit genauso infrage wie technische Prinzipien oder vage geteilte Inspirationshintergründe. Anhand dieses breiten Spektrums von Verbindungsmöglichkeiten zeigt sich, dass, je nachdem was das Material anbot, alle möglichen Aspekte für die Ausmachung der »continuing generative power of Japanese popular culture« erhalten konnten (Japan Society 2013a).

Obwohl es der Ausstellung *Edo Pop: The Graphic Impact of Japanese Prints* meiner Beurteilung nach letztendlich nicht gelang, ihre Idee von »Edo-Pop« auf Bildebene konsequent und schlüssig darzulegen, gibt der experimentelle Ansatz der Ausstellung aufschlussreiche Hinweise auf das Potenzial, welches den Ukiyo-e zugeordnet wurde. Denn anscheinend ging man davon aus, dass japanischen Holzschnitten ein gewisses popkulturelles Element bereits inhärent sei, das zu solchen zeit- und gattungsübergreifenden Gegenüberstellungen anregte. Wie auch der Presstext des Minneapolis Institute of Art feststellte, eignete sich der Begriff »Pop« zur Kategorisierung der Ukiyo-e als Bildgattung. »Pop« aptly describes ukiyo-e produced

in Japan during the Edo Period«, hieß es in diesem Kontext (Minneapolis Institute of Art 2011). Indem sie sich auf den Oberbegriff »Pop« beriefen, konnten die Kurator*innen von *Edo Pop* ihr Ausstellungskonzept auf dem diskursiven Nimbus der Holzschnitte errichten, eine vormoderne mediale Konsumkultur mit kommerziellem Charakter zu repräsentieren. Webrezensionen belegen, dass vor allem dieser Gedanke einer fortgeführten Populärkultur die Behauptung von Entsprechungen zwischen den Drucken und zeitgenössischer Kunst schlüssig erschienen ließ (Birks 2013; Gail 2013; Misra 2013). Schließlich wurde die Annahme des Konzeptes der gemeinsamen Präsentation von Ukiyo-e-Künstlern und zeitgenössischen Künstler*innen auch dadurch erleichtert, dass Namen wie Hokusai, Hiroshige oder Utamaro durch ihren hohen Bekanntheitsgrad mittlerweile selbst Teil der Populärkultur geworden waren (Birks 2013; Gail 2013; Misra 2013). Weil zum Zeitpunkt der Ausstellung die Diskussion der Parallelen zwischen der Kultur der »fließenden Welt« und der Populärkultur so stark in den Medien präsent war, konnte *Edo Pop* als Ausstellung Erfolge verbuchen, ohne unbedingt klare Verbindungen zwischen den Ukiyo-e und den jungen zeitgenössischen Künstler*innen demonstrieren zu müssen.

Hokusai x Manga: Japanische Popkultur seit 1680. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (2016)

Der vom Ausstellungsdiskurs generierte Anschein der Ukiyo-e, als Bildmedium Parallelen zum gegenwärtigen Konsum- und Freizeitverhalten aufzuweisen, bildete auch das wesentliche konstituierende Element der Ausstellung *Hokusai x Manga: Japanische Popkultur seit 1680* (Abb. 32). Wie *Edo Pop* gründete sich diese Initiative auf die Kategorisierung der Holzschnitte als »populäres« Medium. Anlässlich von *Hokusai x Manga* präsentierte das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (MK&G) seine Holzschnittsammlung, die Ende des 19. Jahrhunderts von Justus Brinckmann, einem der wichtigsten Akteure der japanischen Kunst in Deutschland, begründet worden war, erstmals seit 1988 wieder in großem Rahmen. In einer räumlichen Gegenüberstellung von 200 Drucken mit sechzig Objekten aus dem Fundus der japanischen Populärkultur entwarf die Initiative wie keine andere Ausstellung vor ihr ein umfassendes Programm, das sich die Untersuchung der Ukiyo-e nach potenziellen Aspekten vornahm, welche die Medien der japanischen Populärkultur angebligh von den Drucken übernommen hatten.

Das Konzept von *Hokusai x Manga* fußte wie *Edo Pop* auf einem zeitübergreifenden Begriff von Populärkultur zwischen Edo und der Gegenwart. Basierend auf dieser Annahme konnten die Sprecher*innen der Ausstellung die publikumswirksame Behauptung postulieren, dass Manga und Ukiyo-e durch eine Verwandtschaftsbeziehung verbunden seien, ohne den Rahmen des kunstwissenschaftlich gerade noch

Sagbaren zu verlassen. Die Anwendung offener Begriffe wie »zeitübergreifende Gemeinsamkeiten«, »vielfältige Verbindungen« oder »Parallelen« erlaubte es, dass der schmale Grat zwischen der Suche nach Analogien und der Feststellung kunsthistorisch fraglicher Abstammungsmerkmale begangen werden konnte (MK&G⁵ 2016a).

Abbildung 32: Hokusai x Manga: Japanische Popkultur seit 1680. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (2016), digitales Banner der Ausstellung



© MK&G

So hieß es rückblickend über das Ausstellungskonzept auf der Website des MK&G:

In einer umfassenden Ausstellung zeichnete das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (MK&G) die vielfältigen Verbindungen zwischen historischer und zeitgenössischer Populärkultur in Japan nach. [...] Die Ausstellung schlug den Bogen von diesen hochkarätigen Holzschnitten und historischen Druckerzeugnissen aus dem 17., 18. und 19. Jahrhundert zu den visuellen Massenmedien des modernen Japan. (MK&G 2016a)

In diesem Textauszug fällt eine Wortwahl auf, die hinsichtlich der Existenz von genealogischen Verwandtschaftsmerkmalen gleichzeitig affirmativ wie vorsichtig ist. Verbindungen werden »nachgezeichnet«, nicht festgestellt, zwischen beiden Medienformen wird ein »Bogen geschlagen«, keine Beziehung herausgestellt. Die Verfas-

5 Zur Vereinfachung des Leseflusses verwende ich im Text die Abkürzung MK&G bei der Zitation des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg. Im Literaturverzeichnis befindet sich der Eintrag unter dem Vollnamen.

ser*innen vermieden es, von einer existierenden Verbindung zwischen Holzschnitten und Manga zu sprechen, und wendeten stattdessen neutrale Begriffe wie den der »Untersuchung« an. »Neben der Darstellung der jeweils eigenständigen Stilelemente untersuchte Hokusai x Manga die zeitübergreifenden Gemeinsamkeiten«, lautete es entsprechend im Text (MK&G 2016a). Der Sicht der Ausstellungsorganisator*innen nach fanden sich »Parallelen« vor allem im visuellen und stilistischen Repertoire, in der Verknüpfung von Schrift und Bild, der Serialisierung sowie der Produktionsweise und den Vertriebsstrukturen (MK&G 2016a).

Im Vorwort des Ausstellungskataloges bestätigte die Direktorin des MK&G Sabine Schulze das Konzept der »Populärkultur« als wesentliche Stütze der Ausstellung und des Zusammenbringens von japanischen Holzschnitten und Manga. Schulze nannte die »Einordnung des japanischen Holzschnitts als kommerziell ausgerichtetes Massenmedium und serieller Konsumartikel der Vormoderne« als entscheidenden Ansatz der Ausstellungskonzeption (2016: 7).

Abbildung 33: Ausstellungsansicht »Hokusai x Manga. Japanische Popkultur seit 1680«



© MK&G, Foto: Norbert Miguletz

Die Entwicklung des Mediums Ukyio-e bezeichnete sie in diesem Zusammenhang als historischen Ausgangspunkt einer »populärkulturellen Verbreitung und Rezeption von traditionellen Genres und Sujets, die bis in die Gegenwart reicht« (Schulze 2016: ebd.). Schlagworte wie »Aktualität, schnelle Lesbarkeit, Typisierung,

Starkult und Erotik« erlaubten in der Funktion von »Brücken in die heutige Populärkultur« den Blick nach »zeitübergreifenden Anknüpfungspunkten« (Schulze 2016: ebd.).

Konzipiert als »gezielte Gegenüberstellung von historischen und zeitgenössischen Objekten vor dem Hintergrund einer epochenübergreifenden soziokulturellen Thematik – [der] Populärkultur« –, liefert *Hokusai x Manga: Japanische Popkultur seit 1680* als Ausstellung ein anschauliches Beispiel dafür, welche Präsentations- und Vergleichsmodi die Einbringung des Begriffes »Populärkultur« im Ausstellungsbe- reich zu diesem Zeitpunkt ermöglichte (Schulze 2016: 8). Die Kennzeichnung der Drucke als »Projektionsfläche« und die Verwendung von Begriffen der zeitgenös- sischen Alltagskultur wie »Reiseboom« oder »Eskapismus« im Katalogbeitrag der Kuratorin und Leiterin der Abteilung für Ostasien und Islam Nora von Achenbach demonstrieren, wie die Kultur der Edo-Zeit in Kategorien der Gegenwart inszeniert wurde (2016: 12–14, 17–18). Durch die »Vermischung von Kunst, Mode und Kom- merz« und anhand einer gezielten, emotionsbasierten Adressierung an die Kon- sument*innen hätten die Holzschnittkünstler ihrer Einschätzung nach ein Modell vorweggenommen, das erst jüngst wieder in Form des zeitgenössischen Künstlers und Besitzers des kommerziellen Kunstproduktionsstudios *kaiikai kiki* GmbH Mura- kami Takashi in Japan erschienen sei (Achenbach 2016: 21). Onlineartikel, die über die Gestalt des Parcours berichteten, hoben die zusammenbringende Hängung von Holzschnitten und Produkten der Populärkultur nach dem Prinzip motivbezoge- ner und thematischer Ähnlichkeiten hervor. So wurden etwa Hokusais *36 Ansichten des Berges Fuji* zusammen mit Ausschnitten aus dem Manga *Aruku hito* (1992) gezeigt, der sich hauptsächlich in der Natur abspielt, während *shunga* gemeinsam mit *hentai- Manga* (Manga-Comics mit sexualisierten Darstellungen) zu sehen waren (Engler 2016). Ansichten der Ausstellung, in denen japanische Holzschnitte größere eigene Bereiche einnahmen, lassen hingegen darauf schließen, dass solche Gegenüberstel- lungen nur momenthaft eingeplant waren (Abb. 33).

Anhand der unterliegenden Annahme, dass Edo und die Gegenwart durch ei- ne durchgängige Populärkultur verbunden seien, ließ sich eine spannende Erzäh- lung formulieren, die das kulturelle Umfeld der japanischen Holzschnitte einfüh- lingsvoll vermittelte und die in *Hokusai x Manga* vor allem auf das junge Publikum aus- gerichtet war. Die wiederkehrende Erfassung des historischen Japans in einem Vo- kabular, das der Gegenwart entstammte und deren Perspektive auf die Gesellschaft der Edo-Zeit mittransportierte, ließ unwiederbringlich Parallelen zur Mediennut- zung der rezenten Populärkultur aufkommen. Diese bezogen sich auf diverse Felder wie Rollenspiele, Werbung, Mode und Konsumgewohnheiten. Wie es ihr Titel durch den Zeithorizont »seit 1680« festlegte, senkte die Ausstellung *Hokusai x Manga: Japa- nische Populärkultur seit 1680* die Schwelle zwischen zwei zeitlich und inhaltlich ge- trennten Varianten populärer Kultur. Die kritische Rücknahme dieser Schwelle bil- dete schließlich das wesentliche Moment, das eine Ausstellung, in der Produkte der

zeitgenössischen Populärkultur als entfernte Abkömmlinge der Druckmedien der Ukiyo-e-Kultur vorgestellt wurden, für das breite Publikum nachvollziehbar und glaubhaft machte. So kam es letztendlich zu einer Angleichung von selektiven Merkmalen der Holzschnitte, wie Mustern der Zirkulation, Produktion und Gebrauch, an Aspekte der rezenten Populärkultur von Manga, Anime, Cosplay und Fankultur.

7.3 Ukiyo-e und Manga: die langersehnte Verwandtschaftsentdeckung

Die Ausstellung *Hokusai x Manga* teilte das Feld mit Initiativen, die eine Verwandtschaft zwischen Holzschnitten und Manga nicht etwa als Experiment oder Vergleichsspiel auffassten, sondern als belegbaren Fakt darstellten. So nahm sich die Ausstellung *Mangamania: Comic-Kultur in Japan 1800–2008* im Museum Angewandte Kunst in Frankfurt im Jahr 2008 vor, die »Entwicklung des Comichaften in Japan von der Kunst des 19. Jahrhunderts, vor allem dem Ukiyo-e-Holzschnitt, bis hin zum massenhaft produzierten Trash-Manga von heute« nachzuzeichnen (Museum Angewandte Kunst 2008). Indem die Malerei und die Holzschnittkunst des 19. Jahrhunderts als »Manga-Vorformen« bezeichnet wurden, verfolgten die Organisator*innen der Ausstellung ganz klar den Kurs, eine Abstammungslinie zwischen den Ukiyo-e und den populärkulturellen Medien herzustellen (Museum Angewandte Kunst 2008).

Dieses starke Bedürfnis, Holzschnitte und Medien der japanischen Populärkultur als Repräsentanten einer gemeinsamen Gattung aufzufassen, ist auch in den Medienreaktionen auf die Ausstellung im MK&G Hamburg erkennbar. Denn während die Katalogbeiträge*innen von *Hokusai x Manga* sich mit differenzierenden Formulierungen wie zum Beispiel, dass es sich letztendlich mehr um »strukturelle Ähnlichkeitsbeziehungen als um direkte Verwandtschaftsbeziehungen« handle, von einer Kategorisierung der Manga als Nachfahren der Ukiyo-e abgrenzten, verstanden die Medien das Ausstellungskonzept mehrheitlich als Illustration einer tatsächlichen Verwandtschaftsbeziehung (Klingler 2016: 167). Die Artikelüberschrift des *Hamburger Abendblattes* »Das Museum für Kunst und Gewerbe veranschaulicht die Verwandtschaft zwischen historischen Holzschnitten und modernsten Mangas« oder die Schilderung »Manga, Anime und Cosplay werden in dieser einer historischen Tiefenbohrung gleichkommenden Schau in eine mehrere Jahrhunderte umfassende Traditionslinie gestellt« berichteten eindeutig von einer Aufdeckung eines historischen Ursprungs der Manga in den Medienformen der Edo-Zeit (Büsing und Klaas 2016). Mit ihrer populären Behauptung der Verwandtschaft von Holzschnitten und Manga übernahmen die Medien eine Vermittlung der Ausstellung, die sich an den Erwartungen der Öffentlichkeit orientierte und bei der sich die Kuratorinnen selbst zurückhielten. Die Intensität der Bezüge zwischen den Ukiyo-e und den populärkulturellen Medien variierte damit je nach Sprechkanal. So brachte der Presse-

text des MK&G, der genau benannte, welche historischen Merkmale der Drucke jeweils später in ähnlicher Form in den zeitgenössischen Medien wiederkehrten, japanische Holzschnitte mit Manga und Anime auf konkrete Weise zusammen (MK&G 2016b). In der Kommunikation mit der Öffentlichkeit war *Hokusai x Manga* somit ähnlich stark auf die publikumswirksame Behauptung der Abstammung der Manga von den Holzschnitten ausgerichtet wie andere Ausstellungsvorhaben.

Ein Blick auf das gesamte Presseecho der Ausstellungen in diesem Bereich zeigt, dass sich die Feststellung einer »Verwandtschaft« zwischen Ukiyo-e und Manga mittlerweile etabliert hatte und eine gängige Strategie darstellte, die beiden Güter zueinander in Beziehung zu setzen. Äußerungen wie »What we now call comics are not a modern creation. They were already printed centuries ago in Japan« deuten genau wie die Feststellung, dass »die Meister früherer Zeiten bereits dasselbe im Sinn hatten wie die Trickfilmer und Computergamer des 21. Jahrhunderts«, darauf hin, dass die Behauptung einer Nähe zwischen den beiden Erzeugnissen eine beliebte Strategie darstellte (Culture ANT 2016; Engler 2016). Um ihre Bezüge zu untermauern, erstellten die Medienstimmen extensive Listen vermeintlicher Abstammungsmerkmale. So hieß es im Rahmen einer Rezension der *Süddeutschen Zeitung* über die Ausstellung *Manga-do: Der Weg des Mangas vom japanischen Holzschnitt zu Anime* im Siebold-Museum⁶ Würzburg im Jahr 2011, diese mache »erstaunliche Parallelen zwischen der traditionellen Holzschnittkunst und der Comickultur« sichtbar (Steinke 2011: 37). In den Figuren auf den Holzschnitten, die in der Ausstellung präsentiert wurden, erkenne man laut dem Autor »deren minimalistische Gesichtszüge [...] im heutigen Mangastil durchaus wieder« (Steinke 2011: ebd.). Der Autor führte seine Aufzählung augenscheinlicher Ähnlichkeiten anhand von »experimentelleren« Werken, womit er Bildergeschichten aus dem 19. Jahrhundert meinte, fort, die seiner Ansicht nach »die Manga-Elemente vorwegnehmen«, indem sie »erste Ansätze zu Sprechblasen« zeigten und die Unterteilung der Seite in »einzelne Bilder, sogenannte Panels«, vornahmen (Steinke 2011: ebd.). Auch die »legere Einstellung zu Pornografie« der heutigen populärkulturellen Medien fand sich laut Steinke in den Holzschnitten genauso »erstaunlich deutlich

6 Der in Würzburg geborene Philipp Franz von Siebold (1796–1866) gilt als einer der ersten Vermittler von Wissen über Japan in Europa. Als Stabsarzt der niederländisch-ostindischen Armee reiste von Siebold 1823 in das nur beschränkt für westliche Reisende zugängliche Land, wo er zur Entwicklung der modernen Medizin beitrug. Siebold stellte während seines sechsjährigen Aufenthaltes eine umfangreiche Sammlung von botanischen, zoologischen, ethnologischen und ethnografischen Objekten und Artefakten zusammen, die bei seiner Rückkehr nach Leiden in den Niederlanden gelangten, wo sie heute im SieboldHuis, seinem ehemaligen Wohnsitz, aufbewahrt werden. Das Siebold-Museum in Würzburg zeigt eine Auswahl von Gegenständen aus dem Leben der Würzburger Gelehrtenfamilie Siebold und betrachtet insbesondere deren Verbindungen zu Japan (alle Angaben: Siebold-Museum 2022).

angelegt – ebenso wie der bis in die heutige Mangakultur wenig klar definierte Graubereich zur Gewalt« (2011: ebd.).

Die Durchleuchtung der Bildoberfläche der japanischen Holzschnitte nach Entsprechungen, die vermeintlich in den Manga wiederkehrten, bildete ein gängiges Schema, auf das viele Journalist*innen zurückgriffen. In derselben Ausstellung *Manga-do* erkannte ein Artikel der Kulturzeitschrift *nummerachtundsechzig* beispielsweise eine »wissenschaftlich fundierte Würdigung des Phänomens ›Manga‹« (Kupke 2011: 11). Der Autor befand, dass die Ausstellung »nicht zuletzt mit ihren großartigen und wertvollen historischen Exponaten überdeutlich [mache], daß [sic!] die Stilelemente eines modernen Manga – klare Schwarz-Weiß-Graphiken, scharfe Mimik und Gestik, enge Verbindung von Wort und Bild – nicht vom Himmel gefallen sind« (Kupke 2011: ebd.). Im Folgenden schlussfolgerte der Artikelverfasser, dass diese »Prä-Mangas« in ihren Themen, die erotische Abbildungen ebenfalls einschlossen, und der oft karikaturhaften Darstellung »den heutigen japanischen Comics mit ihren Fabelwesen und Fantasy-Welten sehr nahe[ständen]« (Kupke 2011: 11–12). Auch in diesem Fall ging der Autor, der die Drucke von Hokusai und Kawanabe Kyōsai (1831–1891) zu den »ältesten echten Manga-Vorbildern« zählte, daher von konkreten Merkmalen aus, die sich in beiden Medienformen wiederholen würden (Kupke 2011: ebd.).

Die Feststellung vermeintlicher Parallelen wurde zum Anlass genommen, japanische Holzschnitte zu Repräsentanten eines ganzheitlichen Bildes der japanischen Kultur zu erheben, die sich, sowohl traditionell als auch modern, jenseits der Zeit befand. So schrieb der Verfasser eines Artikels im *Main-Echo* unter der Artikelüberschrift »Unverändert aktuell, zeitlos schön«: »Im Gegensatz zur westlichen Kultur allerdings hat sich in Japan die ursprüngliche Philosophie der Zeichenkunst erhalten, angepasst sind die Darstellungen lediglich dem Zeitenlauf und der Tagesaktualität« (Reis 2011). Der Autor ging von einer Kontinuität in der japanischen Kunst aus, »die sich immer neuer technischer Möglichkeit bedient, ohne ihre Tradition aufzugeben« (Reis 2011). In seinen Schilderungen bestätigte der Verfasser damit das Stereotyp von Japan als Land, das in seiner zeitlosen Tradition fortlebe, dabei aber auch gleichzeitig immer schon modern gewesen sei. In ihrer »plakativen Schönheit zeitlos«, so als »wären sie gerade eben für ein aktuelles Manga entstanden«, würden die Ukiyo-e das wahre Japan repräsentieren (Reis 2011).

7.4 Utagawa Kuniyoshi und Katsushika Hokusai als Erfinder des Comics

Der Trend, japanische Holzschnitte und Manga in eine Verwandtschaftsbeziehung zu setzen, betraf in den Zweitausenderjahren insbesondere zwei Künstler: Katsushika Hokusai und Utawaga Kuniyoshi. Vor allem diesen beiden Meistern wurde die Errungenschaft zugeordnet, Neuerungen im stilistischen Ausdruck und der

Themenwahl eingeführt zu haben, aus denen sich später die modernen Manga und Anime entwickelten. Beide Künstler wurden in internationalen Blockbuster-Ausstellungen gezeigt, die auf ein breites Publikum ausgerichtet waren, indem sie den Rang dieser Künstler als angebliche »Erfinder« der Manga bewusst hervorhoben. Während die Organisator*innen der Hokusai-Ausstellungen aus dem ikonischen Ruf des Namens Hokusai schöpften und so Initiativen einzigartiger Größe aufstellten, die untereinander um eine möglichst vollständige Repräsentation seines Gesamtwerkes konkurrierten, konnte sich mit Utagawa Kuniyoshi dank des »Manga-Bonus« ein neuer Künstlername neben den Größen Hokusai, Hiroshige und Utamaro etablieren. Da seine Drucke aufgrund ihrer dynamischen Erzählpoesie als comicähnlich empfunden wurden, stieß Kuniyoshi als Künstler ebenfalls auf eine große Resonanz. Die jeweiligen Bezüge zwischen Hokusais und Kuniyoshis Werk einerseits und Beispielen populärkultureller Medien andererseits basierten dabei grundsätzlich auf jenem Ähnlichkeitenkatalog, der bereits aus den Ukiyo-e- und Manga-Ausstellungen bekannt war. Bei beiden Künstlern speiste sich die Beziehung zwischen ihren Bildern und den zeitgenössischen Unterhaltungsmedien jedoch aus ganz unterschiedlichen Annahmen.

7.4.1 Hokusai als Urvater des modernen Mangas

Verewigt in seinem alles überragenden Meisterwerk *Die große Welle vor Kanagawa*, war der als Künstler von Weltrang gefeierte Hokusai in den Zweitausendern der unangefochtene Ausstellungsstar. Keinem anderen Ukiyo-e-Künstler wurden dermaßen aufwendige Präsentationen gewidmet, die allesamt an prestigeträchtigen Orten wie der Arthur M. Sackler Gallery des National Museum of Asian Art in Washington (2006), dem Martin-Gropius-Bau in Berlin (2011), dem Pariser Grand Palais (2014) und dem Bostoner Museum of Fine Arts (2015) stattfanden. Aus den Reaktionen der Pressestimmen lässt sich ableiten, dass Hokusai inzwischen als berühmtester Künstler des gesamten asiatischen Raumes galt, der einem breiten Publikum namentlich bekannt war (Die Welt 2011; Euronews 2014; Le Parisien 2014; Schulz 2011; Smee 2015: N1). Dank seines ikonischen Status verzeichneten diese Ausstellungen einen Besucheransturm und erhielten auf beispiellose Weise die Aufmerksamkeit der Presse. Den berühmtesten klassischen Künstler Ostasiens, dessen Werke emblematisch für den Holzschnitt an sich standen, nun in all seiner Mannigfaltigkeit kennenzulernen, galt als Attraktion (Fino's Weblog 2014; Paris ZigZag 2014; Sartorius und Sievernich 2011: 12; Smee 2015: ebd.). Um den Kontext, innerhalb dessen Hokusai zu einem Vorfahren populärkultureller Medien erhoben wurde, nachvollziehen zu können, lohnt es sich, die zentralen Merkmale dieser großen Hokusai-Ausstellungen näher zu betrachten.

Nachdem Hokusai in den Neunzigerjahren auf das Parkett großer Einzelausstellungen gelangt war, richtete im Jahr 2006 die Ausstellung *Hokusai* in der Arthur

M. Sackler Gallery in Washington anhand einer Präsentation von 180 Werken, die auf die Malereien des Künstlers fokussiert waren und von denen das Museum durch seinen Stifter und bedeutenden amerikanischen Sammler japanischer Kunst Charles Freer eine herausragende Auswahl besaß, einen neuen Blick auf den Künstler (Sabato Swinton 2006: 122–128). Die Intention dieser hochkarätig zusammengestellten Ausstellung, Hokusais Werk möglichst umfassend und facettenreich im Rahmen eines Konzeptes zu präsentieren, das sich an den biografischen Schaffensphasen des Künstlers orientierte, wurde fünf Jahre später durch eine Initiative im Martin-Gropius-Bau aufgegriffen (Sabato Swinton 2006: ebd.). Wie viele ihrer Vorgänger und Nachfolger schlicht *Hokusai* betitelt, teilte die Berliner Ausstellung den Anspruch, das Gesamtwerk des Künstlers in den Fokus zu nehmen und sein Schaffen als möglichst vollständige Retroperspektive zu repräsentieren (Sartorius und Sievernich 2011: 12; Shimizu 2011: 11). Strukturell angelehnt an die erfolgreiche Ausstellung in Washington wurde so eine neue Darstellungsstrategie entworfen, welche die Gestalt der Hokusai-Ausstellungen und das populäre Bild des Künstlers von da an bestimmte.

Die entscheidende Neuerung dieses Ausstellungstypus war die Unterteilung der Präsentation in sieben Schaffensphasen⁷, die zu einer Reise durch das Lebenswerk des Künstlers einlud und so ein Blockbuster-Modell ins Leben rief, das durch die schiere Anzahl von Werken des weltberühmten Künstlers begeistern sollte (Sartorius und Sievernich 2011: ebd.; Shimizu 2011: ebd.). Mit insgesamt 440 Einzelobjekten, darunter Holzschnitte, Malereien, Skizzenbücher und kunsthandwerkliche Gegenstände, die alle von japanischer Seite zur Verfügung gestellt wurden, stellte die inhaltlich durch den Hokusai-Experten Nagata Seiji betreute Initiative im Martin-Gropius-Bau zum Zeitpunkt ihrer Abhaltung die größte jemals in Europa gezeigte Werksauswahl Hokusais dar und krönte die Feierlichkeiten anlässlich des 150-jährigen Jubiläums der freundschaftlichen Beziehungen zwischen Japan und Deutschland (Shinyo 2011: 10).⁸

Die Ausstellung *Hokusai* in Berlin leitete so einen gigantischen Typus von Hokusai-Ausstellung ein, der, wie viele folgende Initiativen, in Kooperation mit japa-

7 Die sechs Schaffensperioden *Shunrô* (1778–1794), *Sôri* (1779–1805), *Hokusai* (1805–1810), *Taito* (1810–1819), *Iitsu* (1820–1834) und *Gakyô rôjin Manji* (1834–1849) sind an den wechselnden Künstlernamen orientiert, die sich Hokusai während seiner Karriere verlieh und die über seine Signaturen überliefert sind. Nachträglich wurde noch eine siebte Phase hinzugefügt, *Hokusai Manga* (1814–1878), mit der die Bedeutung der Werkskategorie der Manga berücksichtigt wurde (Grand Palais 2014).

8 Die durch japanische Organisationen großzügig ermöglichte Repräsentation Hokusais, eines Symbols nationalen Stolz, wurde auch dafür genutzt, bei der Ablegung des Schattens zu helfen, der in der internationalen Wahrnehmung noch immer über Japan durch die nicht weit zurückliegende Dreifach-Katastrophe von Fukushima im März 2011 lag (Deutschlandfunk Kultur 2011).

nischen Institutionen stattfand und dessen viel beworbener Sonderungsfaktor die einmalige Gelegenheit war, Werken des Künstlers zu begegnen, die nur für eine kurze Zeit in Europa zu sehen waren (Grand Palais 2014; Shinyo 2011: ebd.). Durch den schiereren Bekanntheitsgrad des Namens Hokusai waren diese Ausstellungen Publikumsmagneten, die in ihrem Konzept und Design viel mit anderen Megaprojekten der internationalen Kunstwelt gemein hatten. Um Hokusai als Universalgenie und markante Persönlichkeit darzustellen, die ein unglaublich diverses, viele künstlerische Disziplinen vereinigendes Werk geschaffen hatte, wurden seine Bilder sowohl in Berlin als auch drei Jahre später in Paris stets in einem biografisch gegliederten Parcours präsentiert, in dem die Besucher*innen sein Leben in künstlerischen Stationen abschreiten konnten (Grand Palais 2014; Portal Kunstgeschichte 2011; Shimizu 2011: 11). Die Hokusai-Blockbuster, in denen sich bestimmte Etappen und Merkmale aus den Initiativen der Neunzigerjahre wiederholten, entwickelten somit eine eigene Erzählung über den Künstler. Diese erzählerische Strategie umfasste vor allem die Darlegung seines evolutionären Werdeganges als Künstler, den Vorzug seines Spätwerkes, in dem die *36 Ansichten des Berges Fuji* und die *Große Welle* besonders hervorgehoben wurden, vor allen anderen Schaffensperioden, sowie die Zeichnung einer markanten Künstlerpersönlichkeit mit sympathischer Eigensinnigkeit (Grand Palais 2014; Gropius Bau 2011; Museum of Fine Arts Boston 2015).

Einer der größten Anziehungsfaktoren, der diese Ausstellungen für die breite Öffentlichkeit attraktiv machte, waren Hokusais vermeintlich enge Verbindungen zur Populärkultur, die insbesondere in seiner Rolle als »Urvater« des modernen Mangas Ausdruck fanden. In den Einschätzungen der Medien, die auf die Blockbuster in Berlin, Paris und Boston reagierten, gehörten Hokusai und die Populärkultur auf zwei Ebenen zusammen. Die eine Gruppe von Autor*innen argumentierte, dass Hokusai über sein omnipräsentes und in vielen Formen reproduziertes Werk *Die große Welle vor Kanagawa* mittlerweile selbst popkulturellen Status erreicht habe.

Aussagen wie »*The Great Wave of Kanagawa* remains in the pop culture pantheon« oder der Hinweis auf die Bekanntheit des Druckes als Motiv, das man bereits in den Werbungen von Levi's oder Patagonia entdeckt habe, »or metamorphosed into an emoji on your smartphone«, stützen die Beobachtung einer »populärkulturellen« Verarbeitung des Werkes *Die große Welle vor Kanagawa* als ikonisches Bild, dem auch das Museum of Fine Arts in Boston den Status als »a work frequently referenced in pop culture to emoji« zugestand (artnet 2015; McQuaid 2017a: N5; Museum of Fine Arts Boston 2015).

Abbildung 34: Manga Hokusai Manga: Approaching the Master's Compendium from the Perspective of Contemporary Comics. Portland Japanese Garden (2018), Ausstellungsansicht



Courtesy of Portland Japanese Garden, Foto von Jonathan Ley

Eine weitere Ebene der Zugehörigkeit zwischen Hokusai und den Manga sahen wiederum andere in dem Aspekt, dass Hokusai durch seine illustrierten Bücher, die zu seiner Lebenszeit als *Hokusai Manga* bezeichnet wurden und skizzenhafte Zeichnungen zu allerlei Themen beinhalteten, sowohl den Prototyp als auch den Begriff für die heutigen Manga-Comics geliefert habe. Der aus den Silben »man« (漫, übers.: willkürlich, zufällig, umherschweifend) und »ga« (画, übers.: Bild, Zeichnung) zusammengesetzte Begriff »manga« (漫画) bezeichnete zu Hokusais Lebzeiten eine extensive Sammlung unerschöpflicher Motive (Köhn 2008: 43; Portland Japanese Garden 2018). Eine weitere Übersetzungsmöglichkeit lautet daher auch »komische« oder »wunderliche« Zeichnungen (Fabricand Person 2014). In einem Umfeld, in dem beide Medienformen große Beliebtheit erfuhren, lud die oberflächliche Begriffsentsprechung zwischen den *Hokusai Manga* und den Manga-Comics dazu ein, die Kategorien als verwandt anzusehen. Darstellungen von Hokusai als »point of origin [...] for large chunks of popular culture – an ancestor of comic books, animation and action figures« – und die Bezeichnung seiner illustrierten Alben als »a proto-comic-book form« nährten im Medienecho die Position, bei Hokusai handle es sich um den Wegbereiter der modernen Manga (Smith 2006). Es gab vereinzelt Stimmen, die der kunsthistorischen Sachlage nach zwischen dem Begriff der *Hokusai Manga* und den als »Manga« bezeichneten Comicbüchern unterschieden.

So räumte die Tageszeitung *Le Parisien* ein, dass es sich bei Hokusai streng genommen nicht um den Erfinder des Manga-Begriffes handele, sondern eher um den Erschaffer einer entfernten Vorform vor der eigentlichen Entstehung des Mediums (Le Parisien 2014). Ungeachtet solcher Differenzierungen verbreitete sich die Idee von Hokusai als Erfinder des modernen Mangas in rasanter Geschwindigkeit in den Medien.

»Wie Hokusai die Mangas erfand«, lautete die Überschrift eines Onlineartikels der *Berliner Morgenpost*, der anlässlich der Ausstellung *Hokusai* im Martin-Gropius-Bau erschien und der den Holzschnitt *Die große Welle vor Kanagawa* als »Urknall der Comic-Kunst« bezeichnete (Berliner Morgenpost 2011). Die *Hamburger Morgenpost* wiederum band den Künstler in eine »viel längere Geschichte« ein, die den zeitgenössischen Manga angeblich vorausging, indem der Artikel feststellte, dass Hokusai »mit seinen Bildern bereits Geschichten [erzählt] und [...] den Begriff ›Manga‹ in ganz Japan beliebt [gemacht habe]« (Tomescheit 2016). Mit der Ernennung Hokusais zum Urvater der Manga breitete sich in den Medien eine Sichtweise aus, die sich völlig entkoppelt von der kunsthistorischen Faktenlage entwickelte. Denn die Bezeichnung »Manga«, wie sie heute für japanische Comics verwendet wird, leitet sich nicht von den *Hokusai Manga* ab. Als Hokusais Skizzenbücher verlegt wurden, stellte die Bezeichnung »manga« eine allgemeine Kategorie dar, die unabhängig von Hokusai existierte (Berndt 2008: 19; Köhn 2008: 43). Anfang des 20. Jahrhunderts wurde der Begriff »Manga« dann für die Bezeichnung der neuen Comickultur, die im Rahmen der Modernisierung nach amerikanischem Vorbild entstand, neu aufgegriffen (Berndt 2008: ebd.). Eine Verbindung zu oder Widmung an Hokusai war mit der Wiederverwendung des Manga-Begriffes nicht intendiert (Berndt 2008: 19–20). Dennoch wurde es aufgrund der oberflächlichen Begriffsentsprechung oft so dargestellt, als wären die heutigen Manga aus den *manga* von Hokusai entstanden. In einem Umfeld, in dem die von kuratorischer Seite vertretene Auffassung, bei den Ukiyo-e handele es sich um ein populärkulturelles Medium, auf allgemeine Annahmen stieß, welche die Drucke als comicähnlich einstufen, waren solche Behauptungen jedoch schwer zu korrigieren.

7.4.2 Utagawa Kuniyoshi als Erfinder des Comics

Auch wenn sein Name längst nicht Hokusais Beliebtheitsniveau erreichte, gelang es dem Ausstellungsfeld mit Utagawa Kuniyoshi (1797–1861), noch einen weiteren Künstler als Star von Einzelausstellungen zu platzieren. Kuniyoshi, manchmal in gemeinsamem Auftritt mit seinem Zeitgenossen und »Rivalen« Utagawa Kunisada (1786–1865), der zu Lebzeiten wesentlich anerkannter gewesen war, aber in der Gegenwart durch seinen etwas konservativeren Stil als weniger spektakulär wahrgenommen wurde, war im Bereich Manga und Comic das Alternativprogramm zu Hokusai. Kuniyoshi war vor allem in Mode, weil er ein visuelles Programm mitbrachte,

das sehr farbenfroh und fantasie reich wirkte und daher ideal in den Zeitgeist der Zweitausender passte, der von der japanischen Populärkultur geprägt war.

Nachdem sein Werk seit dessen Wiederentdeckung in den Sechzigerjahren immer wieder sporadisch ausgestellt worden war, erfuhr der Künstler seinen Durchbruch im Jahr 1998 mit der Doppelausstellung *Heroes & Ghosts: Japanese Prints by Kuniyoshi (1797–1861)*, die kooperativ von der niederländischen Society for Japanese Arts und dem Van Gogh Museum⁹ in Amsterdam organisiert worden war und nach der Präsentation in den Niederlanden im Philadelphia Museum of Art gezeigt wurde (Gulik 1997: 7). Diese Ausstellung widmete dem Künstler das erste Mal eine großformatige Präsentation im Blockbuster-Stil, in deren Umkreis jene Idee der comic-ähnlichen Ästhetik entstand, für die Kuniyoshi beim breiten Publikum bekannt und beliebt wurde (Sozanski 1998: 40). Ein regelrechter Boom von Kuniyoshi-Ausstellungen, die mit aufregend formulierten Titeln warben, setzte dann in der ersten Dekade nach der Jahrtausendwende ein. Den Start machte die Ausstellung *Graphic Heroes, Magic Monsters: Japanese Prints by Utagawa Kuniyoshi from the Arthur R. Miller Collection*, die 2009 in der Royal Academy of Arts in London und ein Jahr später in der Japan Society in New York gezeigt wurde. 2011 folgte die Ausstellung *Samurai, Bühnenstars und schöne Frauen* im Museum Kunstpalast in Düsseldorf, die eine Gegenüberstellung der Werke von Kuniyoshi und Kunisada präsentierte. Im Jahreswechsel zwischen 2015 und 2016 veranstaltete dann das Petit Palais in Paris *Fantastique! Kuniyoshi, le démon de l'estampe* (Abb. 35). Im Jahr 2017 folgte dann im Museum of Fine Arts in Boston die Doppelausstellung *SHOWDOWN! Kuniyoshi vs. Kunisada*, die zuvor in drei großen Museen in Japan gezeigt worden war. Ähnlich wie in den Hokusai-Formaten lässt sich auch anhand der Kuniyoshi-Ausstellungen erkennen, wie der Künstler im Rahmen einer eingespielten Erzählung, die sich in allen Ausstellungen wiederholte, mit charakteristischen Merkmalen ausgestattet wurde, die ihn als markante Persönlichkeit erscheinen ließen. Innerhalb dieser Darstellungstaktik spielte das Narrativ von Kuniyoshi als Rebell und »Erfinder« japanischer populärkultureller Medien wie Manga und Anime eine große Rolle (Hidalgo 2015: 9; Japan Society 2019; Luyken und Wismer 2011: 21; Teitelbaum 2017: 7).

9 Das Van Gogh Museum in Amsterdam besitzt seit 1973 die Holzschnittsammlung von Vincent van Gogh, in der Exemplare von Kuniyoshi einen großen Anteil einnehmen. Van Gogh erwarb zwischen 1886 und 1887 in einem Impulskauf eine große Menge von Drucken des 19. Jahrhunderts, die als nicht besonders wertvoll galten und auf dem Speicher von Siegfried Bing lagerten. Eine Verkaufsausstellung dieser Drucke, die der Künstler für seinen Bekanntenkreis im Café Le Tambourin im Künstlerviertel Montmartre organisierte, blieb ein Misserfolg (alle Angaben: Uhlenbeck 2018: 147).

Abbildung 35: *Fantastique! Kuniyoshi, le démon de l'estampe*. Petit Palais Paris (2015), Ausstellungsplakat



© Petit Palais Musée des Beaux Arts de la Ville de Paris

So wurden Kuniyoshi etwa ein gewagter Stil und eine Spezialisierung auf comicähnliche Themen, die teilweise von der starken Präsenz von Sagen und Mythengestalten in seinen Drucken abgeleitet wurde, zugerechnet (Hidalgo 2015: ebd.; Teitelbaum 2017: ebd.). Ganz ähnlich wie Hokusai wurde Kuniyoshi zudem mit einer einprägsamen Künstlerpersönlichkeit ausgestattet, die ihn als rebellisch, trickreich und unangepasst charakterisierte und hauptsächlich von seinen geschichtlich überlieferten Zusammenstößen mit den Zensoren inspiriert war (Johnson 2010: C28). Auf diese Weise entwickelte sich ein Narrativ um den Künstler, das sich anhand von Bezeichnungen wie »the brashest of Japan's Ukiyo-e masters« und der Charakterisierung von Kuniyoshi als »irreverent free spirit«, der zum »inspired rule breaker«

wurde, im Gedächtnis der Öffentlichkeit festschrieb (Japan Society 2010; Johnson 2010: ebd.). Kuniyoshi, der »surprise smash hit of the season«, wurde als ein Künstler vorgestellt, der noch viel mehr zu bieten habe als die beiden anderen berühmten Vertreter der Gattung Hokusai und Hiroshige. »Forget Hokusai's great wave and your other la-di-da landscapes. If you want to see the sea spray and an adrenalin rush see Kuniyoshi in ›Showdown!‹«, empfahl die Autorin der Rezension von *Showdown! Kuniyoshi vs. Kunisada* (McQuaid 2017a: N5). Analogie zu der Welt der Action-Hollywoodstars, wie die Autorin sie durch die Bezeichnung der Heldenfiguren Kuniyoshis als »Ryan Goslings of the day« vornahm, durften in diesem Zusammenhang nicht fehlen (McQuaid 2017a: ebd.).

Ausgehend von dieser Beurteilung, die Kuniyoshis Schaffen als besonders aufregend, innovativ und unkonform auffasste, entwickelte sich innerhalb der Ausstellungssprecher*innen und der Medien die Anschauung, bei den Manga und Anime handele es sich um sein Erbe. »Kuniyoshi's work can be seen as foreshadowing the visual storytelling of contemporary manga, anime, and computer and video games«, äußerte der Direktor der Japan Society Gallery und Organisator von *Graphic Heroes, Magic Monsters* Joe Earle im Presstext über den Künstler (Japan Society 2010). Earle begründete seine Einschätzung mit dem Hinweis auf zwei Aspekte in Kuniyoshis Werk, zu denen er dessen Spezialisierung auf comicähnliche Szenen und den Massenmarktaspekt seines Werkes zählte. »Like a number of the top creators in these genres today, he was an eccentric who specialized in comic figures and action scenes sold in vast numbers at low prices to an insatiable and visually sophisticated audience«, erklärte er (Japan Society 2010). In Einklang mit diesen Einschätzungen stellte der Direktor des Museum of Fine Arts in Boston fest, dass »Kuniyoshi's action scenes [...] are undoubtedly among the ancestors of the manga and anime that are loved around the world today« (Teitelbaum 2017: 7). Mit Überschriften wie »Epics and Erotica from a Grandfather of Anime«, dessen Einstufung als »not-too-distant grandfather of manga and anime artists« sowie seiner Zurechnung zu einem Strang von Künstlern, die sich als »progenitors of today's anime and manga artists« dem »madcap and the monstrous« widmeten, stellte die Skizzierung von Kuniyoshi als Stifter der modernen Manga-Kultur ein populäres Motiv dar, das besonders aktiv von der amerikanischen Presse aufgegriffen wurde (Johnson 2010: C28; McQuaid 2017a: N5; McQuaid 2017b: N3).

Beim populärwirksamen Zusammenbringen Kuniyoshis mit der Welt der Manga und Anime handelte es sich um eine Strategie, die international verbreitet war. So wurde die Aussage der Kurator*innen im Vorwort des Kataloges der Ausstellung *Samurai, Bühnenstars und schöne Frauen*, dass »aus heutiger Sicht [...] die ukiyo-e beider Grafiker wie Vorläufer der nicht nur in Japan beliebten Manga« wirken würden, zum Ausgangspunkt genommen, eine affirmative Beziehung zwischen den Künstlern Kuniyoshi und Kunisada und populärkulturellen Erzeugnissen festzustellen (Luyken und Wismer 2011: 21). »Kunstpalaest zeigt Vorläufer der Mangas«,

verkündete *Die Welt* in einer Kurzrezension der Ausstellung im Internet in diesem Zusammenhang (Die Welt 2011). Diesem Urteil schloss sich das *Portal Kunstgeschichte* mit der Beobachtung an, dass die Darstellungen der Drucke »wie frühe Beispiele der heute so beliebten Manga wirken« (Portal Kunstgeschichte 2011). Indem der Autor ausführte, dass Kuniyoshis Stil »als früher Vorläufer der beliebten Mangas und Anime« betrachtet wurde, vertrat auch die *rheinische ART* die Position, der Künstler sei ein Vorfahr populärkultureller Medien (Woitschützke 2011).

Abbildung 36: Porträt des Yato Fumoshichi Norikane, Utagawa Kuniyoshi (1852–53). Holzschnitt, Tinte und Farbe auf Papier. Maße: 37,1 x 25,1 cm



Fletcher Fund, 1929. The Metropolitan Museum of Art

Auch in der aufwendig inszenierten Einzelausstellung *Kuniyoshi, le démon de l'estampe* im Pariser Petit Palais im Jahreswechsel von 2015 nach 2016, die mit einer aufsehenerregenden, durch kontrastreiche Farben geprägten Ausstellungsarchitektur lockte, wurde Kuniyoshi als Künstler positioniert, der weiterhin die Autor*innen von Manga und Anime inspirierte (Hidalgo 2015: 9). Darstellungen seitens der Ausstellungsorganisator*innen, dass Kuniyoshis Einfluss in der zeitgenössischen Bilderwelt der Manga und Tattoos weiterlebe, und Medienkommentare, nach denen die Werke des Künstlers an das Universum der Manga und Anime erinnern, demonstrieren, wie die Wahrnehmung von Kuniyoshi als Comickünstler aus dem angloamerikanischen Raum in andere europäische Länder überschwappte (Garnier 2016; Hidalgo 2015: ebd.). Innerhalb der Faktoren, die Kuniyoshi als Ukiyo-e-Künstler besonders machten, wurden durch den Hinweis auf die Originalität seiner Bildausschnitte und seine Fähigkeit, seinen Charakteren einen nahezu karikaturhaften Ausdruck zu verleihen, auch im Echo der Pariser Ausstellung immer die gleichen Aspekte herausgestellt, die den »überschwänglichen« Kuniyoshi zu einem sprühenden Genie stilisierten (Garnier 2016).

Indem im Rahmen der Kuniyoshi-Blockbuster insgesamt gezielt diejenigen visuellen Aspekte seines Werkes herausgearbeitet wurden, die sich in Themen und Ästhetik mit dem Stilvokabular von Comics deckten, wurde ihm das Profil eines Wegbereiters der Manga und Anime auferlegt, das heute untrennbar mit dem Künstler verbunden ist. Dass diese Positionierung von Kuniyoshi als Manga-Vorläufer überhaupt möglich war, lag wie im Fall von Hokusais Designation zum Urvater der Manga vor allem an der Existenz einer Sichtweise auf die Ukiyo-e, welche die Drucke als Erzeugnisse eines Massenmarktes auffasste und die in den Zweitausendern fest in der kunstwissenschaftlichen Debatte verankert war. Wie die Kurator*innen der Ausstellung im Museum Kunstpalast bestätigten, brachte der Boom populärkultureller Medien aus Japan die Gelegenheit mit, »immer wieder die Brücke zur aktuellen Populärkultur mit Manga, Anime und ähnlichen Gattungen« zu schlagen (Luyken und Wismer 2011: 23). Wie die großen Hokusai-Blockbuster waren die Kuniyoshi-Ausstellungen ein Symptom der Ausstellungswelt im 21. Jahrhundert, wo das Publikum nach Künstlergrößen verlangte, die sich anhand eines »griffigen« Erzählstranges unterhaltsam vermitteln ließen. Eben weil sein comicähnliches Werk sich dafür eignete, den populärkulturellen Medien eine spannende »Vorgeschichte« hinzuzufügen, wurde Kuniyoshi zum berühmtesten Künstler neben den drei Ikonen Hokusai, Hiroshige und Utamaro erhoben (Garnier 2016; McQuaid 2017a: N5; Philippe 2014). Kuniyoshi bleibt bis heute der einzige Künstler, dem dieser Aufstieg gelang.

7.5 Ukiyo-e als entleerte Beweisobjekte in »Versus-Manga« – Ausstellungen

In den Zweitausendern begab sich das gesamte Ausstellungsfeld auf eine Suche nach Parallelen zwischen Ukiyo-e und populärkulturellen Medien wie Manga und Anime. Insbesondere die Aspekte, dass die Holzschnitte an ein breites Publikum ausgerichtet waren und in hohen Mengen zirkulierten, machten die Drucke für eine breite Gruppe von Akteur*innen attraktiv für den Vergleich zu Manga. Die kunsthistorische Sachlage für die Behauptung etwaiger Verwandtschaftsbeziehungen ist jedoch sehr dünn. Denn Manga und Ukiyo-e sind nicht miteinander verwandt und eine Entstehung der Manga aus der Gattung der Holzschnittbilder und -bücher lässt sich letztendlich nicht nachweisen (Berndt 2008: 17–19; Klingler 2015: 167; Köhn 2008: 47). Diese Schlussfolgerung zieht eine Gruppe von Forscher*innen aus der kritischen Überprüfung der Punkte, anhand derer regelmäßig eine Verwandtschaft zwischen beiden Gattungen behauptet wurde (Berndt 2008: 14–23; Klingler 2015: ebd.; Köhn 2008: ebd.).

Laut diesen Stimmen, die auf eine grundsätzliche historische Distanz hinweisen, standen amerikanische Medien und Cartoons am Anfang der Entstehung der ersten Comics in Japan, für die ab der Mitte der Zwanzigerjahre die Bezeichnung »manga« angewandt wurde (Berndt 2008: 19, 22). Zu dieser Zeit wurden japanische Holzschnitte und Bücher schon seit einigen Jahrzehnten nicht mehr im großen Stil veröffentlicht. Zudem besteht die Meinung, dass der Vergleich zwischen Holzschnitten und Manga grundsätzlich fehlgegriffen sei, da die Ukiyo-e nie die Funktion der Erzählung von Geschichten gehabt hätten. So behauptet der Japanologe Stephan Köhn, dass, wenn es überhaupt irgendein Medium in der Edo-Zeit gegeben habe, das mit Manga vergleichbare Züge aufgewiesen habe, allein die kibyōshi-Lesehefte (Gelbhefte) mit ihren stilistischen wie erzählerischen Elementen, die gewisse Ähnlichkeiten zu Comics aufweisen, infrage kämen (Köhn 2008: 43–45). Trotz dieses Vorhandenseins bebildeter und im Alltag verbreiteter Geschichten im Heftformat, die seit dem 17. Jahrhundert in Japan verlegt wurden, spricht auch Köhn nicht von einem genealogischen Hervorgehen der Manga aus diesem historischen Genre (2008: 45–47). Auch unter der Verfolgung unterschiedlicher Perspektiven findet die Forschung so zu keiner Verbindungslinie zwischen den Ukiyo-e und den Manga. Mit dem Anbruch der Meiji-Zeit und der Verdrängung der Kultur der Edo-Zeit bricht der Brückenkopf ab und irgendwo anders beginnt dann die bis in die Gegenwart reichende Geschichte des modernen Mangas mit all seinen popkulturellen Ausprägungen (Berndt 2008: 17–19; Köhn 2008: 47).

Vom Standpunkt der kunsthistorischen Sachlage wirkt es umso erstaunlicher, wie sich über Ausstellungen, die offensiv mit Andeutungen von Verbindungen zwischen Ukiyo-e und Manga spielten, ein Raum immer weiter ausbreitete, in dem über die Verwandtschaft beider Kulturerzeugnisse gar nicht erst spekuliert, son-

dern der Nachweis eines genealogischen Zusammenhangs vollzogen und affirmativ begrüßt wurde. In einer Nachahmung kunstwissenschaftlicher Methoden wurden oberflächliche Merkmale der Abstammung festgestellt, die rein auf die äußere, visuelle Ähnlichkeit setzten und dabei alle kulturhistorischen Differenzen ignorierten. Durch diese Beschränkung auf das Augenscheinliche fehlte diesen Behauptungen am Ende jedoch jegliche Substanz, annähernd so etwas wie eine Verwandtschaft beweisen zu können. Denn die sachlichen Argumente, die für das Aufzeigen einer solchen Verbindung notwendig gewesen wären, waren von Anfang an nicht vorhanden. So endeten schließlich auch in den Ausstellungen *Mangamania: Comic-Kultur in Japan 1800–2008*, *Manga-do: Der Weg des Mangas vom japanischen Holzschnitt zu Anime* und *Hokusai x Manga: Japanische Popkultur seit 1680*, die sich vorgenommen hatten, eine etwaige Abstammung an konkreten Beispielen zu illustrieren, die Vergleiche von Manga und Ukiyo-e in einer Sackgasse. Denn abgesehen von den leicht zu behauptenden stilistischen oder thematischen Ähnlichkeiten an der Oberfläche wurde kein einziges Bildpaar vorgestellt, das einen konkreten Aspekt aufwies, anhand dessen man das Hervorgehen der Manga aus den japanischen Holzschnitten im Einzelfall belegen konnte.

Abbildung 37: Trailer zur Ausstellung »Hokusai x Manga. Japanische Populärkultur seit 1680«. Zeichner: Maximilian Vogel, Animation: Martina Hoffmann, Musik/Sounddesign: Holger Naust, Regie: Marcel Wehn



© 2016 MKG

Die Behauptung einer Verwandtschaft zwischen japanischen Holzschnitten einerseits und Manga beziehungsweise Anime andererseits sollte aus ausstellungs-

strategischer Sicht neue und jüngere Zielgruppen für die Holzschnitte begeistern. Doch der Vergleich und die gemeinsame Präsentation mit populärkulturellen Erzeugnissen führte Ausstellungen japanischer Holzschnitte in eine Richtung, die nicht unbedingt günstig für den Stellenwert der Drucke selbst war. Denn während Manga und Anime in solchen Projekten eine spannende Vorgeschichte erhielten, die sie als ein Medium, welches es immer schon gegeben hatte, aufwertete, wurden die Holzschnitte auf die Rolle reduziert, als Vorfahren herzuhalten. In der zusammengeklärten Funktion als Vor-Manga gerieten die Drucke so in den Hintergrund. Anders als es in diesen Ausstellungen angekündigt wurde, eröffnete die Begegnung der Holzschnitte mit ihren »Nachkommen« nicht neue Perspektiven auf die Ukiyo-e, sondern führte vielmehr dazu, dass die Holzschnitte einen Teil ihrer Bedeutung als Kunstform verloren, indem sie zu einem entleerten Objekt wurden, das nur noch in der Kombination mit den populärkulturellen Medien zum Tragen kam. Die Erkundung der vermeintlichen Abstammungslinien zwischen Ukiyo-e und Manga wird in Ausstellungen japanischer Holzschnitte in Zukunft vermutlich weiterhin eine Rolle spielen – und dies weniger aufgrund von »Fortschritten« auf dem Gebiet der Nachvollziehung der Verwandtschaftszusammenhänge an sich, sondern aufgrund der anhaltenden Beliebtheit des Themas japanischer Populärkultur.

Die Nachverfolgung der großen Differenzen, die übergangen wurden, um japanische Holzschnitte und Manga unter dem Alibi eines geplanten Begriffes von »Populärkultur« zusammenzubringen, lässt erneut die Frage aufkommen, wie es überhaupt zu der Feststellung dieser Verwandtschaftsbeziehung kommen konnte. Wie ich in diesem Kapitel argumentiert habe, spielte der Zeitgeist der Zweitausender eine große Rolle. Japanische Populärkultur war Trend unter jungen Menschen in Europa und Amerika und ließ in der Kulturwelt das Bedürfnis entstehen, das bisherige, traditionelle Japanbild mit dessen Neuausprägungen aus dem 21. Jahrhundert in Kohärenz zu bringen. Wie so oft wurden die Wurzeln der japanischen Gegenwart dabei in der Vergangenheit gesucht. Denn die Annahme, dass es sich bei den Manga um etwas handelt, was es immer schon in Japan gegeben hat, wurde von Anfang an vorausgesetzt.

Ich vertrete die Ansicht, dass neben diesen äußeren Faktoren auch die Art und Weise, in der die Ukiyo-e seit den Fünfzigerjahren der Öffentlichkeit gegenüber vermittelt wurden, dazu beigetragen hat, ein Gefühl von Ähnlichkeit zwischen den Drucken und den Manga aufkommen zu lassen. Meiner Meinung nach sind es keine spezifischen Kriterien oder distinguierte Merkmale, die den Eindruck der Zusammengehörigkeit beider Kulturerzeugnisse begründen. Es ist die Gesamtheit der Narrative und Vorstellungsmuster, die über die Jahrzehnte die Holzschnitte an diese bestimmte Stelle getragen haben, an der sie so eng mit Manga und anderen Erzeugnissen der Populärkultur in Kontakt treten konnten.

Seit ihrem Wiedererscheinen vor rund siebzig Jahren in der Ausstellungswelt waren der erzählerische Charakter der Holzschnitte und die daran geknüpfte Fä-

higkeit, von einer in sich geschlossenen Welt nachvollziehbar zu berichten, ein entscheidendes Element ihrer Vermittlung. Den Holzschnitten, die sich in einer Dialektik zwischen Ferne und Nähe bewegten, wurde die Eigenschaft zugeschrieben, mit ihren Darstellungen die Betrachter*innen unmittelbar zu erreichen. Während der Reiz des Exotischen und Fremden innerhalb dieses Mechanismus von Beginn an eine große Rolle in der Wahrnehmung und Vermittlung spielte, wurden vonseiten der Ausstellungen und besonders in der Presse in den folgenden Jahrzehnten besonders solche Merkmale nach vorne gestellt, die Ähnlichkeiten mit zeitgenössischen Medien betonten, indem sie die Drucke als ein Medium positionierten, das in einer breiten Konsument*innen-Gruppe zirkulierte. Parallel dazu erhielt das soziokulturelle Umfeld der Ukiyo-e durch die Hervorhebung des hedonistischen Lebensstils der Bürger*innen der Metropole Edo zunehmend nahbarere Züge. Die Rolle der Holzschnitte als Kunstform, die moderne Züge und Relevanz in der Gegenwart behaupten konnte, erreichte in den Achtzigerjahren im kulturdiplomatischen Austausch zwischen Japan und den westlichen Ländern einen ersten Höhepunkt. Ukiyo-e wurden als Bilder aufgefasst, die auf eine fortschrittliche Weise von Japan erzählten, und wurden als Teil einer authentisch japanischen, zeitlosen »Tradition« vermittelt, die bereits postmodern war. In der Folge wählten die Ausstellungsmacher*innen vermehrt solche Künstler und Themen aus, welche die Wahrnehmung, die man von den Ukiyo-e als zeitgenössisches Medium hatte, bestätigten. Blockbuster-Formate beschleunigten dann in den darauffolgenden Jahren die Festsetzung eines fixen, im öffentlichen Bewusstsein verankerten Vorstellungsprogrammes über die »fließende Welt«, ihre Menschen und ihre Kultur, die gleichzeitig als exotisch fremd wie auch modern empfunden wurde.

Blickt man auf diese Nähe zum zeitgenössischen Erlebnisraum, die japanische Holzschnitte bereits lange Zeit vor dem Manga-Boom besaßen, wird deutlich, dass die Rolle der Drucke als Manga-Vorfahren und Boten einer zeitlosen Populärkultur schon angelegt worden war, bevor die Drucke in den Kreis der populärkulturellen Medien aufgenommen wurden. Die Einspannung der Holzschnitte als Bilder von Japan sowie die Feststellung ihrer Eigenschaft, Ähnlichkeiten mit zeitgenössischen Medien zu teilen, begünstigten das spätere Zusammenkommen von Manga und Ukiyo-e. Die jüngste Entdeckung der Verwandtschaft zwischen beiden Medienformen sehe ich daher als Teil einer größeren Geschichte der Wertschätzung, innerhalb derer die Drucke über einen bestimmten Mechanismus immer wieder in Bezug zu designierten Ausschnitten der jeweiligen Gegenwart gesetzt wurden. In seiner Dialektik zwischen exotisch fremd und wesensnah bekannt war das Narrativ der nahen fernen Welt seit den ersten Ausstellungen darin involviert, immer eine Verbindung zwischen den Betrachter*innen und den Motiven der Bilder herzustellen. Die Tatsache, dass zu Beginn der Zweitausender ein populärkultureller Charakter in den Drucken entdeckt werden konnte, hing meiner Meinung nach daher eng mit der bereits bestehenden Strategie der Ausstellungsakteur*innen zusammen, diese

immer nah am Erfahrungsbereich der Betrachter*innen zu positionieren. Ukiyo-e waren damit von Beginn an Bilder, die von einem Japan erzählten, das in der Wahrnehmung zunächst fast märchenhaft fern erschien und dann immer näher rückte – ohne an Faszination zu verlieren.

8. Weiterführende Überlegungen zum Potenzial japanischer Holzschnitte als Kunstform in Ausstellungen

In der Museumswelt nehmen japanische Holzschnitte heute den Platz einer Kunstform ein, die nicht besonders schwer auszustellen ist. Solange man ein paar grundlegende Regeln des konservatorischen Umgangs beachtet, erleichtern der geringe Transportaufwand und die niedrigen Versicherungskosten die Planung und machen das Ausstellen insgesamt günstiger im Vergleich zu anderen Kunstformen (Kreiner 2011: 17). Präferenzen von Sammler*innen aus der Zeit des Japonismus, die noch bis in spätere Generationen andauerten, haben dazu geführt, dass in Amerika und Europa Dutzende größere und kleinere Institutionen im Besitz von Kontingenten japanischer Holzschnitte sind, die teils weltbekannt, teils auch weniger bedeutend sind. Über Ukiyo-e zu verfügen, ist folglich kein großes Kunststück, da ein riesiger, im Einzelnen kaum nachvollziehbarer Strom von Kauf- und Schenkungsentscheidungen die Drucke bis in die entlegensten Museen getragen hat. Als regionale Institutionen spielen diese in der Museumswelt oft keine prominente Rolle. Aber sie besitzen, wie man häufig überraschend feststellt, japanische Holzschnitte. Und gerade für solche kleinen Museen ist die Schwelle, Holzschnitte auszustellen, relativ niedrig.

Denn allein aufgrund der Bandbreite des Mediums, das über einen zwei Jahrhunderte überspannenden Zeitraum verlegt wurde und Dutzende Künstler und Themen umfasste, ist die Vielfalt innerhalb der Bilder groß genug, dass auch aus begrenzten Beständen eine Präsentation zusammengestellt werden kann, die mit den typischen Bildern von Landschaften, schönen Frauen und Samurai dem Code der »fließenden Welt« entspricht. Und es gehört nicht viel Glück dazu, Exemplare der begehrten Künstler Hokusai, Hiroshige oder Utamaro, die unter den Sammler*innen besonders präferiert wurden und daher mit hoher Wahrscheinlichkeit in Sammlungen wiedererscheinen, in seinen Depots zu finden. Seien es berühmte Namen oder beliebte Themen wie das Yoshiwara, Landschaften oder Populärkultur, jede Initiative kann heute mit den gängigen Highlights werben. Denn als Ausstellungsobjekt bringen japanische Holzschnitte eine bestimmte Story mit, die

sich relativ leicht weitererzählen lässt, da sie mit allgemeinen Eindrücken von der japanischen Kultur im Einklang steht.

In dieser Arbeit habe ich die zentralen Narrative herausgezeichnet, die in einem Gegenspiel von Exotik und Erfahrungsnähe, Vergangenheit und Gegenwart, die Präsentationen japanischer Holzschnitte tragen. Und dennoch kann ich Kurator*innen nicht einfach pauschal empfehlen, diese Darstellungsmuster in zukünftigen Projekten aufzugreifen und im Ausstellen der Ukiyo-e in gewohnter Weise fortzufahren. Denn unter der Oberfläche einer einheitlichen Erzählung bringt das Ausstellen von Ukiyo-e auch kritische Aspekte mit, auf die ich während meiner Analyse der Ausstellungen gestoßen bin. Diese Haken, auf die ich Folgenden auch als Stolpersteine oder Twists referieren werde, durchkreuzen Vorhaben, die Geschichte einfach wie gewohnt weiterzuspinnen und an den Erfolg vorhergehender Initiativen anzuknüpfen. Zwar sind diese Twists nicht auf Anhieb erkennbar, weswegen es auch nicht schwer ist, sie zu überspringen; ist man aber einmal auf diese Stolpersteine gestoßen, wird deutlich, wie sie im Hintergrund zu einer Unregelmäßigkeit, einer Verzerrung führen, die, einmal freigelegt, mich erheblich haben zweifeln lassen, ob in der derzeitigen Präsentationsweise der Holzschnitte, wie sie kongruent seit den Fünfzigerjahren verfolgt wird, nicht etwas Wesentliches übergangen wird. Auf den folgenden Seiten möchte ich daher noch einmal auf diese kritischen Aspekte eingehen, von denen ich drei identifiziert habe. Ich werde darlegen, in welchen Punkten sie die gängige Praxis des Ausstellens stören, und Strategien herauszeichnen, wie Kurator*innen in Ausstellungskonzepten mit diesen Stolpersteinen umgehen können.

8.1 Das Weiterbestehen der Präferenzen der Erstphase der Rezeption in den Künstlercharakteren Hokusai, Hiroshige und Utamaro

Der Umgang mit dem historischen Erbe der Wertschätzung der Drucke ist der erste der drei großen Twists, deren Implikationen auf das Ausstellen ich diskutieren möchte. Die Tatsache, dass die Holzschnitte bereits im 19. Jahrhundert rezipiert wurden, ist im Ausstellungsdiskurs von großer Bedeutung und spielt weiterhin in die Art und Weise hinein, wie die Drucke gesehen werden. Die große Mehrzahl der Ausstellungen und Rezensionen nimmt zumindest per Andeutung solche Kontextualisierungen der jeweiligen Initiative vor dem Hintergrund ihrer historischen Rezeption vor. Umgedichtet zu einer legendären Erfolgsgeschichte, in der Künstler wie Claude Monet, Vincent van Gogh und James McNeill Whistler von den Holzschnitten verzaubert wurden, fördert die wiederkehrende Schilderung der Bezüge zwischen japanischen Holzschnitten und den Kunstrichtungen des späten 19. Jahrhunderts ein selektives Bild der Vergangenheit, das die Rolle der japanischen Holzschnitte überbetont. Diese Überbetonung kommt unter anderem dadurch zustan-

de, dass zwischen unterschiedlichen Ebenen und Qualitäten der Auseinandersetzung mit den Ukiyo-e selten differenziert wird und andere Inspirationsquellen völlig ausgeklammert werden. Diese hier nur am Rande erwähnten Zusammenhänge richtigzustellen und das Verhältnis zwischen den Holzschnitten auf der einen und impressionistischer und moderner Kunst auf der anderen Seite zu entmystifizieren, sehe ich als Aufgabe der Japonismus-Forschung der kommenden Jahre.

Am meisten fällt an der Einflechtung der ersten Phase der Wertschätzung jedoch der unkritische Umgang mit der Popularität der Namen Hokusai, Hiroshige und Utamaro auf. Seit den Fünfzigerjahren gelten diese als bevorzugte Repräsentanten des Holzschnittes und erfahren seitdem eine ungebrochene Beliebtheit. Sowohl die Ausstellungsmacher*innen als auch die Medien räumen den Drucken bereitwillig die Stellung der berühmtesten Vertreter der Gattung ein. Von den Akteur*innen wird es in der Regel so dargestellt, dass das außergewöhnliche Talent dieser Künstler und ihre ästhetische Einzigartigkeit die eklatante Dominanz ihrer Namen über Dutzende andere bedeutende Holzschnittkünstler rechtfertigen würden. Selten wird jedoch zugegeben, dass sich in den Eigenschaften, die Hokusai, Hiroshige und Utamaro heutzutage so herausragen lassen, Präferenzen spiegelbildlich wiederfinden, die seit über 150 Jahren bestehen. In dieser unkritischen Weiterführung von Geschmacksurteilen der japonistischen Persönlichkeiten, die als Wahrheiten über die Ukiyo-e vermittelt werden, sehe ich daher den ersten großen Haken in der etablierten Praxis des Ausstellens japanischer Holzschnitte.

Viele der zentralen Merkmale, für die Hokusai, Hiroshige und Utamaro in den großen Starnamen-Ausstellungen angepriesen werden, lassen sich auf Überzeugungen zurückführen, die schon zum Ende des 19. Jahrhunderts über diese zirkulierten. Als die Künstler dieser Riege in den Neunzigerjahren das erste Mal in großformatigen Einzelausstellungen präsentiert wurden, wurden diese bereits existierenden Eigenschaften, die sowohl die Biografie und den persönlichen Charakter als auch die Werksebene betrafen, einfach wieder aufgegriffen. In ihrem Neuauftritt innerhalb der Blockbuster-Ausstellungen wiederholten sich somit Fragmente einer zurückliegenden Tradition der Wertschätzung. Die Eigenschaften, für die jeder der ikonischen Künstler jeweils stand, blieben dabei in großen Teilen unverändert.

So existierte etwa das Bild von Hokusai als Universalgenie, das einen besonderen Spürsinn für die Darstellung des Menschlichen besaß, schon in den Beschreibungen prominenter Kommentatoren wie Philippe Burty, Théodore Duret und Ernest Chesneau (Inaga 2003: 77–78). Hokusais völlig natürliches und spontanes künstlerisches Talent, das sich ohne jegliche Spur der Anstrengung entfaltete, war keine Entdeckung der Ausstellungssprecher*innen und Rezensent*innen, sondern war schon durch Louis Gonse und Siegfried Bing gerühmt worden (Evet 1982: 24). Die ultimative Bewunderung Hokusais für seine Fähigkeit, universelle Themen des Menschseins jenseits kultureller, nationaler oder zeitlicher Grenzen anzusprechen,

mag vom Geist her in die Gegenwart passen. Doch auch dieser Charakterzug lässt sich auf Aspekte zurückführen, für die Hokusai in exakter Weise durch die Riege der Stimmen des Japonismus und Holzschnittpioniere gefeiert wurde (Evet 1982: ebd.). Durch spätere Rückbezüge blieb die Sicht der Holzschnittconnaissseurs auf Hokusai erhalten. So eröffnete der Katalog der Ausstellung *Le fou de peinture: Hokusai et son temps* in Paris 1980 seine Einführung mit einem Zitat aus Goncourts Werk *Hokusai* (1896). Die zitierten Zeilen »[Hokusai] a fait entrer, en son œuvre, l'humanité entière de son pays, [...] voici enfin le passionné, l'affolé de son art, qui a signé ses productions: fou de dessin...«¹ transportierten die Mythen, die vor einem Jahrhundert über den Künstler geschaffen worden waren, in die Gegenwart (Goncourt 1896: 2). Diese essenzielle, von Beginn an bestehende Gleichsetzung zwischen Hokusai und Japan, die sich gegenwärtig in Feststellungen manifestiert, denen zufolge in seinem Werk »die Seele eines ganzen Landes« und »das ganze Leben und die Kultur Japans« verkörpert seien, macht auch heute noch Hokusai als Künstler aus (Cluzel 2014: 9; Mignon 2014: 11). In ihren wesentlichen Zügen ist die Sicht auf den Künstler heute daher weiterhin die gleiche, wie sie von seinen Verehrern zum Ende des 19. Jahrhunderts vertreten wurde.

Wendet man sich den Punkten zu, für die der zweitberühmteste Künstler nach Hokusai, Utagawa Hiroshige, heute geschätzt wird, ergibt sich ein ähnliches Bild. Denn auch in den Merkmalen, die Hiroshige als Holzschnittkünstler einzigartig machen, finden sich Zuschreibungen wieder, die bereits im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert über den Künstler verbreitet waren. So verbirgt sich hinter Hiroshiges Status als Chronist des Lebens in Japan und dessen Landschaften, des »quaint Japan«, eine Auffassung des Künstlers als Schaffer von authentischen Landschaftsdarstellungen, die bis weit in das 19. Jahrhundert zurückreicht. Seine Landschafts-, Tier und Pflanzendarstellungen wurden zu dieser Zeit als Anschauungsmaterial für die Landeskunde verwendet, was dazu führte, dass Hiroshige schon früh als Chronist der ursprünglichen japanischen Natur wahrgenommen wurde (Evet 1982: 26; Watanabe 1984: 637–674). Was die Entstehung des heutigen Bildes des Künstlers anbetrifft, existiert aber noch eine präzisere Spur. In seinem Beitrag zur Ausstellung *Hiroshige: Images of Mist, Rain, Moon and Snow* führt der Professor für japanische Geschichte Henry D. Smith das enge Zusammenbringen Hiroshiges mit der Natur und die Hervorhebung seiner »japanischen« Eigenschaften auf die Interpretation der Schriftstellerin Mary McNeil Fenollosa zurück, die Ernest Fenollosas zweite Ehefrau war (1997: 33–34). Smith zeigt damit, dass das wiederholt gepriesene Talent Hiroshiges, die atmosphärische Stimmung von Naturerscheinungen festzuhalten, erst durch einen Aufsatz von Mary McNeil

1 »Hokusai hat in sein Werk die gesamte Menschheit seines Landes einfließen lassen, [...] und hier ist er nun, der Leidenschaftliche, der von seiner Kunst Besessene, der seine Werke signiert hat mit: der verrückte Zeichner« (Übersetzung der Autorin).

Fenollosa² aus dem Jahr 1901 zur Geltung kam (1997: 34). Indem Smith den Entstehungskontext der Charakterisierung von Hiroshige als feinfühligem Zeichner imposanter Naturphänomene zurückverfolgt, legt er offen, wie die romantisierende Perspektive der ersten Kenner*innen das heute verbreitete Bild des Künstlers prägt. »His times have been subsumed into a timeless space of ›Japanese tradition‹, according to a logic that really began only in the twentieth century«, argumentiert er im Hinblick auf das gängige Klischeebild von Hiroshige als »japanischer« Landschaftskünstler (Smith 1997: 33). »For better or worse, ›traditional Japan‹ has been envisioned for all posterity by Hiroshige«, stellt Smith fest (1997: ebd.). Bei der populären Auffassung von Hiroshiges Werken als Repräsentationen eines idealen Japans, die insbesondere durch japanische Ausstellungsakteur*innen verbreitet wurde, handelt es sich damit um ein Konstrukt, dessen Entstehung sich ebenfalls auf die Zeit der ersten Rezeption der Holzschnitte datieren lässt.

Der Dritte unter den Starkünstlern, Kitagawa Utamaro, gilt heute als Erschaffer eines idealisierten wie gleichzeitig naturalistischen Abbildes der Frau. Doch auch dieser Eindruck ist von den Kommentatoren der Erstphase der Rezeption übernommen worden. Denn das Bild des Künstlers als Maestro für zarte Schönheit ist in erster Linie eine Erfindung von Edmond de Goncourt (Tsuji 1995: 16). Die Tatsache, dass Utamaro heute so prominent mit dem Yoshiwara zusammengebracht wird, wird von der Wissenschaft auf den enormen Nachhall zurückgeführt, den Goncourts Publikation *Utamaro: le peintre des maisons vertes* nach seiner Publikation 1891 unter Connaisseurs und Connaisseusen hinterließ. So trug allein der emblematische Titel, der zudem falsch aus dem Japanischen abgeleitet wurde (die »grünen Häuser« sind eine Fehlübersetzung des japanischen Wortes *seiro*, das »azurblaue Türme« bedeutet), wesentlich zu der Stilisierung Utamaros zum Maler der Freudenhäuser bei und gab die Rezeptionsrichtung von dort an vor (Tsuji 1995: 20). Der aktuellen kunstwissenschaftlichen Auffassung nach erschuf Goncourt so gezielt ein Persönlichkeitsporträt Utamaros, das an die Vorstellungswelt der großbürgerlichen Gesellschaft im Europa des 19. Jahrhunderts angepasst war (Tan 2017). In Goncourts Porträt des Künstlers als Gast und Eingeweihter der Halbwelt spiegelten sich populäre Imaginationen von Japan als frivole und lasterhafte Welt, die in Europa und Amerika um die Jahrhundertwende stark nachgefragt wurden (Smithsonian Freer and Sackler Galleries 2017). Die wesentlichen Merkmale, die Utamaro heute als Künstler kennzeichnen und zu denen insbesondere seine enge Verwobenheit mit den elitären Bordellvierteln gezählt wird, haben ihren Ursprung damit in einer regelrechten Marketingkampagne vom Ende des 19. Jahrhunderts, die um den Künstler gesponnen wurde, um den Verkauf seiner Drucke zu fördern.

2 Der Titel der 28-seitigen Publikation *Hiroshige, the artist of mist, snow and rain: an essay*, erschienen im Verlag Vickery, Atkins & Torrey, San Francisco, wurde 1997 für die Ausstellung in der Royal Academy übernommen.

Wie ich zum Anfang dieser Arbeit schemenhaft dargelegt habe, wurden die Künstler Hokusai, Hiroshige und Utamaro demnach bereits in der ersten Phase der Auseinandersetzung mit griffigen Merkmalen ausgestattet, die ihren Marktwert beim Publikum steigern sollten und im Kern bis heute erhalten sind. Die gesamte Architektur der Aufmerksamkeit, die einzelnen Künstlern und Themen in den letzten zehn bis zwanzig Jahren gewidmet wurde, orientiert sich damit an den Mustern der Wertschätzung, die seit der Entdeckung der Holzschnitte im Westen bestehen. Mit dem erneuten Boom der Namen Hokusai, Hiroshige und Utamaro erleben zudem diejenigen Themenbereiche ein Revival, die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert an Japan als reizvoll betrachtet wurden: das Leben des einfachen Volkes, ursprüngliche Landschaften und die Welt der Kurtisanen. Obwohl zum Zeitpunkt der Neunzigerjahre ein weites Spektrum von Künstlern und Richtungen innerhalb der Gattung Holzschnitt bekannt war und bereits in großen Ausstellungen präsentiert worden war, begeistern mit wenigen Ausnahmen, wie etwa dem als »Comickünstler« popularisierten Utagawa Kuniyoshi, allein solche Kandidaten am meisten, die schon lange emblematisch für den japanischen Holzschnitt stehen: Hokusai, Hiroshige und Utamaro. Aufgrund der deutlichen Parallelen, die sich zwischen der Rezeption der Künstler vor 150 Jahren und dem Interesse, das ihnen heute entgegengebracht wird, erkennen lassen, sehe ich es als äußerst unwahrscheinlich an, dass diese Namen einfach daher Favoriten blieben, weil sie die größte ästhetische Überzeugungskraft besaßen. Die plausible Annahme lautet meiner Einschätzung nach, dass bestehende Vorzüge aus der Phase der Erstrezeption schlichtweg weitergetragen wurden und sich über die Jahrzehnte im Ausstellungsdiskurs als erstaunlich stabil erwiesen haben.

8.2 Selbst-Exotismus: Ukiyo-e als gegenseitige Projektionsfläche

Der nächste große Stolperstein, auf den ich während der Nachverfolgung des populären Bildes japanischer Holzschnitte gestoßen bin, betrifft die Frage nach dem Verhältnis zur japanischen Kultur als Ganzes, das immer wieder in den Ausstellungen eine Rolle spielt. Wie ich gezeigt habe, übernehmen japanische Holzschnitte die Funktion einer Projektionsfläche für Ideen über Japan, in der sowohl japanische Akteur*innen als auch Sprecher*innen in Europa und Amerika eigene Vorstellungen gespiegelt sehen. Diese Rolle der Ukiyo-e, als Bilder über Japan herzuhalten, bringt jedoch Konsequenzen mit sich, die sich verfremdend auf den Status der Drucke als Ausstellungsobjekt auswirken. Die Problematik liegt vor allem in der verdächtigen Einigkeit, in der Japan und die westlichen Länder die Position der Drucke als Stellvertreter der japanischen Kultur bestätigen. Denn schaut man genauer hin, ist dieses »wahre Japan«, von dem die Ukiyo-e der Überzeugung nach so mannigfaltig be-

richten, eine sowohl von Japan als auch vom Westen konstruierte Projektion, die sich beide Seiten gegenseitig zuspülen.

In seinem Aufsatz *Complicit Exoticism: Japan and its Other* erklärt der japanische Soziologe Iwabuchi Koichi, wie ein solcher Effekt der gegenseitigen Spiegelung von Idealbildern funktioniert, den er als »complicit exoticism« bezeichnet (1994: 51–52). Iwabuchis Untersuchungen sind im Diskurs um die Einzigartigkeit der japanischen Kultur verankert, der unter dem Begriff »*nihonjinron*« (übers.: Theorien über die Japaner/das besondere Wesen der Japaner) bekannt ist und besonders in den Achtzigerjahren boomte, als Japan innerhalb einer nostalgischen Hinwendung zur Edo-Zeit sein Selbstbild revidierte. Iwabuchi argumentiert, dass japanische Akteur*innen in dem Bestreben, sich gegenüber anderen Nationen und hegemonialen Akteuren zu behaupten, in einem Akt des »self-Orientalism« exotisierende Vorstellungen von außen übernahmen (1994: 70). Diesen Mechanismus gründet er auf den Orientalismus-Begriff von Edward Said. Nach Said bildet der Orientalismus eine institutionalisierte Weise, in welcher der Westen die Wissensbildung über den Orient dominiert, indem westliche Sprecher*innen die Autorität der Aussage beanspruchen und so eine ontologische, oppositionelle Differenz zwischen dem Okzident (»Self«) und dem Orient als das »Andere« (»Other«) etablieren (Kennedy 2000: 21). Iwabuchi orientiert sich an diesem dichotomen Kulturmodell, mit der wesentlichen Ergänzung, dass er auch die Möglichkeit einer »Selbst-Orientalisierung« sieht, in der das »Other« bereitwillig die essenzialistische Projektion des orientalisierenden »Self« übernimmt. »While Orientalism enjoys the mysterious exoticism of the Other, self-Orientalism exploits the Orientalists gaze to turn itself into an Other«, argumentiert er (Iwabuchi 1994: 70). Aus dieser Tendenz japanischer Sprecher*innen, konstruierte Fremdansichten für sich selbst zu übernehmen, entstand zwischen Japan und dem Westen der Effekt des »complicit exoticism« (Iwabuchi 1995: 51–52).

Wie Iwabuchi es darstellt, wurden innerhalb der Debatten um die Einzigartigkeit der japanischen Kultur immer wieder Fremdbilder aus dem Westen übernommen und in Selbstbilder umgeformt (1994: ebd., 61–64). Aus dem Fundus exotischer Vorstellungen wurden bestimmte Bestandteile von der japanischen Seite integriert und anschließend als besonders »wahre« oder »authentische« Aspekte Japans weitverbreitet (Iwabuchi 1994: 64, 70–71). »The interplay of ›Japan‹ and ›the West‹ has supported the continuity of stereotypical representations of ›Japan‹«, legt Iwabuchi in diesem Zusammenhang dar (1994: 55). Um sich vom Westen abzugrenzen, richtete man sich in der Definition eines stabilen »Self« letztendlich nach denselben diskursiven Regeln aus, denen der Westen bereits in seiner eigenen Abgrenzung vom »Other« außerhalb seiner eigenen Sphäre gefolgt war. In dieser Situation wurden Exotismus und Selbst-Exotisierung zu Komplizen und Japan fand sich in einer fremden Projektion des Bildes der eigenen Kultur wieder (Iwabuchi 1994: 51–52, 55, 61–64).

Dieses Muster, sich im Fremdbild des »Anderen« zu spiegeln und das »Selbst« entlang der Regeln einer von außen projizierten Andersartigkeit zu formieren, trifft meiner Einschätzung nach auf große Bereiche der gegenseitigen Förderung von Ukiyo-e als Botschafter der japanischen Kultur zu, in der die Vorstellungen japanischer, amerikanischer und europäischer Akteur*innen ineinanderflossen. Von den Achtzigerjahren an sah sich die japanische Seite grundsätzlich so in den Ukiyo-e, wie sie lange sehr ähnlich in Europa und Amerika imaginiert worden war. Die Entscheidung japanischer Kulturagenten, in die Diskussion miteinzusteigen und den repräsentativen Charakter der Drucke in Hinsicht auf die japanische Kultur zu bestätigen, wurde meiner Meinung nach hauptsächlich durch den Reimport von Vorstellungen angetrieben, die ursprünglich vom Westen ausgingen. Denn lange bevor japanische Holzschnitte den Überzeugungen der japanischen Sprecher*innen nach immer schon modern gewesen waren, waren sie im Ausstellungsfeld bereits als authentische Einblicke in das Leben in Japan etabliert gewesen, das eigentlich gar nicht fremd und vergangen war. Diese ursprünglich im westlichen Diskurs entstandenen Überzeugungen bildeten einen wesentlichen Ausgangspunkt der späteren Positionierung der Ukiyo-e als Zeugen eines »postmodernen« Lebensstils, die sowohl von japanischen als auch von westlichen Ausstellungsakteur*innen unternommen wurde. »In so doing, the gaze of Others appreciating Japanese otherness or exoticism sells perhaps most to the Japanese themselves«, schlussfolgert Iwabuchi entsprechend (1994: 70). Auf diese Weise wurden Ausstellungen japanischer Holzschnitte zu einer Bühne des »complicit exoticism«, des Austauschens reziproker exotischer Vorstellungen und der Konstruktion eines einzigartigen Japanbildes, die von beiden Seiten gleichermaßen betrieben wurde.

Japanische Holzschnitte wurden von den Achtzigerjahren ausgehend innerhalb des Ausstellungsdiskurses daher nicht nur einfach zu Bildern von Japan, sie wurden auch zu Reflexionen eines als besonders einmalig empfundenen Japans stilisiert, das sich in vielen Kulturzügen von seinen Partnern im Westen abzuheben versuchte. Diskursteilnehmer wie der Direktor der Ukiyo-e Society of Japan Narazaki Muneshige betonten in diesem Kontext auf vehemente Weise die Alleinstellung der Kunstform der Ukiyo-e, »nicht nur für die Japaner selbst, sondern vielleicht in der ganzen Welt« (1978: 4). Die Holzschnitte wurden als eine Kunstgattung aufgefasst, die durch ihre Verbindung zu einem breiten bürgerlichen Publikum, für das sie die Funktion von Werbung oder Postern erfüllte, vergleichbaren historischen Erzeugnissen in Europa weit voraus war und eben nur in (Edo-)Japan hätte entstehen können (Narazaki 1978: 5). Laut Iwabuchi haben sich Sprecher wie Narazaki durch solche Aussagen in die günstige Position manövriert, gegenüber der eigenen Tradition nun hervorheben zu können, dass diese sowohl traditionell als auch modern und damit »hybrid« war (1994: 71). »We have both ›tradition‹ and ›modernity‹, while ›they‹ have only the latter«, schlussfolgert Iwabuchi in diesem Zusammenhang (1994: ebd.).

Aus meiner Sicht bringt der Effekt des »complicit exoticism« daher auf den Punkt, was Präsentationen von Ukiyo-e in Europa und Amerika im Wesentlichen sind: Rückspiegelungen konstruierter Idealbilder der japanischen Kultur, die sich Japan und die westlichen Länder wie in einem nie endenden Pingpongmatch gegenseitig zuspielen. Wann immer Referenzen zur japanischen Kultur eine Rolle spielen, tendieren Ausstellungen japanischer Holzschnitte in der Art und Weise, wie sie ihre Motive und inhaltlichen Ziele der Öffentlichkeit gegenüber kommunizieren, daher dazu, sich in einem Mechanismus aus gegenseitigen Projektionen zu verfangen, der sich in einer Endlosschleife weiterschreibt. Solange aber niemand die Verbürgung der eigenen Überzeugungen in der Gegenseite zugesteht und die mangelnde Originalität seiner Vorstellungen anerkennt, wird sich dieses Muster in seiner trügerischen Harmonie immer weiter fortsetzen.

8.3 Die nahe ferne Welt und Ruth Benedicts paradoxes Modell der japanischen Kultur

Anhand der Erschaffung des Narratives der nahen fernen Welt haben die Ausstellungsakteur*innen eine Perspektive auf die Holzschnitte hervorgebracht, die teils auf solche Exotismen zurückgreift, die Iwabuchi herausstellt. Was dieses Erzählmuster jedoch tatsächlich kritisch macht, ist die Tatsache, dass es sich hierbei vermutlich gar nicht um ein originäres Produkt des Ausstellungsfeldes handelt. Ich behaupte, dass das Narrativ der nahen fernen Welt auf Annahmen beruht, die aus anderen Diskursen übernommen wurden. Denn die zentrale Eigenschaft des Narratives, gegensätzliche Charakteristika in sich zu vereinen, ist in einem Diskurs verankert, dessen Teilnehmer*innen seit der Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert Fremdbilder von Japan als Land und Kultur entwerfen. Als eigenständige, weltanschaulich geprägte Muster beeinflussen diese maßgeblich, wie japanische Holzschnitte im Ausstellungsfeld gesehen werden.

Im Jahr 1946 veröffentlichte die amerikanische Anthropologin Ruth Benedict *The Chrysanthemum and the Sword*, eine der populärsten wie auch umstrittensten Monografien über die japanische Kultur und Gesellschaft, die auf einem dichotomen Kulturbegriff beruht (Iwabuchi 1994: 56–57). Wie der dialektische Titel andeutet, war das vom United States Office of War Information (OWI) geförderte Buch dazu angelegt, Aspekte der japanischen Kultur zu identifizieren, die potenzielle Erklärungsansätze für das Verhalten der Nation als Aggressor und unerbittlicher Gegner im Zweiten Weltkrieg lieferten (Napier 2007: 80–81). Benedict gründete ihre Argumentation dabei auf die Herausstellung einer Reihe grundlegender Widersprüche in der japanischen Kultur und Gesellschaft, die ihrer Überzeugung nach für den Aufstieg Japans als Kriegsmacht verantwortlich waren. Diese kulturelle »Schattenseite« Japans, mit der sich die politische und militärische Führung in Amerika während der

Entstehungszeit von *The Chrysanthemum and the Sword* im Pazifikkrieg konfrontiert sahen, stand in einem unvereinbaren Gegensatz zu Bildern einer Kultur der ästhetischen und spirituellen Harmonie, die sich während der Begeisterungswelle für japanische Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts verbreitet hatten. Ihre Erkenntnisse zog Benedict aus Gesprächen mit Japaner*innen, die amerikanische Staatsbürger*innen waren und während des Krieges als Kriegsgefangene in US-Internierungslagern leben mussten (Iwabuchi 1994: 56). So führt sie in der Einleitung ihres Buches aus:

These contradictions, however, are the warp and woof of books on Japan. They are true. Both the sword and the chrysanthemum are a part of the picture. The Japanese are, to the highest degree, both aggressive and unaggressive, both militaristic and aesthetic, both insolent and polite, rigid and adaptable, submissive and resentful of being pushed around, loyal and treacherous, brave and timid, conservative and hospitable to new ways. (Benedict 1947: 2–3)

Benedicts paradoxe Sicht dominiert seitdem den westlichen Diskurs über Japan. Zum Zeitpunkt seiner Erscheinung stellte es eine der zentralen Einflussquellen der nihonjinron sowohl in Amerika als auch in Japan dar und lebt bis heute in stereotypen Annahmen über Japan als Land zwischen Tradition und Moderne weiter (Iwabuchi 1994: 56–57). Ich sehe eindeutige Parallelen zwischen Benedicts Behauptungen über die konträren Wesenszüge der japanischen Bürger*innen und der Haltung, die wenige Jahre später den japanischen Holzschnitten gegenüber eingenommen wurde und ebenfalls von Beginn an von einer vergleichbaren Dialektik geprägt war, welche die Drucke als zugleich reizvoll fremd wie auch seltsam nah beschrieb. Der sich in verschiedenen Varianten im Diskurs wiederholende »Blick in eine fremde, aber dennoch auf eigenartige Weise vertraute Welt«, den die Holzschnitte laut dem Volkswagen-Chef Nordhoff öffneten, ist meiner Meinung nach daher keine revolutionäre Neuerkenntnis, sondern als Weiterführung existierender Wahrnehmungsmuster zu bewerten (1959: 2). Aufgrund der zeitlichen Nähe von Nordhoffs Äußerungen zu der Veröffentlichung von Benedicts Thesen und der großen Verbreitung, die Benedicts Buch international als Referenzquelle über Japan erfuhr, kann man meiner Meinung nach davon ausgehen, dass *The Chrysanthemum and the Sword* unter den Teilnehmer*innen des Ausstellungsdiskurses bekannt war und die Einstellung gegenüber Japan beeinflusste (Iwabuchi 1994: 57; Napier 2007: 81).

Dass den Ukiyo-e gegenüber also zunächst eine ambivalente, von Gegensätzen geprägte Haltung eingenommen wurde – einerseits öffnen sie sich einem erzählerisch, andererseits erschließen sie sich nicht, einerseits berichten sie von einer Welt mit bekannten Zügen, andererseits bleiben sie in ihren Motiven fremd –, stand damit vermutlich in engem Zusammenhang mit der gespaltenen Einstellung zu Japan

als Land generell, die von Benedicts paradoxem Kulturmodell geprägt war und auch über die Fünfzigerjahre hinaus anhielt. Die Erfolgsgeschichte der japanischen Holzschnitte als am meisten ausgestellte japanische Kunstform ist meiner Einschätzung nach daher zu einem großen Anteil der Tatsache zuzuschreiben, dass sie durch ihren »konträren« Charakter wie keine andere japanische Kunstgattung eine Plattform boten, um etablierte Annahmen über die japanische Kultur zu kanalisieren. Als Bilder einer Welt, die nahe und ferne Aspekte in sich vereinte, wurden die Ukiyo-e so zum Ventil für die ideologisch geprägten Eindrücke von einer »widersprüchlichen« Kultur, die sie beantworteten und bedienten.

Der Vergleich des Narratives der nahen fernen Welt mit Benedicts kulturessenzialistischem »paradoxen« Modell der japanischen Kultur, das ein frappierend ähnliches Muster aufweist und etwa zur gleichen Zeit entstand, lässt die Wahrnehmung der Drucke als Kunstform, die reizvoll fremde wie auch bekannte Züge aufweist, noch einmal in einem ganz anderen Licht erscheinen. Was bisher als subtil-assoziatives Verhältnis zwischen Bild und Betrachter*innen erschien, entpuppt sich nun als Spiegelung einer bestimmten Haltung der japanischen Kultur gegenüber, die von einer starken Dichotomie zwischen »Japan« und dem »Westen« ausgeht und bis heute unverändert besteht. Über das Narrativ der nahen fernen Welt sind solche essenzialistischen Standpunkte nun auf subtile Weise in die Ausstellungen japanischer Holzschnitte mit eingeflochten. Der heutige Eindruck von den Ukiyo-e als Bilder zwischen exotisch fremd und anziehend nah trägt daher eine unterschwellige ideologische Färbung mit sich.

8.4 Neue Horizonte für das Ausstellen japanischer Holzschnitte

Anhand der extremen Außenperspektive, die ich hier eingenommen habe, möchte ich Kurator*innen Wege eröffnen, um von einem frischen Standpunkt aus gängige Ausstellungspraxen und Erzählungen zu überdenken. Eine drastische Entfernung dieser Darstellungsgewohnheiten ist nicht das Ziel, das ich mit ihrer Aufdeckung verfolge. Denn es ist schlicht unmöglich, diese Muster vollständig von den Drucken zu lösen, da sie über einen langen Zeitraum untrennbar mit den Holzschnitten verwoben wurden. Sie machen schlichtweg aus, was japanische Holzschnitte für die breite Öffentlichkeit heute sind. Ich teile diese Problemfelder vor allem mit, um Organisator*innen von der Last dieses gewaltigen Vorgängerdiskurses zu befreien, indem ich sie ermutige, ein wenig Abstand zu nehmen und von neuen Punkten aus anzusetzen – und von dort aus vielleicht ein noch unbekanntes Kapitel im Ausstellen von Ukiyo-e aufzuschlagen.

Ich sehe es als sinnvoll und umsetzbar an, die Auseinandersetzung mit den Twists japanischer Holzschnitte in Präsentationskonzepte, wie sie gegenwärtig mit ihrer Betonung auf Starnamen und den gängigen Bildern zwischen Ferne

und Nähe verbreitet sind, zu integrieren. So sind etwa die Hürden, im Rahmen einer Übersichtsausstellung mehrerer Holzschnittkünstler auf die Dominanz der Namen Hokusai, Hiroshige und Utamaro hinzuweisen und die Ursachen dieser Präferenzen offenzulegen, nicht besonders hoch. Zu verfolgen, wie bestimmte Eigenschaften dieser Künstler seit der Zeit der ersten Rezeption weitergereicht und verstärkt wurden, und so ihren ikonischen Status ein Stück zu hinterfragen, ist etwas, was man meiner Meinung nach den Ausstellungsbesucher*innen zumuten kann. Auch eine vorsichtige Überprüfung der Annahmen über die Holzschnitte, die von einem essentialistischen Japanbild genährt werden, sehe ich als unproblematisch an. So könnte eine Ausstellung einmal kritisch betrachten, in welchen Punkten die Motive der Ukiyo-e mit klischeehaften Vorstellungen der japanischen Kultur übereinstimmen, und diskutieren, woher womöglich dieses Bedürfnis, die Holzschnitte so zu sehen, stammen könnte.

Und was spricht dagegen, einmal den Begriff des Narratives einzubringen und zu zeigen, dass Präsentationen von Ausstellungsobjekten wie den Ukiyo-e bestimmten Erzählmustern folgen, die sich über lange Zeiträume herausgebildet haben? In diesem Zusammenhang könnte ein Ausstellungskonzept die Idee unterschiedlicher Akteur*innen, deren Interessen in solche Erzählschemata mit einfließen, auf eine verständliche Weise ansprechen. Anhand dieser Beispiele möchte ich deutlich machen, dass es keiner kompletten Revision bestehender Präsentationskonzepte bedarf, um die Haken des Ausstellens japanischer Holzschnitte zu berücksichtigen. Raumtexte, die diese Twists ansprechen, könnten flexibel und auf modulare Weise an verschiedenen Stellen des Ausstellungsparcours eingefügt werden. Was ich anhand all dieser Hinweise aber vor allem ausdrücken möchte, ist, dass es den Ausstellungsmacher*innen selbst überlassen bleibt, wie sehr diese Metaebene für die Besucher*innen eröffnet werden soll. Denn je nach Ausstellungsformat und -inhalten kann sich eine Diskussion der Stolpersteine anbieten und die Argumentation abrunden oder auch den Rahmen komplett sprengen.

Für solche Ausstellungen, die ich hier vorschlage und die kritisch über die eigene Praxis reflektieren, gibt es bisher noch wenig Beispiele im Museumssektor. Erst seit jüngster Zeit scheint sich der Wind zu drehen und Organisator*innen beginnen, den ikonischen Status bestimmter Kunstformen und Künstler*innen in der Gegenwart zu hinterfragen und diese Betrachtung zum Thema groß angelegter Ausstellungen zu machen. Im Jahr 2019 veranstaltete das Städel Museum in Frankfurt eine Ausstellung mit dem herausstechenden Titel *MAKING VAN GOGH: Geschichte einer deutschen Liebe*. Indem die Ausstellung das Licht auf die Galeristen, Museen, Sammler*innen und Kunstkritiker warf, die Vincent van Gogh eine bis heute anhaltende Beliebtheit verschafften und in diesem Zuge zum »Vater der Moderne« stilisierten, erforschte sie die Wurzeln der frühen Popularität des Künstlers in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Städel Museum 2019). In Hinsicht auf dessen posthumen Ruhm sprachen die Kuratoren dezidiert von einem »Mythos van Gogh« und

brachten damit den Gedanken ein, dass das gegenwärtige Bild eines weltberühmten Künstlers wie Vincent van Gogh historisierbar und zumindest in Teilen konstruiert ist (Städel Museum 2019).

Diesen reflexiven Ansatz im Sinne einer Ausstellung über das Ausstellen verfolgte ebenfalls das Museum Ludwig in dem Projekt *Der geteilte Picasso. Der Künstler und sein Bild in der BRD und der DDR* im Jahr 2021. Die Initiative beschäftigte sich mit der Frage, wie es dazu kommen konnte, dass in der Bundesrepublik und der DDR völlig unterschiedliche Präsentationsformen des Künstlers verbreitet waren (Museum Ludwig 2021). Anhand einer repräsentativen Werksauswahl, die um archivarisches Material ergänzt wurde, legte die Ausstellung dar, dass je nach vorherrschender politischer Ideologie ganz andere Seiten in Picasso und seinen Werken gesehen und in Ausstellungen gezeigt wurden. Mit dem Gegenbeispiel der Rezeption in der DDR, wo die politischen Aspekte von Picasso, der Mitglied in der Kommunistischen Partei Frankreichs und Friedensaktivist war, stärker herausgestellt wurden, wurde demonstriert, dass über Picasso nur ein unvollständiges Bild in Westdeutschland bekannt war. Denn hier galt er als Universalgenie und Individualist, seine politischen Seiten hingegen wurden unter Einfluss des Antikommunismus, der mit dem Kalten Krieg einherging, viel weniger berücksichtigt (Museum Ludwig 2021). Doch eben dieses selektive Bild macht heute allgemein aus, was man sich unter Picasso vorstellt.

Sowohl *Der geteilte Picasso* als auch *Making van Gogh* stellen für mich Beispiele eines neuen Ausstellungstypus dar, der versucht, die Bedingungen offenzulegen, nach denen populäre Auffassungen bekannter Künstler*innen und Kunstformen entstehen, und diese kritisch hinterfragt. Diese reflektierte Herangehensweise an das Ausstellen bildet den Rahmen, den ich mir ebenso für Präsentationen japanischer Holzschnitte vorstellen kann. In ähnlicher Form, wie die Ausstellungen im Städel Museum und Museum Ludwig historische Deutungen der Künstler van Gogh und Picasso erforschen, könnten auch Ausstellungen japanischer Holzschnitte die Strömungen und Agent*innen aufdecken, die hinter der heutigen Popularität bestimmter Themen und Künstler verborgen sind. Eine solche kritisch-reflexive Annäherung an das Ausstellen hätte erstmalig das Potenzial offenzulegen, wie historische Kontinuitäten, mediale Trends und die kulturdiplomatische Einspannung der Drucke gemeinsam an der Entstehung des heutigen Bildes beteiligt sind. Obgleich es im Bereich der Holzschnitte bisher kaum Beispiele für diese Herangehensweise gibt, deutet sich folglich in der Ausstellungswelt ein Umdenken an, in dessen Folge Institutionen den Stellenwert von Künstler*innen nicht mehr als etwas Gegebenes oder Unverrückbares betrachten. Und weil Ukiyo-e so viel spannendes Material mitbringen, anhand dessen sich das eingefahrene Bild, das über sie verbreitet ist, von einer anderen Seite her beleuchten lässt, empfehle ich Kurator*innen, dieser Tendenz zu folgen.

Und auch für solche Organisator*innen, die nicht an einer Offenlegung der Stolpersteine interessiert sind, bietet die kritische Betrachtung der Punkte, die japanische Holzschnitte einem breiten Publikum gegenüber besonders machen, Erkenntnispotenzial. Im Rahmen der wissenschaftlichen Diskussion um das Ausstellungsmarketing mehrten sich in den letzten Jahren die Stimmen, die Kommunikationsmodi fordern, die sich stärker an den Bedürfnissen der Besucherschaft ausrichten. Im Zentrum dieser besucherorientierten Ansätze steht die Berücksichtigung von Vorstellungen und Bildern, die bereits in der Öffentlichkeit verbreitet sind. Denn der Auffassung nach ist eine Marketingbotschaft im Ausstellungsbereich dann erfolgreich, wenn es ihr gelingt, an solche vorhandenen Imaginationen anzuknüpfen (Gerlach 2007: 75). Einer idealen Kommunikationsstrategie gelingt es damit, eine Assoziationswelt um das museale Objekt entstehen zu lassen, in welche die Besucher*innen einsteigen können, indem äußere Bilder mit inneren Bildern übereinstimmen (Gerlach 2007: ebd.; Kaiser 2006: 68, 70). Die Ansprache dieser Assoziationswelt ist also der Schlüssel, da davon ausgegangen wird, dass dieses assoziative Potenzial, anders als bei kommerziellen Produkten, Kunstobjekten bereits inhärent ist und nicht künstlich entworfen werden muss (Gerlach 2007: ebd.).

In der Nachverfolgung der Narrative, die das heute verbreitete populäre Bild des japanischen Holzschnittes im Hintergrund aufrechterhalten, habe ich solche Assoziationswelten aufgespürt, wie sie im Kern der neuesten Ansätze des Ausstellungsmarketings stehen. Denn die herausgezeichneten Erzählmuster, aus denen sich das heutige Bild der Ukiyo-e als zugleich populärkulturähnliches wie authentisch japanisches Medium ergibt, umschreiben meiner Meinung nach ebenjenen assoziativen Bereich der »inneren Bilder«, den das museale Marketing voraussetzt. Der Ruf nach einer mehr erzählerisch operierenden Kommunikation, die vorhandene Imaginationen aufgreift, erfordert auch die Fähigkeit, diese erkennen zu können. Die Perspektive der Akteur-Netzwerk-Theorie hat es mir ermöglicht, solche Bilder zu identifizieren und darüber hinaus die Fülle von Agent*innen und Kräften freizulegen, die an ihrer Produktion beteiligt sind. Und erst in der Nachvollziehung dieser Faktoren tritt ein klarer Eindruck davon hervor, welche Vorstellungen einen Ausstellungsgegenstand im Kern ausmachen. Nach diesen Bildern kann sich dann schließlich das Ausstellungsmarketing ausrichten.

Folgt man den Prinzipien des Ausstellungsmarketings, so liegt in der engen Verschränkung japanischer Holzschnitte mit exotischen und klischeehaften Bildern von »Japan« auch eine Chance. Die von Kunsthistoriker*innen kritisierte Tatsache, dass aufgrund der großen Popularität der Ukiyo-e das immer gleiche, eingeschränkte und stereotype Bild der japanischen Kunst von »samurai, geisha and cherry-blossoms« vermittelt werde, bildet auf der anderen Seite jene ideale Brücke der Kommunikation, wie sie von den Marketingexpert*innen anhand der Ansprache von »Assoziationswelten« gefordert wird (Irvine 2011: 8). So bringt das Narrativ der nahen fernen Welt trotz seiner ideologischen Fracht auch Möglich-

keiten mit. Denn solange Japan ein Land von Tradition und Moderne bleibt, wie es zurzeit auch in einer Welt der globalisierten Populärkultur der Fall zu sein scheint, wird es den Ausstellungen weiterhin gelingen, über das »paradoxe« Narrativ beim Publikum anzudocken. Ich gehe daher davon aus, dass japanische Holzschnitte in den nächsten Jahren ihre populäre Stellung beibehalten werden – und dies umso mehr, weil sie mit einem Japanbild in Verbindung stehen, in dem sich die japanische Seite bestätigt sieht.

Die Schlüsse, die ich aus der Verfolgung des populären Bildes japanischer Holzschnitte gezogen habe, erachte ich zuletzt nicht nur für solche Personengruppen als relevant, die konkret in das Ausstellen involviert sind. Ich denke, dass meine Entdeckungen auch für die Forschung interessante Perspektiven aufzeichnen. So wurde der Beobachtung, dass Weltanschauungen von weit außerhalb des Kunstfeldes einen direkten Einfluss auf die Präsentation einer Kunstform in Ausstellungen ausüben, noch gar nicht konsequent nachgegangen. Auf diesem neuen Forschungspfad entpuppen sich Ausstellungen japanischer Holzschnitte nicht nur als Gelegenheiten, in denen über das allgemeine Bild einer Kunstgattung entschieden wird. Durch den Austausch von Selbst- und Fremdbildern zwischen »Japan« und dem »Westen« bilden die Ausstellungen in erster Linie Plattformen, von denen aus beide Pole versuchen, sich als Konstrukte gegenseitig zu definieren. Wie ich jedoch gezeigt habe, kumulieren sich in den Ukiyo-e mehrfach rückgespiegelte Japanbilder auf eine derart verzwickte Weise, dass die von beiden Parteien hochgehaltene Überzeugung, bei den Holzschnitten handele es sich um etwas authentisch Japanisches, sich selbst ad absurdum führt.

In seiner Habilitation *Spaces in Translation: Japanese Gardens and the West* beschäftigt sich der Japanologe und Soziologe Christian Tagsold, der zahlreiche japanische Gärten im Westen und in Japan besucht hat, mit Erlebnisräumen, die ebenfalls als Vermittler essenzialistischer Vorstellungen über die japanische Kultur fungieren. Der Mechanismus der Selbst-Orientalisierung, der sich im Diskurs um die Gärten abspielt, ist dabei im Endeffekt der gleiche wie im Ausstellungsfeld. Was Tagsolds Analyse besonders auszeichnet, ist, dass sie einen Weg aufzeigt, wie man diese kulturideologisch überfrachteten Orte einordnen kann, ohne sie gänzlich zu verneinen. Unter Berufung auf die Postkoloniale Theorie demonstriert Tagsold, dass es Möglichkeiten gibt, abseits von Fragen nach Authentizität mit diesen ambivalenten Orten umzugehen (2017: 167, 197–198). Für Tagsold bilden japanische Gärten fluide Schauplätze, in denen sich gegenseitige Projektionen über das »Japanische« und das »Westliche« spiegeln – und diese Entitäten so gleich mitbilden (2017: 198). Auf der Basis von Latours Theorie der Übersetzung argumentiert er, dass japanische Gärten als Orte auf dynamische Weise aus einer Kette von Übersetzungsprozessen bestehen, in die unterschiedliche Überzeugungen und Zeichen eingeflossen sind und die sich weiterhin entwickelt und verschiebt (Tagsold 2017: 166–172). Damit zeigt er einen Ausweg aus dem Dilemma konträrer theoretischer Positionen, die einerseits

voraussetzen, dass es so etwas wie den originalen japanischen Garten gibt, andererseits hingegen diesen als reines Konstrukt verstehen, das nie existiert hat (Tagsold 2017: 168, 172).

In Anschluss an Tagsold betrachte ich meine Arbeit ebenfalls als Aufdeckung ideologischer Einflusslinien in kulturellen Phänomenen im Rahmen der Postkolonialen Theorie. Ähnlich wie *Spaces in Translation* zielt meine Enthüllung jedoch weniger auf »harte« Kritik, sondern schaut vielmehr nach dem Reichtum an Möglichkeiten, japanische Holzschnitte zu präsentieren, den die derzeitige Situation unter ihren spezifischen Voraussetzungen bietet. Japanische Gärten und Ukiyo-e-Ausstellungen lassen sich wohl nie vollständig von ihrer orientalistischen »Fracht« befreien. Wie in Tagsolds Darlegung der Übersetzungsmechanismen, die japanische Gärten konstruieren, geht es mir nicht darum zu erklären, was ein Ukiyo-e im Kern »ist«. Mein Ziel ist aufzuzeigen, welche Funktionen die Drucke für die Öffentlichkeit in bestimmten gesellschaftlichen Kontexten erfüllen, um davon ausgehend zu Erkenntnissen über das Selbstverständnis der Akteur*innen und Betrachter*innen zu gelangen. Allein das Bewusstsein für diese Aufladungen erlaubt damit einen Perspektivenwechsel, der die Schleife der Projektionen durchbricht und, wie Tagsold es anregt, ein offeneres und weniger voreingenommenes Erfahren ermöglicht. Die Dichotomie »der Westen vs. Japan« ist dabei nicht das einzige Stereotyp, das die Wahrnehmung von Kunstformen in der internationalen Ausstellungswelt heute verzerrt. Überall im Museumssektor findet man das Phänomen vor, dass sich festgefahrene weltanschauliche Auffassungen auf die Präsentation von Kulturgütern abfärben. Wie im Fall der Ukiyo-e lassen sich diese Haltungen darüber, was auf welche Weise präsentiert wird, auf Aussagenmonopole und kategorisierende Hierarchien zurückführen, die historisch entstanden sind. In vielen Fällen wirken diese Entscheidungen weiter, obwohl sie vom aktuellen Standpunkt aus gesehen, zum Beispiel aus feministischer oder diversitätspolitischer Sicht, womöglich abgelehnt würden. Die postkoloniale Perspektive, welche die Effekte des Othering problematisiert, ist dabei nur ein Werkzeug zur Annäherung an ein weites Spektrum von Fällen, in denen Präsentationsmuster nicht überprüft werden. Auch wenn ich hier nur aus dem Gebiet der klassischen japanischen Kunst sprechen kann, möchte ich mit meiner Arbeit dazu anstoßen, Ausstellungsphänomene grundsätzlich stärker nach den Auswirkungen zu untersuchen, die essenzialistische Vorstellungen und Denkmuster in den Präsentationen ausüben.

Die Demaskierung der Annahmen, die bestimmte Kunstobjekte in der populären Wahrnehmung zu dem machen, was sie sind, ist ein Vorhaben, das letztendlich einen interdisziplinären Forschungsansatz erfordert. Mit meiner Strategie, in Anlehnung an Bruno Latour Ausstellungen als Netzwerke von Akteur*innen aufzufassen, deren Strukturen im diskursiven Austausch verhandelt werden, habe ich einen unter vielen weiteren möglichen Wegen skizziert, über den man dieses neue Forschungsgebiet von Ausstellungen und Ideologien erschließen kann. Ich hoffe, dass

ich einen differenzierteren Blick auf jene Prozesse eröffnen konnte, die sich gleichzeitig abspielen, wenn ein Objekt ausgestellt wird. Denn wie ich demonstriert habe, macht das laute, am Bereich der kunsthistorischen Vorarbeit nur peripher beteiligte »Außen« einen konstitutiven Teil dessen aus, was als japanischer Holzschnitt präsentiert wird. Als Reise ins bekannte Fremde hat mich dieser Forschungsweg einen faszinierenden Reichtum an Deutungen und Bildern, Rollen und Imaginationen entdecken lassen. Diese Aspekte haben mich darüber nachdenken lassen, wie viel mehr wir erfahren würden, wenn Ausstellungen die Auseinandersetzung mit Widersprüchen wagen und den Einfluss externer Faktoren auf das, was am Ende zu sehen ist, eingestehen würden. In seinen frühen Tagen als Sammler fand Edmond de Goncourt eine Metapher für japanische Holzschnitte, welche die Herausforderung, Faszination und Reflexion in Einklang zu bringen, meiner Meinung nach als Bild ziemlich gut einfängt.

Am 8. April 1861 notierte er über den Kauf von japanischen Holzschnitten in seinem Tagebuch:

The other day at the Porte Chinoise I bought some Japanese drawings printed on paper that is like cloth; I have never seen an art so marvelous and so fantastical, so admirable and poetic. [...] as magically intoxicating to the eye as an oriental perfume. A marvelous, natural art, multiple as flora, fascinating as a magic mirror. (Bouillon 1997: 185)

Hinter Goncourts Metapher des »magischen Spiegels« verbirgt sich eine gewisse Wahrheit. Denn wie beim Blick in einen Spiegel stellt die Begegnung mit den Holzschnitten vor allem eine Konfrontation mit unseren eigenen Erwartungen dar. So viel die Drucke auch von ihrer reizvoll fernen wie überraschend nahen Welt erzählen, bleibt diese »Welt« eine Projektion. Als »magic mirrors« sind die Ukiyo-e eine magische, aber auch täuschende Reflexion, hinter der sich unsere eigenen Wünsche und Illusionen verbergen – wie in den vielen weiteren »magic mirrors« in den Gängen der Museen dieser Welt.

Dankesworte

Die Erstellung dieser Doktorarbeit fand in einem unterstützenden und wohlwollenden Umfeld statt, für das ich zutiefst dankbar bin. Zunächst möchte ich meinen beiden Professoren Christian Tagsold und Timo Skrandies für die tolle Zusammenarbeit danken, die stets von einer inspirierenden und entspannten Atmosphäre geprägt war. Ich blicke voller Dankbarkeit und Bewunderung auf die uneingeschränkte Bereitschaft meines Doktorvaters Christian Tagsold zurück, meine komplizierten Gedanken immer wieder zu sortieren und mich darin zu bestärken, dass es einen klaren Weg durch dieses riesige Projekt gibt – wenn ich mir einfach selbst vertraue. Dass es schon immer mein Traum war, über japanische Holzschnitte zu schreiben und dass ein Bildband von Hiroshige mein sehnsuchtsvoller Begleiter vor Beginn meines Bachelorstudiums war, möchte ich hier gerne noch einmal ergänzen.

Freundliche Unterstützung in allen bürokratischen Fragen habe ich von den Mitarbeiterinnen der philGRAD Graduiertenakademie der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf Julia Siep und Simone Brandes erhalten, die mir geduldig in allen Fragen beigestanden haben. Dem Open-Access-Fond der HHU danke ich für die finanzielle Förderung dieser Arbeit.

Ich bedanke mich herzlich bei den zahlreichen Mitarbeiter*innen verschiedener europäischer und amerikanischer Museen, die mir kostenlos Abdruckrechte gewährt, Bildmaterial zur Verfügung gestellt und teils die eigenen Archive für mein Projekt durchsucht haben. Auch in den Fällen, die lizenzpflichtig waren, haben die Zuständigen in den Bildrechteabteilungen und -agenturen viel für mich geleistet, indem sie bereitwillig in manchmal monatelangen E-Mail-Korrespondenzen auf alle meine Nachfragen eingegangen sind.

Meiner Zwillingsschwester Virginia schulde ich besonderen Dank für die Anfertigung zahlreicher Fotos von Ausstellungskatalogcovern und für die Nachbearbeitung von Bildern. Meine Mutter und meine Schwester waren außerdem großartige Reisebegleitungen zu den vielen Ausstellungen japanischer Holzschnitte in London, Amsterdam, Wien, Bristol, Paris und zuletzt erneut Wien in der Zeit meiner Doktorarbeit. Ich möchte mich schließlich auch bei meinem Partner Maximilien bedanken für den wunderschönen und besten Arbeitsplatz in unserem kleinen Eifelhaus, an

dem diese Arbeit hauptsächlich entstanden ist. Die Arbeit an diesem Buch war eine wunderbare und erfüllende Zeit in meinem Leben. Danke.

Literaturverzeichnis

- Abinder, Paul (Hg.) (1996): *The Women of the Pleasure Quarter: Japanese Paintings and Prints of the Floating World*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Worcester Art Museum 24 Februar – 5. Mai 1996. New York: Hudson Hill Press.
- Achenbach, Nora von (2016): »Fiktion und Wirklichkeit«. In: Achenbach, Nora et al. (Hg.): *Hokusai x Manga: Japanische Popkultur seit 1680*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 10. Juni – 11. September 2016. München: Hirmer, S. 12–21.
- Allen, Jane und Guthrie, Derek (1971): »Some reflections of the Japanese«. In: *Chicago Tribune* vom 14.11.1971, S. 23.
- Artnet (2015): »Hokusai. Museum of Fine Arts Boston«; <https://www.artnet.com/ev-ents/museums/hokusai-at-museum-of-fine-arts-boston/> [Stand: 1.8.2022].
- Asbury Park Press (1988): »Conference will focus on Japan«. (Asbury Park, New Jersey), Ausgabe vom 8.5.1988, S. F20.
- Ashcroft, Bill et al. (2007): *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. 2. Auflage. London, New York: Routledge.
- Asia Society (2008): *Press Release*. »Asia Society presents major Exhibition of Japanese Woodblock Prints and Paintings«. Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung *Designed for Pleasure: The World of Edo Japan in Prints and Paintings, 1680–1860*, abgehalten im Asia Society Museum New York 27. Februar – 4. Mai 2008; <https://asiasociety.org/media/press-releases/asia-society-presents-major-exhibition-japanese-woodblock-prints-and-paintings> [Stand: 29.7.2022].
- Avitabile, Gunhild und Holler, Wolfgang (1995): Zum Geleit. In: Gunhild, Avitabile (Hg.): *Ukiyo-e, Meisterwerke des japanischen Holzschnittes aus dem Kupferstich-Kabinett Dresden*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten in der Japan Society Gallery New York 21. April – 4. Juni 1995 und im Albertinum Dresden 18. Juni – 30. Juli 1995. Dresden: Kupferstich-Kabinett, S. 4.
- Bal, Mieke (1996): *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. London, New York: Routledge.
- Barbican Art Gallery und Satô, Tomoko (Hg.): *Japan and Britain: An Aesthetic Dialogue 1850–1930*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten

- in der Barbican Art Gallery 17. Oktober 1991 – 12. Januar 1992. London: Humphries.
- Baur, Joachim (2013): »Was ist ein Museum?«. In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: transcript, S. 15–48.
- Beilmann, Mechthild (9.8.1990): »Die fließende Welt. Wiederentdeckt: Die japanischen Holzschnitte aus der Kunsthalle Bremen«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, S. 23.
- Belliger, Andréa und Krieger, David J. (2006): »Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie«. In: Belliger, Andréa und Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: transcript, S. 13–50.
- Benedict, Ruth (1947): *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*. London: Secker & Warburg.
- Bennett, Tony (1995): *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London, New York: Routledge.
- Benthuyzen, Gretchen C. (8.5.1988): »Floating World. Wood-block prints introduced Japan to Western artists«. In: *Asbury Park Press* (Asbury Park, New Jersey), S. F1, F20.
- Berger, Klaus (1980): *Japonismus in der westlichen Malerei: 1860 – 1920*. München: Prestel.
- Berliner Morgenpost (25.08.2011): »Wie Hokusai die Mangas erfand«; <https://www.morgenpost.de/kultur/article105082717/Wie-Hokusai-die-Mangas-erfand.ht> ml [Stand: 31.08.23].
- Berndt, Jaqueline (2008): »Mangamania – (Dis)kontinuitäten, Perspektivenwechsel, Vielfalt«. In: Menzel, Martha Christine; Museum Angewandte Kunst; Deutsches Filmmuseum (Hg.): *Ga-netchû! Das Manga/Anime Syndrom*. Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung *Mangamania – Comic-Kultur in Japan 1800 bis 2008*, abgehalten im Museum Angewandte Kunst Frankfurt 27. Februar – 25. Mai 2008. Berlin: Henschel, S. 12–23.
- Binyon, Laurence (1916): *A Catalogue of Japanese & Chinese woodcuts preserved in the Sub-Department of Oriental prints and drawings in the British Museum*. London: British Museum.
- Birks, Kimberley (2013): »The Enduring Impact of Edo-Era Japanese Prints. Edo Pop: The Graphic Impact of Japanese Prints«; <https://www.japansociety.org/event/edo-pop-the-graphic-impact-of-japanese-prints> vom 20.5.2013 [Stand: 6.4.21].
- Blake, Kimberley (1983): »The wood man«. In: *Daily News* (New York, New York) vom 25.2.1983, S. 13.
- Blaum, Rudolf und Salzmann, Siegfried (1990): Vorwort. In: Kreul, Andreas; Salzmann, Siegfried (Hg.): *Szenen aus dem alten Japan: japanische Farbholzschnitte aus dem eigenen Besitz*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, ab-

- gehalten in der Kunsthalle Bremen 15. Juli – 16. September 1990. Heidelberg: Braus, S. 8.
- Bodkin, Thomas (1954): »Japanese Prints«. In: *The Birmingham Post* vom 9.3.1954, S. 3.
- Bohlen und Halbach, Berthold von (1972): Vorwort. In: Gemeinnützige Verein Villa Hügel e.V. (Hg.): *Ukiyo-e. Die Kunst der vergänglichen Welt. Japan 17.–19. Jahrhundert. Sammlung Scheiwe*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten in der Villa Hügel Essen 17. März – 30. Juni 1972. Recklinghausen: Aurel Bongers, S. v.
- Boller, Willy (1954): »Kitagawa Utamaro 1753–1806«. In: Kunsthau Zürich (Hg.): *Kitagawa Utamaro 1753–1806*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Kunsthau Zürich Januar – Februar 1954, S. 2–8.
- Boucher, Isabelle (1995): »Passionate Lover of the Courtesans«. In: *The Times* vom 5.9.1995, S. 31.
- Bouillon, Jean-Paul (1997): *Edmond & Jules de Goncourt. Textes réunis, ann. et prés. par Jean-Paul Bouillon*. Paris: Hermann.
- Brakensiek, Stephan (2007): »Infiziert vom virus japonicus – Heinrich Brandt und seine Sammlung«. In: Brakensiek, Stephan und Wandschneider, Andrea (Hg.): *Szenen aus der fließenden Welt: Meisterwerke des japanischen Farbholzschnitts aus der Graphischen Sammlung der Universität Trier*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten in der Städtische Galerie in der Reithalle Paderborn – Schloß Neuhaus 11. August – 11. November 2007 und im Clemens-Sels-Museum Neuss 2. März – 25. Mai 2008. Bönen: Kettler, S. 11–20.
- Brainard Cook, Kathy (1987): »China is more than just a dinner setting«. In: *The Spokesman-Review* (Spokane, Washington) vom 2.8.1987, S. E11, E14.
- Brinker, Helmut und Louis, François (2011): ROGER GOEPPER (1925—2011). In: *Artibus Asiae* 71: 2, S. 335–339.
- Brooklyn Daily (1960): »Books and People. The Japanese Print: a new Approach by Jack Hillier«. (Brookly, New York), Ausgabe vom 16.12.1960, S. 9.
- Brooklyn Museum (2008a): *Utawaga: Masters of the Japanese Print, 1770–1900*; <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/665> [Stand: 1.8.2022].
- Brooklyn Museum (2008b): *Press Release*. Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung *Utawaga: Masters of the Japanese Print 1770–1900*, abgehalten im Brooklyn Museum New York 21. März – 15. Juni; http://cdn2.brooklynmuseum.org/labels/Utawaga_Press_Release.pdf [Stand: 2.8.2022].
- Budde, Hendrik (2011): »La vague des estampes« – Hokusai und die erste Welle der Ukiyo-e-Farbholzschnitte«. In: Nagata, Seiji (Hg.): *Hokusai*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Martin-Gropius-Bau im Rahmen der Berliner Festspiele 26. August – 24. Oktober 2011. Berlin: Nikolai, S. 25–34.
- Burrows, Carlyle (1946): »Art of the week: Old Japanese Prints, and Modern Paintings«. In: *New York Herald Tribune* vom 8.12.1946, S. 10.

- Büsing, Nicole und Klaas, Heiko (2016): »Spurensuche im Mutterland des Comics«; <http://daremag.de/2016/06/spurensuche-im-mutterland-des-comics/comment-page-1> vom 09.6.2016 [Stand: 11.3.2021].
- Callon, Michel (1986): »Some Elements of Sociology in Translation: Domestication of the Scallops and Fishermen of St. Brieuc Bay«. In: Law, John (Hg.): *Power, Action and Belief: a new Sociology of Knowledge?* London: Routledge and Kegan Paul, S. 196–233.
- Chaillet, Ned (1981): »Japan behind the screen«. In: *The Times* vom 16.8.1981, S. 8–9.
- Checkland, Olive (2003): *Japan and Britain after 1895: Creating Cultural Bridges*. London: Routledge Courzon.
- Chiu, Melissa (2008): »Foreword from Asia Society«. In: Meech, Julia; Oliver, Jane (Hg.): *Designed for Pleasure: The World of Edo Japan in Prints and Paintings 1680 – 1860*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten von der Asia Society und Japanese Art Society of America im Asia Society Museum New York 27. Februar – 4. Mai 2008. London, Seattle: University of Washington Press, S. 8.
- Claudius Petit, Eugène (1966): o. T. In: (Jûzô, Suzuki): *Images du temps qui passe. Peintures et estampes d’Ukiyo-é*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung der Union Centrale des Arts Decoratifs, abgehalten im Musée des Arts Décoratifs Paris, Pavillon de Marsan-Palais du Louvre 1. Juni – 3. Oktober 1966. Tokio: Otsuka Kogeisha, S. viii.
- Cluzel, Jean-Paul (2014): o. T. In: Bovet, Henri (Hg.): *Hokusai*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Grand Palais Paris, Galeries Nationales 1. Oktober 2014 – 18. Januar 2015. Paris: Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, S. 9.
- Conheim, Maryanne (30.3.1980): »New esteem for Japan’s street art«. In: *Philadelphia Inquirer*, S. 3, 24.
- Cork, Richard (1991): »Mad about drawing the rising sun«. In: *The Times* vom 22.11.1991, S. 16.
- Cork, Richard (1997): »Favored son of a rising land«. In: *The Times* vom 15.7.1997, S. 18.
- Cowan, Ron (1993): »Into the floating World«. In: *Statesman Journal* (Salem, Oregon) vom 10.11.1993, S. 1D.
- Cox, Trenchard (1961): Foreword. In: Her Majesty’s Stationery Office (Hg.): *Kuniyoshi. By B. W. Robinson*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Victoria and Albert Museum London. Bristol: Stonebridge Press, S. v.
- Crighton, Robin A. (1973): Preface. In: Victoria and Albert Museum (Hg.): *The Floating World of Japanese Popular Prints 1700–1900*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Victoria and Albert Museum London. London: Her Majesty’s Stationery Office, S. 6.

- Culture ANT (2016): »Hokusai x Manga. Japanese Pop Culture since 1860«; <http://culture-ant.com/hokusaixmanga/> [Stand: 11.3.2021].
- Cunningham, C. C. (1951): Foreword. In: Wadsworth Atheneum (Hg.): *Japanese Prints. A Selection from the Charles J. Morse and Jared K. Morse Collection*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Wadsworth Atheneum (Hartford, Connecticut) 14. März – 29. April 1951. Hartford: Case, Lockwood & Brainard, S. 3.
- Cunningham, C. C. (1971): Foreword. In: The Art Institute of Chicago (Hg.): *Ukiyo-e Prints and Paintings: The Primitive Period 1680–1745: An Exhibition in Memory of Margaret O. Gentles*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Art Institute of Chicago 6. November – 26. Dezember 1971. Meriden, Connecticut: Meriden Gravure Company, S. 7.
- Daily News (1983): »The wood man«. (New York, New York), Ausgabe vom 25.2.1983, S. 12.
- Delank, Claudia (2020): »Georg Oeder (1846–1931). Einer der ersten Sammler japanischer Kunst in Deutschland. Einfluss und Schicksal seiner Sammlung und *Das Junge Rheinland*«; https://edit.gerda-henkel-stiftung.de/das-junge-rheinland/gegruendet-gescheitert-vergessen/georg-oeder-1846-1931-einer-der-ersten-sammler-japanischer-kunst-in-deutschland-einfluss-und-schicksal-seiner-sammlung_100812.html [Stand: 12.8.2022].
- Der Standard (2005): »MAK »Bilder der fließenden Welt««; <https://www.derstandard.at/story/2259543/mak-bilder-der-fliessenden-welt> [Stand: 11.3.2021].
- Deutschlandfunk Kultur (2011): »Ein Pionier der Manga-Kunst in Berlin. Japankenner Gereon Sievernich über den Maler Hokusai. Gereon Sievernich im Gespräch mit Frank Meyer«; https://www.deutschlandfunkkultur.de/ein-pionier-der-manga-kunst-in-berlin.954.de.html?dram:article_id=146554 vom 26.8.2011 [Stand: 20.4.2021].
- Die Tat (1945): »Hokusai im Kunsthaus«. Ausgabe vom 13.7.1945, S. 8.
- Die Tat (1950): »Japanische Kunst in der Kunsthalle Bern«. Ausgabe vom 27.8.1950, S. 7.
- Die Tat (1954): »Im Kunsthaus Zürich: Kitagawa Utamaro (1753–1806)«. Ausgabe vom 27.1.1954, S. 8.
- Die Tat (1965): »Ex-Libris Bücher. Richard Lane: Japanische Farbholzschnitte«. Ausgabe vom 22.11.1965, S. 12.
- Die Welt (2011): »Gropius-Bau zeigt Japans Großkünstler«; <https://www.welt.de/re-gionales/berlin/article13565483/Gropius-Bau-zeigt-Japans-Grosskuenstler.html> vom 25.8.2011 [Stand: 20.4.2021].
- Die Welt (2011): »Kunstpalast zeigt Vorläufer der Mangas«; <https://www.welt.de/re-gionales/duesseldorf/article13593688/Kunstpalast-zeigt-Vorlaeufer-der-Mangas.html> vom 8.9.2011 [Stand: 4.3.2021].

- Dietz Krebs, Betty (1988): »Nightless City«. DAI exhibit profiles Japan's »ukiyo-e« tradition«. In: *Dayton Daily News* (Dayton, Ohio) vom 19.5.1988, S. 5.
- Dike, Patricia (1983): »Japan Exhibit reveals uncommon richness«. In: *The Spokesman Review* (Spokane, Washington) vom 10.4.1983, S. E14–E16.
- Dikovitskaya, Margarita (2006): *Visual Culture: The Study of the Visual After the Cultural Turn*. Cambridge, Massachusetts.: MIT Press.
- Dittrich, Edith (1966): Vorwort. In: Museum für Ostasiatische Kunst Köln (Hg.): *Kunisada (1786–1865)*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung des Museums für Ostasiatische Kunst Köln, abgehalten im Wallraf-Richartz-Museum. Köln: Wienand, S. 3–4.
- Donohoe, Victoria (1970): »Museum honors Japanese Printmaker«. In: *The Philadelphia Inquire* vom 18.9.1970, S. 13.
- Donohoe, Victoria (1970): »Rare Display at Museum offers Prints by Japanese Masters«. In: *The Philadelphia Inquirer* vom 24.9.1970, S. 7.
- Donohoe, Victoria (3.6.1973): »What's an Osaka Print? Its Colorful, Heroic an Rare«. In: *The Philadelphia Inquirer*, S. 11G.
- Downson, Phillip (1997): Foreword. In: Matthi Forrer (Hg.): *Hiroshige: Prints and Drawings*. Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung *Hiroshige (Images of Mist, Rain, Moon and Snow)*, abgehalten in der Royal Academy of Arts London 3. Juli – 28. September 1997. München, New York: Prestel, S. 7.
- Drevets, Trishia (1988): »A month of Japan Culture«. In: *Chicago Tribune* vom 3.6.1988, S. 60.
- Düsseldorfer Nachrichten (1966a): »Japans Kunst befruchtete Europa. Zu einem Vortrag von Prof. Reidemeister im Kunstmuseum«. Ausgabe vom 28.5.1966, o. S.
- Düsseldorfer Nachrichten (1966b): »Feier des Glückskinds im Ehrenhof. Ausstellung der Osaka-Meister im Kunstmuseum eröffnet«. Ausgabe vom 16.5.1966, o. S.
- Echoes-Sentinel (1981): »Morris Museum shows Japanese Woodblock Prints«. (Warren Township, New Jersey), Ausgabe vom 22.1.1981, S. 11.
- Eichler, Hans (1957): Redebeitrag zur Eröffnung. Zitiert in: *Münsterischer Stadtanzeiger* vom 15.4.1957: »Japanische Holzschnitte im Landesmuseum. »Eine Sammlung internationalen Ranges«. Direktor Eichler eröffnet die Ausstellung des Kaufmanns Theodor Scheiwe«. o. S.
- Eldridge, Robert D. und Soeya, Yoshihide (2017): »The 1970s: Stresses on the Relationship«. In: Iokibe, Makoto (Hg.): *The History of US – Japan Relations. From Perry to the Present*. New York: Palgrave Macmillan, S. 171–192.
- Elsen, Albert (1984): »The Pros and Cons of the »Blockbuster« Art Exhibition«. In: *Art Museums Association of Australia: Occasional Papers*, S. 1–18.
- Engler, Katja (2016): »Japanische Popkultur. Ausstellung zeigt Helden, Konkubinen und großes Drama«; <https://www.abendblatt.de/article207667131/Ausstellung-zeigt-Helden-Konkubinen-und-grosses-Drama.html> vom 10.6.2016 [Stand: 11.5.2022].

- Euronews (2014): »Crashing onto the Paris exhibition scene: Hokusai's Great Wave at Le Grand Palais«; <https://www.euronews.com/2014/11/21/crashing-onto-the-paris-exhibition-scene-hokusai-s-great-wave-at-le-grand-palais> vom 21.11.2014 [Stand: 1.3.2021].
- Evelt, Elisa (1982): *The Critical Reception of Late Japanese Art in Nineteenth Century Europe*. Ann Arbor, Michigan: Umi Research Press.
- Fabricand Person, Nicole (2014): »Hokusai's Manga«; <https://library.princeton.edu/news/marquand/2014-12-16/hokusai-s-manga> vom 16.12.2014 [Stand: 16.5.2022].
- Fahr-Becker, Gabriele (Hg.) (1992): *Das Klatschen der einen Hand. Japanische Farbholzschnitte aus 3 Jahrhunderten in der Neuen Pinakothek München*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München, abgehalten in der Neuen Pinakothek München 22. Oktober 1992 – 6. Januar 1993. München: Claus Seitz, S. 6.
- Falk, Tilman (1992): Vorwort. In: Fahr-Becker, Gabriele (Hg.): *Das Klatschen der einen Hand. Japanische Farbholzschnitte aus 3 Jahrhunderten in der Neuen Pinakothek München*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München, abgehalten in der Neuen Pinakothek München 22. Oktober 1992 – 6. Januar 1993. München: Claus Seitz, S. 11.
- Fenollosa, Ernest (1869): *The Masters of Ukiyo-e: A Complete Historical Description of Japan Paintings and Color Prints of the Genre School*. New York: The Knickerbocker Press.
- Ficke, Arthur Davison (1917): *Chats on Japanese prints*. London: T. Fisher Unwin.
- Filedt Kok, J.P. (1977): »The history of the collection«. In: Filedt Kok, J.P. (Hg.): *The Age of Harunobu. Early Japanese prints c. 1700–1780*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Rijksprentenkabinet des Rijksmuseum Amsterdam 14. Dezember 1977 – 12. März 1978. Eindhoven: Lecturis, S. 9–10.
- Fino's Webblog (2014): »Paris Fall Art Expositions: Hokusai at the Grand Palais (until mid-January 2015)«; <https://mfinocchiaro.wordpress.com/2014/11/02/paris-fall-art-expositions-hokusai-at-the-grand-palais-until-mid-january-2015/> vom 2.11.2014 [Stand: 25.2.2021].
- Fiske, Betty J. (2006): »Conservation of Japanese Woodblock Prints: Display, Storage and Treatment«. In: *Impressions* 28, S. 60–75.
- Floyd, Philys (1986): »Documentary Evidence for the Availability of Japanese Imagery in Europe in Nineteenth-Century Public Collections«. In: *The Art Bulletin* 68: 1, S. 105–141.
- Forrer, Matthi (Hg.) (1992): *Hokusai: Prints and Drawings*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten in der Royal Academy of Arts London 15. November – 9. Februar 1992. München, New York: Prestel.
- Forsythe, Pamela (2019): »The Philadelphia Museum of Art presents Yoshitoshi and Impressionism«; <https://www.broadstreetreview.com/articles/the-philade>

- Iphia-museum-of-art-presents-yoshitoshi-and-impressionism vom 22.4.2019 [Stand: 19.7.2022].
- Frankenstein, Alfred (1974): »Osaka Art – the Pinnacle of Color Print Techniques«. In: *The San Francisco Examiner* vom 24.3.1974, S. 37.
- Friedrichs, Yvonne (1966): »Die Blätter der vergänglichen Welt. Zur Ausstellung der Schenkung von Holzschnitten der Osaka-Meister im Kunstmuseum«. In: *Rheinische Post* vom 14.5.1966, o. S.
- Gail, Victoria (2013): »Edo Pop: The Impact of Japanese Prints«; <https://brooklynrail.org/2013/05/artseen/edo-pop-the-impact-of-japanese-prints> [Stand: 6.4.2021].
- Galleries Nationaux d'Exposition du Grand Palais (Hg.) (1988): *Le Japonisme*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Grand Palais Paris 17. Mai –15. August 1988 und im National Museum Tokio 23. September – 11. Dezember 1988. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux.
- Garnier, Julia (2016): »Kuniyoshi« le démon de l'estampe« au Petit Palais«; <https://culturezvous.com/kuniyoshi-demon-estampe-exposition-petit-palais> vom 21.3.2016 [Stand: 29.7.2022].
- Gates, Jay. (1985): Preface and Acknowledgements. In: Addiss, Stephen (Hg.): *Japanese Ghosts & Demons. Art of the Supernatural*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung des Spencer Museum of Art, University of Kansas (Lawrence), abgehalten in der Asia Society Gallery New York 13. Juni – 1. September 1985 und im Spencer Museum of Art der University of Kansas 29. September – 22. Dezember 1985 [u.A.]. New York: George Braziller, S. 7–9.
- Gaunt, William (1973): »Themes of the Japanese Print«. In: *The Times* vom 24.9.1973, S. 8.
- Gentles, Margaret (1954): »Michener on Japan's Art and its ›Floating World««. In: *Chicago Tribune* vom 26.12.1954, S. 3.
- Gentles, Margeret (1965): *The Clarence Buckinham Collection of Japanese Prints, Volume II: Harunobu, Koryusai, Shigemasa, Their Followers and Contemporaries*. Chicago: The Art Institute of Chicago.
- Gerlach, Laura (2007): *Der Schirnerfolg: Die »Schirn Kunsthalle Frankfurt« als Modell innovativen Kunstmarketings. Konzepte – Strategien – Wirkungen*. Bielefeld: transcript.
- Gluck, Carol (1998): »The Invention of Edo«. In: Vlastos, Steven (Hg.): *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*. Berkeley: University of California Press, S. 262–284.
- Glueck, Grace (1985): »Art: Japanese and the Supernatural«. In: *The New York Times* vom 21.7.1985, S. 27.
- Goepper, Roger (1969): Vorwort. In: Museum für Ostasiatische Kunst Köln (Hg.): *Japanische Holzschnitte: Neuerwerbungen der Sammlung Theodor Scheiwe, Münster*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung des Museums für Ostasiatische Kunst Köln, abgehalten in der Hahnentorburg Köln 10. Mai – 20. Juli 1969

- und im Karmeliterkloster Frankfurt 11. Oktober – 14. Dezember 1969. Köln: W. Müller, S. 5.
- Goncourt, Edmond de (1891): *Outamaro: le peintre des maisons vertes*. Paris: Charpentier.
- Goncourt, Edmond de (1896): *Hokousai*. Paris: Charpentier.
- Gonse, Louis (1983): *L'art japonais*. Paris: Quantin.
- Grand Palais (2014): *Dossier de presse*. Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung *Hokusai*, abgehalten im Grand Palais Paris 1. Oktober 2014 – 18 Januar 2015; <https://docplayer.fr/25900172-Dossier-de-presse-hokusai-1-er-octobre-janvier-2015-grand-palais-galeries-nationales-sommaire.html> [Stand: 2. 8. 2022].
- Grolier Club (2022): »A Brief History of the Grolier Club«; <https://www.grolierclub.org/Default.aspx?p=dynamicmodule&pageid=384895&ssid=322516&vnf=1>; [Stand 4. 8. 2022].
- Gropius Bau (2011): »Hokusai Retrospektive 26. August bis 31. Oktober 2011«; https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_17751.html [Stand: 28. 7. 2022].
- Guillaud, Maurice (Hg.) (1980): *Le fou de peinture Hokusai et son temps: dessins, estampes, livres, peintures, bronzes, kimono, laques, netsuke*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Centre Culturel du Marais, Paris 6. Oktober 1980 – 4 Januar 1981. Paris: Catalogo della Mostra.
- Gulik, Willem R. van (1998): Foreword. In: Schaap, Robert (Hg.): *Heroes & Ghosts: Japanese Prints by Kuniyoshi, 1797–1861*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Van Gogh Museum Amsterdam 30. Januar – 5. April 1998 und Philadelphia Museum of Art 24. April – 28. Juni 1998. Leiden: Hotei Publishing, S. 7.
- Guth, Christine (2015): *Hokusai's Great Wave: Biography of a Global Icon*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Hartlaub, Gustav (1926): Zum Geleit. In: Städtische Kunsthalle Mannheim (Hg.): *Meisterwerke des japanischen Farbholzschnittes*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten in der städtischen Kunsthalle Mannheim, 12. September bis 7. November 1926. S. 2 – 3.
- Heesen, Anke te (2015): *Theorien des Museums zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Hempel, Rose (1959a): Vorwort. In: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Hg.): *Japanische Holzschnitte: Sammlung Theodor Scheiwe; Ergänzungen*. Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung *Japanische Holzschnitte: Sammlung Theodor Scheiwe*, abgehalten in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden. Münster: Aschendorff, S. 2–3.
- Hempel, Rose (1959b): Vorwort. In: Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster (Hg.): *Ausstellung Japanischer Holzschnitte: Sammlung Theodor Scheiwe Münster*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten in der Stadthalle Wolfsburg. Münster: Aschendorff, S. 4.

- Hempel, Rose (1995): Vorwort. In: Gunhild, Avitabile (Hg.): *Ukiyo-e, Meisterwerke des japanischen Holzschnittes aus dem Kupferstich-Kabinett Dresden*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten in der Japan Society Gallery New York 21. April – 4. Juni 1995 und im Albertinum Dresden, 18. Juni – 30. Juli 1995. Dresden: Kupferstich-Kabinett, S. 5.
- Henderson, Harold G. und Ledoux, Louis (1939): *The Surviving Works of Sharaku*. New York: Weyhe.
- Hessische Kulturstiftung (2012): »nachtaktiv«; <https://www.hkst.de/de/maecenas/nachtaktiv> [Stand: 1.3.2021].
- Hidalgo, Anne (2015): Préface. In: Bec, Natalie (Hg.): *Kuniyoshi, le démon de l'estampe*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris 1. Oktober 2015 – 17. Januar 2016. Paris: Paris Musées Editions, S. 9.
- Higgins, Tim (1987): »Hiroshige prints conclude cycle of the seasons«. In: *The Morning Call* (Allentown, Pennsylvania) vom 15.11.1987, S. F1.
- Hillier, Bevis (1974): »Antiques: Land of the rising values«. In: *The Times*, vom 16.3.1974, S. 9.
- Hillier, Jack (1954): *Japanese Masters of the Colour Print. A Great Heritage of Oriental art*. London: Phaidon.
- Hillier, Jack (1960): *The Japanese Print. A New Approach*. London: Bell.
- Hillier, Jack. (1970): »The Colour-prints of Suzuki Harunobu«. In: Philadelphia Museum of Art (Hg.): *Suzuki Harunobu: An Exhibition of His Colour-Prints and Illustrated Books on the Occasion of the Bicentenary of his Death in 1770*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Philadelphia Museum of Art 18. September – 22. November 1970. Boston: Boston Book and Art, S. 9–21.
- Hiraki, Shozo (1977): Foreword. In: Honolulu Academy of Arts (Hg.): *The Theatrical Prints of the Torii Masters: A Selection of Seventeenth and Eighteenth-century Ukiyo-e*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten in der Honolulu Academy of Arts (Honolulu, Hawaii) 4. August – 3. September 1978 und im Riccar Arts Museum Tokio. Honolulu: C. E. Tuttle Co, S. 1.
- Holler, Wolfgang (1995): »Zur Sammlung japanischer Kunst im Kupferstichkabinett Dresden«. In: Gunhild, Avitabile (Hg.): *Ukiyo-e, Meisterwerke des japanischen Holzschnittes aus dem Kupferstich-Kabinett Dresden*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten in der Japan Society Gallery New York 21. April – 4. Juni 1995 und im Albertinum Dresden 18. Juni – 30. Juli 1995. Dresden: Kupferstich-Kabinett, S. 6–10.
- Hooper-Greenhill, Eilean (1992): *Museums and the Shaping of Knowledge*. London, New York: Routledge.
- Inaga, Shigemi (2003): »The Making of Hokusai's Reputation in the Context of Japonisme«. In: *Japan Review* 15, S. 77–100.

- International Film Festival Innsbruck (IFFI) (2022): »Image Diplomacy. Vladislav Shapovalov (2017, Österreich/Italien/Luxemburg/Tschechien/Russland«; <https://iffi.at/filme/image-diplomacy/> [Stand: 21.7.22].
- Irvine, Gregory (2011): »Japanese Collections in the UK«. In: Kreiner, Josef (Hg.): *Japanese Collections in European Museums. Reports from the Toyota-Foundation-Symposium Königswinter*. Volume 2: Regional Studies. Bonn: Bier'sche Verlagsanstalt, S. 3–18.
- Iudicium (1994): Ehmcke, Franziska; Shôno Sladék, Msako (Hg.). *Lifestyle in der Edo Zeit. Facetten der städtischen Bürgerkultur Japans vom 17. – 19. Jahrhundert*; <https://www.iudicium.de/katalog/307-0.htm> [Stand: 17.10.22].
- Iwabuchi, Koichi (1995): »Complicit Exoticism: Japan and its Other«. In: *Continuum* 8, S. 49–82.
- Iwabuchi, Koichi (2015): »Pop-culture diplomacy in Japan: soft power, nation branding and the question of ›international cultural exchange‹«. In: *International Journal of Cultural Policy* 21: 4, S. 419–432.
- Japan Ukiyo-e Society (1991): Grußwort. In: Shôno-Sládék, Masako (Hg.): *Heiteres Treiben in der vergänglichen Welt. japanische Holzschnitte des 17. bis 19. Jahrhunderts*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung der Ukiyo-e Society of Japan, abgehalten im Museum für Ostasiatische Kunst Köln 25. Mai – 7. Juli 1991. Tokio: Otsuka Art Printing, S. 5.
- Japan Society (2010): *Press Release*. Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung *Graphic Heroes, Magic Monsters: Japanese Prints by Utagawa Kuniyoshi from the Arthur R. Miller Collection*, abgehalten in der Japan Society 12. März – 13. Juni 2010; <https://www.artsy.net/show/japan-society-graphic-heroes-magic-monsters-japanese-prints-by-utagawa-kuniyoshi-from-the-arthur-r-miller-collection/info> [Stand: 29.7.2022].
- Japan Society (2013a): *Press*. »In ›Edo Pop‹ Contemporary Art magnifies the Artistic Force of Ukiyo-e Masterworks«. Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung *Edo Pop: The Graphic Impact of Japanese Prints*, abgehalten in der Japan Society Gallery New York 9. März – 9. Juni 2013; <https://www.japansociety.org/page/about/press/contemporary-art-magnifies-the-artistic> [Stand: 15.2.2021].
- Japan Society (2013b): *Excerpts from Japan Society Press Release*. Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung *Edo Pop: The Graphic Impact of Japanese Prints*, abgehalten in der Japan Society Gallery New York 9. März – 9. Juni 2013; <https://www.artist-title.com/edo-pop> [Stand: 17.8.2022].
- Jenkins, Donald (1971): Acknowledgements. In: The Art Institute of Chicago (Hg.): *Ukiyo-e Prints and Paintings: The Primitive Period 1680–1745: An Exhibition in Memory of Margaret O. Gentles*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Art Institute of Chicago 6. November – 26. Dezember 1971. Meriden, Connecticut: Meriden Gravure Company, S. 13.

- Jenkins, Donald (1993): Introduction. In: Portland Art Museum (Hg.): *The Floating World Revisited*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Portland Art Museum (Portland, Oregon) 26. Oktober – 30. Dezember 1993 und Cleveland Museum of Art (Cleveland, Ohio) 2. Februar – 2. April 1994. Honolulu: University of Hawaii Press, S. 3 – 24.
- Jenkins, Donald (1996): »Review: The Passionate Art of Kitagawa Utamaro. by Shûgô Asano and Timothy Clark«. In: *Monumenta Nipponica* 5: 2, S. 268–270.
- Jenkins, Donald (2008): »A Mirror on the Floating World«. In: Meech, Julia; Oliver, Jane (Hg.): *Designed for Pleasure: The World of Edo Japan in Prints and Paintings 1680 – 1860*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten von der Asia Society und Japanese Art Society of America im Asia Society Museum New York 27. Februar – 4. Mai 2008. London, Seattle: University of Washington Press, S. 15–32.
- Jewett, Eleanor (1954): »New Books on Art are worthwhile«. In: *Chicago Tribune* vom 29.8.1954, S. 5
- Jewett, Eleanor (1955): »Japanese exhibit is excellent«. In: *Chicago Tribune* vom 20.3.1955, S. 6.
- Johnson, Deborah (1982): »Japanese Prints in Europe before 1840«. In: *The Burlington Magazine* 124: 951, S. 343–348.
- Johnson, Ken (2008): »Fleeting Pleasures of Life in Vibrant Woodcut Prints«. In: *The New York Times* vom 22.3.2008, S. B7.
- Johnson, Ken (2010): »Epics and Erotica From a Grandfather of Anime«. In: *The New York Times* vom 15.4.2010, S. C 28.
- Journal de Genève (1956): »Estampes Japonaises«. Ausgabe vom 5.7.1956, S. 15.
- Junker, Heinz: (1983): »Japans Kunst – faszinierend wie seit tausend Jahren«. In: *Westdeutsche Zeitung* (Sonderausgabe anlässlich der Japan-Woche im Juni 1983), o. S.
- Kaiser, Brigitte (2006): *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen*. Bielefeld: transcript.
- Karweik, Hans (2020): »Als die Wolfsburger Goethe-Schule »entartete« Kunst zeigte«. In: *Wolfsburger Nachrichten*; <https://www.wolfsburger-nachrichten.de/wolfsburg/article229416738/Als-die-Wolfsburger-Goetheschule-entartete-Kunst-zeigte.html> vom 30.6.2020 [Stand: 1.6.2021].
- Kammler, Clemens (2014): »Einführung: Konzeptualisierungen der Werke Foucaults«. In: Kammler, Clemens et al. (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe*. Stuttgart, Weimar: J.W. Metzler, S. 9–11.
- Katz, Richard (1998): *Japan: the System That Soured. The Rise and Fall of the Japanese Economic Miracle*. London, New York: Routledge.
- Kennedy, Valerie (2001): *Edward Said: A Critical Introduction*. Malden, MA: Blackwell Publishers Inc.

- Keyes, Roger (1973): »Introduction. The Social Setting of the Japanese Woodblock Print«. In: Philadelphia Museum of Art (Hg.): *The Theatrical World of Osaka Prints: A Collection of Eighteenth and Nineteenth Century Japanese Woodblock Prints in the Philadelphia Museum of Art*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Philadelphia Museum of Art 7. Juni – 5. August 1973. Boston, Massachusetts.: Godin, S. 15–31.
- Keyes, Roger (1989): Preface. In: Keyes, Roger; The Fine Arts Museum of San Francisco (Hg.): *The Male Journey in Japanese Prints*. Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung Rage, Power, and Fulfillment: The Male Journey in Japanese Prints, abgehalten im Fine Arts Museum of San Francisco 10. Juni – 20. August 1989. Berkeley: University of California Press, S. 22–23.
- Keyes, Roger (1989): Introduction. In: Keyes, Roger; The Fine Arts Museum of San Francisco (Hg.): *The Male Journey in Japanese Prints*. Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung Rage, Power, and Fulfillment: The Male Journey in Japanese Prints, abgehalten im Fine Arts Museum of San Francisco 10. Juni – 20. August 1989. Berkeley: University of California Press, S. 24–29.
- Kimura, Keizo (1990): Grußwort. In (Hg.): Kreul, Andreas; Salzmann, Siegfried: *Szenen aus dem alten Japan: japanische Farbholzschnitte aus dem eigenen Besitz*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten in der Kunsthalle Bremen 15. Juli – 16. September 1990. Heidelberg: Braus, S. 7.
- Klingler, Simon (2015): »Die Manga-Moderne – ein Streifzug durch Japans zeitgenössische Bildwelten«. In: Achenbach, Nora et al. (Hg.): *Hokusai x Manga: Japanische Popkultur seit 1680*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 10. Juni – 11. September 2016. München: Hirmer, S. 166–176.
- Kôdera et al. (2017): »Reconstructing Bing's Legendary 1890 Exhibition of Japanese Prints at the École des Beaux-Arts«. In: *Journal of Japonisme* 2, S. 1–37.
- Kôdera, Tsukasa (2018): »After the dream. Van Gogh and Japan in his last months in Paris and Auvers-sur-Oise«. In: Van Gogh Museum (Hg.): *Van Gogh & Japan*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Van Gogh Museum Amsterdam 23. März – 24. Juni 2018 [u.A.]. Brüssel: Mercatorfonds, S. 129–144.
- Köhn, Stephan (2008): »Japans Visual Turn in der Edo-Zeit«. In: Menzel, Martha Christine; Museum Angewandte Kunst; Deutsches Filmmuseum (Hg.): *Ga-netchû! Das Manga/Anime Syndrom*. Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung *Manga-mania – Comic-Kultur in Japan 1800 bis 2008*, abgehalten im Museum Angewandte Kunst Frankfurt 27. Februar – 25. Mai 2008. Berlin: Henschel, S. 38–49.
- Koontz, Robert (1985): »A world of pleasure in ›ukiyo-e‹«. In: *Pacific Daily News* (Agana Heights, Guam) vom 22.11.1985, S. 50.
- Kreiner, Josef (2011): »Some Remarks on Japanese Collections in Europe«. In: Kreiner, Josef (Hg.): *Japanese Collections in European Museums. Reports from the Toy-*

- ota-Foundation-Symposium Königswinter*. Volume 1: General Prospects. 2. Auflage. Bonn: Bier'sche Verlaganstalt, S. 3–52.
- Kupke, Frank (2011): »Mangas im Siebold Museum und ›Kunst – Film – Comic‹ in der Orangerie«. In: *nummerachtundsechzig* 9, S. 9–13.
- La Liberté (1955): »Estampes Japonaises«. Ausgabe vom 23.7.1955, S. 17.
- La Liberté (1975): »Dispersion de la plus grande collection d'estampes japonaises«. Ausgabe vom 22.3.1975, S. 3 Section Art.
- La Sentinelle (1955): »Gravures japonaises à la Cité du Livre«. Ausgabe vom 1.9.1955, S. 3.
- La Solidarité (1956): »Estampes Japonaises«. Ausgabe vom 16.3.1956, S. 2.
- Ladendorf, Heinz (1965): »Werner Speiser. 21. Januar 1908 – 26. Februar 1965«. In: *Wallraf-Richarz-Jahrbuch* 27, S. 7–18.
- Lane, Richard (1962): *Masters of the Japanese Print: Their World and their Work*. Garden City, NY: Doubleday.
- Latour, Bruno (2000): *Die Hoffnung der Pandora: Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lavey, Kathleen (1986): »Toledo Museum of Art airs out stuffy image. Display take on Japanese flavor with demonstrations this month«. In: *The News Messenger* (Freemont, Ohio) vom 23.1.1986, S. 25.
- Lawrenson, Anna und O'Reilly, Chiara (2019): *The Rise of the Must-See Exhibition Blockbusters in Australian Museums and Galleries*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Le Parisien (2014): »Exposition: Le tsunami Hokusai«; <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/le-tsunami-hokusai-03-10-2014-4183095.php> vom 3.10.2014 [Stand: 1.3.2021].
- Lefebvre, Éric (2004): »Portefeuilles parisiens. Les premières générations de collectionneurs d'estampes«. In: Bayou, Hélène; Lionnard, Marie (Hg.): *Images du monde flottante. peintures et estampes japonaises, XVIIe – XVIIIe siècle*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten in den Galeries Nationales du Grand Palais Paris 27. September 2004 – 3. Januar 2005. Paris: Réunion des Musées Nationaux, S. 62–68.
- Lepach, Bernd (2022): »Curt Adolph Netto (1847–1909)«; http://meiji-portraits.de/meiji_portraits_n.html [Stand: 15.7.2022].
- Leuzinger, Elsy (1957): »Die Bedeutung der Sammlung«. In: Kunsthaus Zürich (Hg.): *Die Meister des frühen japanischen Holzschnittes: aus der Schenkung von Willy Boller, Baden, an die Stadt Zürich*. Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung *Die Meister des frühen japanischen Holzschnittes*, abgehalten im Kunsthaus Zürich 30. Januar – 5. März. Bolten: Graf, S. 5–7.
- Levie, S.H. (1977): Foreword. In: Filedt Kok, J.P. (Hg.): *The Age of Harunobu. Early Japanese prints c. 1700–1780*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Rijksprentenkabinet des Rijksmuseum Amsterdam 14. Dezember 1977 – 12. März 1978. Eindhoven: Lecturis, S. 6.

- Link, Howard A. (1977): Author's Preface. In: Honolulu Academy of Arts (Hg.): *The Theatrical Prints of the Torii Masters: A Selection of Seventeenth and Eighteenth-century Ukiyo-e*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten in der Honolulu Academy of Arts (Honolulu, Hawaii) 4. August – 3. September 1978 und im Riccar Arts Museum Tokio. Honolulu: C. E. Tuttle Co, S. 2–3.
- Link, Howard A. (1977): »The Social and Cultural Setting«. In: Honolulu Academy of Arts (Hg.): *The Theatrical Prints of the Torii Masters: A Selection of Seventeenth and Eighteenth-century Ukiyo-e*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten in der Honolulu Academy of Arts (Honolulu, Hawaii) 4. August – 3. September 1978 und im Riccar Arts Museum Tokio. Honolulu: C. E. Tuttle Co, S. 7–18.
- Ligocki, Gordon (1988): »East meets West. The Japan Festival bridges Country's Cultures«. In: *The Times* (Munster, Indiana) vom 3.6.1988, S. D1.
- Litt, Steven (1989): »Japanese man's journey. Remarkable prints from Japan at Duke«. In: *The News and Observer* (Raleigh, North Carolina) vom 3.9.1989, S. 1E–3E.
- Lühdorf, Hans (1962). Brief an das Städtische Museum Düsseldorf vom 29.8.1962. Stadtarchiv Düsseldorf, Akte o-1-4-18449.
- [Lühdorf, Hans] (1961): »Zu dieser Ausstellung«. In Kunstmuseum Düsseldorf (Hg.): *Kuniyoshi 1798 – 1861, Ichiyūsai Kuniyoshi*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Kunstmuseum Düsseldorf 24. November – 31. Dezember 1961. Düsseldorf: Kunstmuseum, S. 2.
- [Lühdorf, Hans] (1965): »Zu dieser Ausstellung«. In: Kunstmuseum Düsseldorf (Hg.): *Die Osaka-Meister: japanische Farbholzschnitte des 19. Jahrhunderts. Ein Geschenk an das Kunstmuseum Düsseldorf*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Kunstmuseum Düsseldorf 15. Mai – 26. Juni 1966. Düsseldorf: Kunstmuseum, S. 4–6.
- Luyken, Gunda und Beat, Wismer (2011): Vorwort. In: Stiftung Museum Kunstpalast (Hg.): *Samurai, Bühnenstars und schöne Frauen: japanische Farbholzschnitte von Kunisada und Kuniyoshi*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Museum Kunstpalast, Düsseldorf 10. September 2011 – 15. Januar 2012 und in der Galerie Stihl Waiblingen 23. Juni – 9. September 2012. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 20–23.
- Matsudaira, Susumu (1983): Preface. In: The Ukiyo-e Society of America Inc. (Hg.): *Hiroshige: An exhibition of selected prints and illustrated books*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten von der Ukiyo-e Society of America New York im Pratt Graphics Center New York 26. Februar – 19. März 1983. London: White Bros, S. 7.
- Matzner, Alexandra (2014): »Paul Durand-Ruel. Galerist der Impressionisten«; <http://artinwords.de/paul-durand-ruel> vom 15.10.2014 [Stand: 12.8.2022].
- Mayer, Leopold (1959): »Japanische Holzschnittkunst und Marianne von Werefkin in der Kunsthalle Baden-Baden«. In.: Unbekannt, o.S.

- McNulty, Kneeland. (1973): Curator's Preface. In: Philadelphia Museum of Art (Hg.): *The Theatrical World of Osaka Prints: A Collection of Eighteenth and Nineteenth Century Japanese Woodblock Prints in the Philadelphia Museum of Art*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Philadelphia Museum of Art 7. Juni – 5. August. Boston, Massachusetts.: Godin, S. 11.
- McDermon, Daniel (2017): »A Japanese Woodblock Smackdown!«. In: *The New York Times* vom 4.8.2017, S. AR2.
- McQuaid, Cate (2017a): »And in this corner...MFA's »Showdown! Kuniyoshi vs. Kunisada« playfully pits Japanese pits masters against each other«. In: *The Boston Globe* vom 27.8.2017, S. N5.
- McQuaid, Cate (2017b): »Pure Pop for now and then people. A fun Takashi Murakami Exhibit at the MFA shows why he belongs to a »Lineage of Eccentrics««. In: *The Boston Globe* vom 22.10.2017, S. N3.
- Meech, Julia (1990): »Collecting Japanese Art in America«. In: Freeman, Phyllis (Hg.): *Japonisme comes to America: the Japanese Impact on the Graphic Arts 1876–1925*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Nelson-Atkins Museum of Art Kansas City 22. Juli – 2. September 1990, im Jane Voorhees Zimmerli Art Museum Rutgers (State University of New Jersey, New Brunswick) 16. September – 18. November 1990 und im Setagaya Museum Tokio 20. Dezember 1990 – 20. Januar 1991. New York: Abrams, S. 41–56.
- Meech, Julia (2003): »The Early Years of Japanese Print Collecting in North America«. In: *Impressions* 25, S. 14–53.
- Meech, Julia (2004): »Richard Lane (1926–2002), Scholar and Collector«. In: *Impressions* 26, S. 106–113.
- Meech, Julia und Yonemura, Ann (2005): »The Ukiyo-e Society of America: Approaching Thirty-five«. In: *Impressions* 27, S. 98–109.
- Meech-Pekarik, Julia (1982): »Early Collectors of Japanese Prints and the Metropolitan Museum of Art«. In: *Metropolitan Museum Journal* 17, S. 93–118.
- Metrick-Chen, Lenore (2012): *Collecting Objects/Excluding People. Chinese Subjects and American Visual Culture 1830–1900*. New York, Albany: State University of New York Press.
- Michel, Foucault (1973): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Michener, James (1955): Foreword. In: Art Institute of Chicago (Hg.): *Masterpieces of Japanese Prints*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Art Institute of Chicago 10. März – 17. April 1955. Chicago: R.R. Donelley & Sons Company, S. 4–7.
- Michener, James (1954): *The Floating World: The Story of Japanese Prints*. New York: Random House.
- Michener, James (1959): *Japanese Prints: From the Early Masters to the Modern*. Rutland: Tuttle.

- Michener, James (1983): *The Floating World: The Story of Japanese Prints*. 2. Auflage. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Mignon, Laurent (2014): o. T. In: Bovet, Henri (Hg.): *Hokusai*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Grand Palais Paris, Galeries Nationales 1. Oktober 2014 – 18. Januar 2015. Paris: Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, S. 11.
- Minneapolis Institute of Art (2011): *Press Release*. »Edo Pop: The Graphic Impact of Japanese Prints«. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Minneapolis Institute of Art 30. Oktober 2011 – 8. Januar 2012; <https://new.artsmia.org/press/edo-pop-the-graphic-impact-of-japanese-prints> vom 27.9.2011 [Stand: 15.2.2021].
- Misra, Drisana (2013): »The Edo Pop Exhibit at NYC's Japan Society«; <https://jetsettimes.com/travelers/artists/edopopexhibit> [Stand: 28.7.22].
- Mönninger, Michael (1988): »Revolution des Sehens. ›Der Japonismus‹. Japans Einfluss auf die europäische Kunst«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 7.7.1988, S. 25.
- Morgan, Robert C. (1985): »›Floating World‹ of 19th-century Japanese art«. In: *Democrat and Chronicle* (Rochester, New York) vom 28.7.1985, 3D, 14D.
- Muchnic, Suzanne (1980): »Memorable macabre Prints by Yoshitoshi«. In: *The Los Angeles Times* vom 22.7.1980, S. 1 Part VI– S. 6 Part VI.
- Mullen, Rachel (1981): »Early Japanese Prints interpret Lifestyles«. In: *Echoes-Sentinel* (Warren Township, New Jersey) vom 19.2.1981, S. 14.
- Murata, Kōji (2017): »The 1990s: From a drifting Relationship to a Redefinition of the Alliance«. In: Iokibe, Makoto (Hg.): *The History of US – Japan Relations. From Perry to the Present*. New York: Palgrave Macmillan, S. 215–234.
- Murata, Ryohei (1992): Grußwort. In: Fahr-Becker, Gabriele (Hg.): *Das Klatschen der einen Hand. Japanische Farbholzschnitte aus 3 Jahrhunderten in der Neuen Pinakothek München*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München, abgehalten in der Neuen Pinakothek München 22. Oktober 1992 – 6. Januar 1993. München: Claus Seitz, S. 7.
- Murrell, Denise (2008): »African Influences in Modern Art«; https://www.metmuseum.org/toah/hd/aima/hd_aima.htm [Stand: 3.8.2022].
- Museum Angewandte Kunst Frankfurt (2008): »Comic Kultur in Japan 1800 – 2008. 27. 2. – 25. 5. 2008«; <https://alpar.de/andre/index.php/allgemein/comic-kultur-in-japan-1800-2008/> [Stand: 5.3.2021].
- Museum für angewandte Kunst Wien (MAK) (2005): »UKIYO-E RELOADED. Die Sammlung japanischer Farbholzschnitte im MAK. Mi, 30.11.2005—So, 26.3.2006«; https://www.mak.at/programm/ausstellungen/ukiyo-e_reloaded [Stand: 28.6.2021].
- Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Hg.) (1988): *Japanische Farbholzschnitte: Von Moronobu bis Hiroshige*. Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung *Wir Öffnen*

- die Schatzkammern: Japanische Farbholzschnitte*, abgehalten anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der Justus Brinckmann Gesellschaft im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1. Juni – 17. August 1986. Bilderhefte des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg.
- Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (MK&G) (2016a): »Hokusai x Manga. Japanische Popkultur seit 1680. 10. Juni bis 11. September«; <https://www.mkg-hamburg.de/de/ausstellungen/archiv/2016/hokusai-x-manga.html> [Stand: 11.3.2021].
- Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (MK&G) (2016b): *Presstext*. Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung *Hokusai x Manga. Japanische Popkultur seit 1680*, abgehalten im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 10. Juni – 11. September 2016; <https://www.lifepr.de/inaktiv/museum-fuer-kunst-und-gewerbe-hamburg/Hokusai-x-Manga-Japanische-Popkultur-seit-1680/boxid/596413> [Stand: 10.3.2021].
- Museum für Kunsthandwerk Frankfurt a.M. (Hg.) (1988): *Die Frühen Meister: Japanische Holzschnitte von 1650 bis 1750*. Frankfurt a.M.: Museum für Kunsthandwerk.
- Museum Ludwig (2021): »Der geteilte Picasso. Der Künstler und sein Bild in der BRD und der DDR 25. September 2021 – 30. Januar 2022«; <https://www.museum-ludwig.de/de/ausstellungen/der-geteilte-picasso-der-kuenstler-und-sein-bild-in-der-brd-und-der-ddr.html> [Stand: 2.8.2022].
- Museum of Fine Arts Boston (2015): »Exhibition Hokusai April 5 – August 9, 2015«; <https://www.mfa.org/exhibitions/hokusai> [Stand: 29.7.2022].
- Museumswissenschaft (2022): »Entwicklung der Museen in Deutschland seit 1970«; <https://museumswissenschaft.de/geschichte/> [Stand: 25.7.22].
- Münsterische Stadtnachrichten (1957): »Form und Linie. Ausstellung japanischer Holzschnitte aus der Sammlung Theodor Scheiwe im Landesmuseum«. Ausgabe vom 13.4.1957, o. S.
- Münsterischer Stadtanzeiger (1957a): »Japanische Holzschnitte. Zu einer beachtlichen Ausstellung im Landesmuseum«. Ausgabe vom 8.4.1957, o.S.
- Münsterischer Stadtanzeiger (1957b): »Japanische Holzschnitte im Landesmuseum. Eine Sammlung internationalen Ranges«. Direktor Eichler eröffnet die Ausstellung des Kaufmanns Theodor Scheiwe«. Ausgabe vom 15.4.1957, o. S.
- Napier, Susan J. (2007): *From Impressionism to Anime: Japan as Fantasy and Fan Cult in the Mind of the West*. New York: Palgrave Macmillan.
- Narazaki, Muneshige (1966): *The Japanese Print. It's Evolution and Essence*. Tokio: Kodansha.
- Narazaki, Muneshige (1978): »Japanese Woodblock prints and the Portrayal of everyday Life in Japan«. In: Pratt Graphics Center; Ukiyo-e Society of America (Hg.): *Life and Customs of Edo – As Portrayed in Woodblock Prints of the 17th through 19th Centuries*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung der Ukiyo-e So-

- ciety of America New York, abgehalten im Pratt Graphics Center New York 8. April – 4. Mai 1978. New York: Ukiyo-e Society of America, S. 4–5.
- Nelson Davis, Julie (1997): »Review: The Women of the Pleasure Quarter by Elizabeth de Sabato Swinton«. In: *Impressions* 19, S. 72–75.
- Netto, Curt und Wagener, Gottfried (1901): *Japanischer Humor*. Leipzig: F.A. Brockhaus.
- Netto, Willibald (1963): »Kunisada – Kuniyoshi. Ausstellung japanischer Farbholzschnitte im Kunstmuseum Düsseldorf«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung vom* 21.1.1963, S. 20.
- Netto, Willibald (1966): »Kunisada«. In: Museum für Ostasiatische Kunst (Hg.): *Kunisada (1786–1865)*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung des Museums für Ostasiatische Kunst Köln, abgehalten im Wallraf-Richartz-Museum. Köln: Wienand, S. 5–12.
- Newnham, Kate (2005): »Bristol City Museum & Art Gallery«. In: Kreiner, Josef (Hg.): *Japanese Collections in European Museums. Reports from the Toyota-Foundation-Symposium Königswinter*. Volume 2: Regional Studies. Bonn: Bier'sche Verlaganstalt, S. 43–50.
- Neue Rhein-Zeitung (1966): »Fernöstlicher Holzschnitt-Zauber. Blätter der Osaka-Meister bis zum 26. Juni im Kunstmuseum ausgestellt«. Ausgabe vom 31.5.1966, o. S.
- Nicholson, Louise (1981): »Japan Agenda. All systems go with art of Edo«. In: *The Times* vom 23.8.1981, S. 4.
- Niemeijer, J.W. (1977): Preface. In: Filedt Kok, J.P. (Hg.): *The Age of Harunobu. Early Japanese prints c. 1700–1780*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Rijksprentenkabinet des Rijksmuseum Amsterdam 14. Dezember 1977 – 12. März 1978. Eindhoven: Lecturis, S. 7.
- Nishimura Morse, Anne (2001): »The Early Ukiyo-e Collection at the Museum of Fine Arts Boston«. In: Clark, Timothy (Hg.): *The Dawn of the Floating World, 1650–1765: Early Ukiyo-e Treasures from the Museum of Fine Arts, Boston*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten in der Royal Academy of Arts London 24. November 2001 – 17. Februar 2002. London: Royal Academy Publications, S. 34–39.
- Nordhoff, Heinrich (1959): Zum Geleit. In: Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster (Hg.): *Ausstellung japanischer Holzschnitte Sammlung Theodor Scheiwe Münster*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten in der Stadthalle Wolfsburg. Münster: Aschendorff, S. 2.
- Norman, Geraldine (1977): »Extraordinary Prices paid for japanese prints«. In: *The Times* vom 25.3.1977, S. 16.
- Nye, J.S. Jr. (1990): *Born to lead. The Changing Nature of American Power*. New York: Basic Books.

- Obniski, Monika (2008): »The Arts and Crafts Movement in America«; https://www.metmuseum.org/toah/hd/acam/hd_acam.htm [Stand: 3.8.2022].
- Pantzer, Peter und Wieninger, Johannes (Hg.): *Verborgene Impressionen: Japonismus in Wien 1870–1930*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Österreichischen Museum für Angewandte Kunst Wien 4. April – 4. Juni 1990. Wien: MAK.
- Paris ZigZag (2014): »Hokusai, le Picasso japonais à l'honneur au Grand Palais«; <https://www.pariszigzag.fr/sortir-paris/tendances-culture/expo-hokusai-grand-palais> [Stand: 25.2.2021].
- Patas, Meta (1961). Brief des Kunstmuseums an das Kulturamt Düsseldorf vom 5.10.1961. Stadtarchiv Düsseldorf, Akte 0-1-4-18449.
- Patas, Meta (1962). Brief des Kunstmuseums an das Kulturamt Düsseldorf vom 4.9.1962. Stadtarchiv Düsseldorf, Akte 0-1-4-18449.
- Patas, Meta (1963): Brief des Kunstmuseums an den Beigeordneten Dr. Krieger des Kulturamtes Düsseldorf vom 19.12.1963. Stadtarchiv Düsseldorf, Akte 0-1-4-18449.
- Philadelphia Daily News (1973): »Museum Shows Osaka Prints«. Ausgabe vom 22.6.1973, S. 32.
- Philippe, Bénédicte (2014): »Kuniyoshi, le démon de l'estampe – Expos dans le Grand Paris«; <https://sortir.telerama.fr/evenements/expos/kuniyoshi-le-demon-de-l-estampe,195226.php> [Stand: 23.2.2021].
- Portal Kunstgeschichte (22.9.2011): »Ausstellungstipp: Samurai, Bühnenstars und schöne Frauen. Die dramatische Welt der japanischen Farbholzschnittmeister Kunisada und Kuniyoshi, Museum Kunst Palast Düsseldorf, bis 15. Januar 2012«; <https://www.portalkunstgeschichte.de/meldung/Ausstellungstipp-Samurai-Buehnenstars-und-schoene-Frauen-Die-dramatische-Welt-der-japanischen-Farbholzschnittmeister-Kunisada-und-Kuniyoshi-Museum-Kunst-Palast-Duesseldorf-bis-15-Januar-2012-4481.html> [Stand: 29.7.2022].
- Portal Kunstgeschichte (2011): »Hokusai-Retrospektive, Martin-Gropius-Bau, Berlin, bis 31. Oktober 2011«; https://www.portalkunstgeschichte.de/meldung/hokusai_retrospektive__martin_gr-4619.html vom 18.11.2011 [Stand: 19.4.2012].
- Portland Japanese Garden (2018): »Exhibition Brings the History of Manga to Life«; <https://japanesegarden.org/2018/11/07/exhibition-brings-the-history-of-manga-to-life> vom 7.11.2018 [Stand: 29.7.2022].
- Preston, Stuart (1964): »The exotic modernity of old Japanese prints«. In: *The New York Times* vom 11.10.1964, S. 19.
- Pridmore, Jay (1982): »From the land of Mt. Fuji, gentle lines of grace and form«. In: *Chicago Tribune* vom 22.8.1982, S. 41, 233.
- Raynor, Vivien (1984): »Art: Hiroshige prints shown at IBM Gallery«. In: *The New York Times* vom 4.5.1984, S. 28.

- Reed, Christopher (2016): *Bachelor Japanists: Japanese Aesthetics and Western Masculinities*. New York: Columbia University Press.
- Rehbein Günther (1963): »Ein Weihnachtsgeschenk für das Kunstmuseum«. In: *Düsseldorfer Hefte*, S. 13–14.
- Reis, Stefan (2011): »Unverändert aktuell, zeitlos schön. Ausstellung ›Manga-
do der Weg vom japanischen Holzschnitt zu Anime‹ im Würzburg Siebold
Palais«; <https://www.main-echo.de/ueberregional/kultur/unveraendert-aktuell-zeitlos-schoen-art-1745396> vom 15.7.2011 [Stand: 3.3.2021].
- Rehbein, Günther (1966): »Die Osaka-Meister. Eine großzügige Schenkung an das
Kunstmuseum«. In: *Düsseldorfer Hefte*, S. 16–19.
- Riese, Otto (1967): Vorwort. In: *Japanische Tage: in Ingelheim am Rhein 30. April–28. Mai
1967. Holzschnitte Ukiyo-e. Sammlung Prof. Dr. Otto Riese*. Veröffentlicht und abge-
halten anlässlich der Japanischen Tage in Ingelheim am Rhein 30. April – 28. Mai
1967. Ingelheim am Rhein: C. H. Boehringer Sohn, S. 11–16.
- Robinson, Basil William (1961): Introductory. In: Her Majesty's Stationery Office
(Hg.). *Kuniyoshi*. By B. W. Robinson. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen
Ausstellung, abgehalten im Victoria and Albert Museum. Bristol: Stonebridge
Press, S. 1–5.
- Rosenberg, Karen (2013): »Floating Flirtily From High to Low, Chaste to Cheeky. ›Edo
Pop‹, at Japan Society«. In: *The New York Times* vom 4.4.2013, S. C31.
- Rumpf, Fritz (1924): *Meister des Japanischen Farbenhholzschnittes: Neues über ihr Leben und
ihre Werke*. Berlin: De Gruyter & Co.
- Ryan, Tim (1999): »Fine Prints«. In: *Honolulu Star-Bulletin* (Honolulu, Hawai'i) vom
23.3.1999, S. B1, B4.
- Sabato Swinton, Elizabeth de (2006): »Review: Hokusai: Still Making Waves«. In: *Im-
pressions* 28, S. 122–128.
- Saito, Tatsuya (2017): »Critical Reactions to the 1890 Japanese Print Exhibition in
Paris«. In: *Journal of Japonisme* 2, S. 38–72.
- Salzmann, Siegfried (1990): »Gustav Paulis Ankaufspolitik und der ›Japonismus‹«. In: Kreul, Andreas; Salzmann, Siegfried (Hg.): *Szenen aus dem alten Japan: japanische
Farbholzschnitte aus dem eigenen Besitz*. Heidelberg: Braus, S. 238–251.
- Sasaki, Takuya und Iokibe, Makoto (2017): »The 1960s: Japan's Economic Rise and the
Maturing of the Partnership«. In: Iokibe, Makoto (Hg.): *The History of US – Japan
Relations. From Perry to the Present*. New York: Palgrave Macmillan, S. 149–170.
- Satō, Dōshin (2011): *Modern Japanese Art and the Meiji State: The Politics of Beauty*. Los
Angeles: Getty.
- Satō, Mitsunobu (1992): Vorwort. In: Fahr-Becker, Gabriele (Hg.): *Das Klatschen der
einen Hand. Japanische Farbholzschnitte aus 3 Jahrhunderten in der Neuen Pinakothek
München*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung der Staatli-
chen Graphischen Sammlung München, abgehalten in der Neuen Pinakothek
München 22. Oktober 1992 – 6. Januar 1993. München: Claus Seitz, S. 10.

- Sartorius, Joachim und Sievernich, Hendrik (2011): Grusswort. In: Nagata, Seiji (Hg.): *Hokusai*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Martin-Gropius-Bau im Rahmen der Berliner Festspiele 26. August – 24. Oktober 2011. Berlin: Nikolai, S. 12.
- Schaarschmidt-Richter, Irmtraud (1968): »Liebe zur Landschaft. Japanische Holzschnitte in Frankfurt«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 18.11.1968, S. 12.
- Schaarschmidt-Richter, Irmtraud (1969): »Bilder der vergänglichen Welt. Japanische Holzschnitte aus der Sammlung Scheiwe in Frankfurt«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 5.11.1969, S. 14.
- Schall, Edgar (1966): »Gemälde und Stiche der japanischen Volkskunst der Jahre zwischen 1660 und 1870«. In: *Die Tat* vom 16.8.1966, S. 12.
- Schlombs, Adele (1991): Grußwort. In: Shôno-Sládek, Masako (Hg.): *Heiteres Treiben in der vergänglichen Welt: japanische Holzschnitte des 17. bis 19. Jahrhunderts*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung der Ukiyo-e Society of Japan, abgehalten im Museum für Ostasiatische Kunst Köln 25. Mai – 7. Juli 1991. Tokio: Otsuka Art Printing, S. 7.
- Schlombs, Adele (1997): Vorwort. In: Kuhn, Susanne (Hg.): *Meisterwerke des japanischen Farbholzschnittes: die Sammlung Otto Riese*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Museum für Ostasiatische Kunst Köln 24. September – 7. Dezember 1997. München, New York: Prestel: S. 7.
- Schlombs, Adele (2018): Preface. In: Museum für Ostasiatische Kunst Köln (Hg.): *The Printed Image: The Flowering of Japan's Woodblock Print Culture*. Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung *Das gedruckte Bild. Die Blüte der Japanischen Holzschnittkultur*, abgehalten im Museum für Ostasiatische Kunst Köln 1. März – 30. September 2018. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 7–14.
- Schmidt, Doris (1972): »Japans Kunst. Historie als Märchen. Zu Ausstellungen in Wiens ›Albertina‹ und in der ›Villa Hügel in Essen«. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 7.4.1972, S. 37.
- Schmidt, Steffi (1989): »Fritz Rumpf und die Erforschung des Japanischen Holzschnittes« (1924–1942). In: *Du verstehst unsere Herzen gut*. Weinheim 1989, 131–144.
- Schneider, Ulrich und Schulenburg, Stephan von der (2009): Vorwort. In: Schulenburg, Stephan von der (Hg.): *Helden der Bühne und Schönheiten der Nacht: Meisterwerke des japanischen Holzschnitts aus den Sammlungen Otto Riese und Johann Georg Geyger*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Museum Angewandte Kunst Frankfurt 19. Februar – 10. Mai 2009. Köln: Wienand, S. 9.
- Scholze, Jana (2013): »Kultursemiotik: Zeichenlesen in Ausstellungen«. In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: transcript, S. 121–148.

- Schönert, Jörg (2006): »Was ist und was leistet Narratologie? Anmerkungen zur Geschichte der Erzählforschung und ihrer Perspektiven«; <https://literaturkritik.de/id/9336> [Stand: 15.7.2022].
- Schulz, Bernhard (2011): »Hokusai-Retrospektive im Martin-Gropius-Bau«; <https://www.tagesspiegel.de/kultur/meistermalers-aus-japan-hokusai-retrospektive-im-martin-gropius-bau/4540252-all.html> vom 25.8.2011 [Stand: 19.4.2021].
- Schulze, Sabine (2016): Vorwort. In: Achenbach, Nora et al. (Hg.) *Hokusai x Manga: japanische Popkultur seit 1680*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 10. Juni – 11. September 2016. München: Hirmer, S. 6–11.
- Schumacher, Horst (1966): »Die Suche nach dem Angenehmen. Japanische Kunst im Louvre«. In: *Die Tat* vom 3.9.1966, S. 28.
- Schweisberg, Dave (1982): »The Japanning of America«. In: *Albuquerque Journal* (Albuquerque, New Mexico) vom 17.8.1982, S. B4.
- Seldis, Henry J. (1969): »Elimination of Insignificant. Key to Japan Prints at UCLA«. In: *The Los Angeles Times* vom 13.4.1969, S. 44.
- Seldis, Henry J. (1978): »Japanese Woodcuts: Printmakers of History«. In: *The Los Angeles Times* vom 8.1.1978, S. 68.
- Seidlitz, Woldemar von (1897): *Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts*. Dresden: Gerhard Kütheman.
- Sewell, Jack V. (1971): »Margaret O. Gentles 1905–1969«. In: *The Art Institute of Chicago* (Hg.): *Ukiyo-e Prints and Paintings: The Primitive Period 1680–1745: An Exhibition in Memory of Margaret O. Gentles*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Art Institute of Chicago 6. November – 26. Dezember 1971. Meriden, Connecticut: Meriden Gravure Company, S. 9–10.
- Shibui, Koichi (1967): The Clarence Buckingham Collection; https://www.jstage.go.jp/article/ukiyoart/14/0/14_172/_article/-char/ja/ [Stand: 19.10.2022].
- Shimizu, Yôichi (2011): Grusswort. In: Nagata, Seiji (Hg.): *Hokusai*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Martin-Gropius-Bau im Rahmen der Berliner Festspiele 26. August – 24. Oktober 2011. Berlin: Nikolai, S. 11.
- Shimizu, Yoshiaki (2001): »Japan in American Museums: But Which Japan?«. In: *The Art Bulletin* 83: 1, S. 123–134.
- Shinn, Dorothy (1983): »Woodblock prints record past joys«. In: *The Akron Beacon Journal* (Akron, Ohio) vom 10.3.1983, S. C2.
- Shinn, Dorothy (1985): »Exhibit a warm-up for show catalog«. In: *The Akron Beacon Journal* (Akron, Ohio) vom 3.1.1985, S. B2.
- Shinyo, Takahiro (2011): Grusswort. In: Nagata, Seiji (Hg.): *Hokusai*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Martin-Gropius-Bau im Rahmen der Berliner Festspiele 26. August – 24. Oktober 2011. Berlin: Nikolai, S. 10.

- Siebold-Museum (2022): »Geschichte des Siebold Museums: Philipp Franz von Siebold (1796–1866)«; <https://siebold-museum.byseum.de/de/geschichte/die-wuerzburger-siebold/philipp-franz-von-siebold> [Stand: 1.8.2022].
- Smee, Sebastian (2015): »Hokusai's Genius on view at MFA«. In: *The Boston Globe* vom 5.4.2015, S. N1.
- Smith, Lawrence (1988): Preface. In: Smith, Lawrence (Hg.): *Ukiyo-e. Images of Unknown Japan*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im British Museum 5. Mai – 14. August 1988. London: British Museum Publications, S. 6.
- Smith, Lawrence (1988): »Looking at the art of the ephemeral«. In: *The Times* vom 24.6.1988, S. 35.
- Smith, Lawrence (1995): Obituary – Jack Hillier (1912–1995); https://www.jstage.jst.go.jp/article/ukiyoart/116/0/116_1061/_article/-char/ja [Stand: 3.8.2022].
- Smith, Hery D. (1997): »Hiroshige in History«. In: Matthi Forrer (Hg.): *Hiroshige: prints and drawings*. Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung *Hiroshige (Images of Mist, Rain, Moon and Snow)*, abgehalten in der Royal Academy of Arts London 3. Juli – 28. September 1997. München, New York: Prestel, S. 33–15.
- Smith, Roberta (1988): »When Japan Captured the French Imagination«. In: *The New York Times* vom 7.8.1988, S. 29.
- Smith, Roberta (2006): »Hokusai in Washington: A Retrospective of the Restless Japanese Master«; <https://www.nytimes.com/2006/04/07/arts/design/hokusai-in-washington-a-retrospective-of-the-restless-japanese.html> vom 7.4.2006 [Stand: 29.07.2022].
- Smithsonian Freer and Sackler Galleries (2017): *Press Release*. Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung *Inventing Utamaro: A Japanese Masterpiece Rediscovered*, abgehalten in der Smithsonian's Arthur M. Sackler Gallery Washington DC 8. April – 9. Juli 2017; <https://www.artsy.net/show/smithsonian-freer-and-sackler-galleries-inventing-utamaro-a-japanese-masterpiece-rediscovered/info> [Stand: 20.2.2021].
- Sozanski, Edward J. (1983): »War as art in Japanese wood blocks«. In: *The Philadelphia Inquirer* vom 1.5.1983, S. 165, 178.
- Sozanski, Edward J. (1998): »Revealing the glory of classic Japanese prints«. In: *The Philadelphia Inquirer* vom 8.5.1998, S. 40.
- Speiser, Werner (1957): Zum Geleit. In: Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster (Hg.): *Japanische Holzschnitte: Sammlung Theodor Scheiwe Münster*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 14. April – 19. Mai 1957. Münster: Aschendorf, S. v–vii.
- Speiser, Werner (1957): Redebeitrag zur Eröffnung. Zitiert in: *Münsterischer Stadtanzeiger* vom 15.4.1957: »Japanische Holzschnitte im Landesmuseum. »Eine Samm-

- lung internationalen Ranges«. Direktor Eichler eröffnet die Ausstellung des Kaufmanns Theodor Scheiwe«. o. S.
- Speiser, Werner (1962): Zu dieser Ausstellung. In: Kunstmuseum Düsseldorf (Hg.): *Kuniyoshi: (1798–1861). Kunisada Toyokuni III (1786–1865)*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Kunstmuseum Düsseldorf 14. Dezember 1962 – 27. Januar 1963. Düsseldorf: Kunstmuseum, S. 2–3.
- Speiser, Werner (1963): o.T. In: Museum für Ostasiatische Kunst (Hg.): *Kuniyoshi (1798–1861). Ausstellung in der Eigelsteintorburg*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten vom Museum für Ostasiatische Kunst Köln in der Eigelsteintorburg Köln, S. 4–6.
- Stapen, Nancy (1996): »The Beauties of the ›Pleasure Quarter««. In: *The Boston Globe* vom 22.3.1996, S. 58.
- Städel Museum (2019): »Making Van Gogh. Geschichte einer deutschen Liebe 23. Oktober 2019–16. Februar 2020«; <https://www.staedelmuseum.de/de/vangogh> [Stand: 2.8.2022].
- Steinert, Friedl (1986): »Der Krieg als Ornament. Japanische Grafik im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 21.7.1986, S. 19.
- Steinke, Ronen (2011): »Zarte Striche, derbe Geschichten«. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 23.8.2011, S. 37.
- Stewart, Angus (1992): »Floating world«. In: *RSA Journal* 140: 5425, S. 143–144.
- Stockinger, Jacob (1985): »Japanese print show spans two centuries of artistic style«. In: *The Capital Times* (Madison, Wisconsin) vom 31.8.1985, S. 5.
- Tacier-Eugster, Heidi (2019): *Das Museum Rietberg Zürich und Ely Leuzinger*. Basel: Schwabe.
- Tadokoro, Masayuki und Tanaka, Akihiko (2017): »The 1980s: The Decade of Neoliberalism«. In: Iokibe, Makoto (Hg.): *The History of US – Japan Relations. From Perry to the Present*. New York: Palgrave Macmillan, S. 193–214.
- Tagsold, Christian (2017): *Spaces in Translation. Japanese Gardens and the West*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Tan, Yvonne (2017): »Inventing Utamaro«; <https://asianartnewspaper.com/inventing-utamaro> vom 26.3.2017 [Stand: 20.2.2021].
- Taylor, Anne (1974): »Hints given on what to look for in Japanese Art«. In: *Daily News-Post* (Monrovia, California) vom 10.4.1974, S. A7.
- Taylor, John Russel (1981): »A welcome invasion by the Japanese«. In: *The Times* vom 27.10.1981, S. 13.
- Taylor, John Russel (1992): »Museums«. In: *The Times* vom 9.9.1992, S. 2.
- Teitelbaum, Matthew (2017): Director's Foreword. In: Barnet, Anna K.; Snodgrass, Jennifer (Hg.): *Kuniyoshi Kunisada*. Veröffentlicht anlässlich der Ausstellung *Showdown! Kuniyoshi vs. Kunisada*, abgehalten im Museum of Fine Arts Boston, 11. August – 10. Dezember 2017. Boston: MFA Publications, S. 7.

- Temko, Allan (1981): »Wood-block Gems from Japan«. In: *The San Francisco Examiner vom* 8.11.1981, S. 14–15.
- The Cleveland Museum of Art (Hg.) (1975): *Japonisme: Japanese Influence on French art 1854–1910*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Cleveland Museum of Art (Cleveland, Ohio) 9. Juli – 31. August 1975 [u. A.]. Kent, Ohio: Kent State University Press.
- The Cleveland Museum of Art (1993): *Press Release »Ukiyo-e: The Floating World Revisited«*. Veröffentlicht am 18. 9.1993 anlässlich der Ausstellung *The Floating World Revisited*, abgehalten im Cleveland Museum of Art (Cleveland, Ohio) 2. Februar – 2. April 1994.
- The Capital Times (1982): »Japanese master's prints to be shown«. (Madison, Wisconsin), Ausgabe vom 8.5.1982, S. 14.
- The Daily Herald (1971): »First Time in U.S. Japanese Art on Exhibit«. (Chicago, Illinois), Ausgabe vom 5.11.1971, S. 13.
- The Monitor (1989): »Japanese woodblock prints at MIM. The Ukiyo-e-Tradition«. (Mc, Allen Texas), Ausgabe vom 30.7.1989, S. 4C.
- The Press-Citizen (1986): »Japanese festivals explore art, culture«. In: *Iowa City Press-Citizen*, Ausgabe vom 5.9.1986, S. 17.
- The Record (1981): »Art that appreciates. An economically sound way to enrich your life with beautiful art«. (Hackensack, New Jersey), S. 29.
- The Times (1961): »Style and Subject in Japanese Prints«. Ausgabe vom 16.5.1961, S. 17.
- The Times (1991): »Reviews«. Ausgabe vom 4.12.1991, S. 20.
- Tinios, Ellis (1998): »Review: Hiroshige: Prints and Drawings by Matthi Forrer, Suzuki Jüzō, Henry D. Smith II«. In: *Print Quarterly* 15: 2, S. 222–224.
- Tolman, Allison (2008): »Foreword from Japanese Art Society of America«. In: Meech, Julia; Oliver, Jane (Hg.): *Designed for Pleasure: The World of Edo Japan in Prints and Paintings 1680 – 1860*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten von der Asia Society und Japanese Art Society of America im Asia Society Museum New York 27. Februar – 4. Mai 2008. London, Seattle: University of Washington Press, S. 10.
- Tomescheit, Wiebke (2016): »Kawaii, Krieger und Kirschblüten: Manga-Alarm im Museum für Kunst und Gewerbe«. <https://www.mopo.de/hamburg/ausgehen/kunst-events/kawaii--krieger-und-kirschblueten-manga-alarm-im-museum-fuer-kunst-und-gewerbe-24189402> vom 8.6.2016 [Stand: 11.3.2012].
- Tsuji, Nobuo (1995): »The International Evaluation of Utamaro's Art«. In: Asano, Shûgô und Clark, Timothy (Hg.): *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im British Museum London 31. August – 22. Oktober 1995 und Chiba City Museum of Art Japan 3. November – 10. Dezember 1995. London: British Museum Press, S. 16–34.
- Tsunashima, Hiromi (1986): »Ancient Japanese Craft may die out«. In: *Standard-Speaker* (Hazleton, Pennsylvania) vom 14.1.1986, S. 11.

- Turner, Evan H. (1970): Foreword. In: Philadelphia Museum of Art (Hg.): *Suzuki Harunobu: An Exhibition of His Colour-Prints and Illustrated Books on the Occasion of the Bicentenary of his Death in 1770*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Philadelphia Museum of Art, 18 September– 22 November 1970. Boston: Boston Book and Art, S. 3.
- Turner, Evan H. (1973): Foreword. In: Philadelphia Museum of Art (Hg.): *The Theatrical World of Osaka Prints: A Collection of Eighteenth and Nineteenth Century Japanese Woodblock Prints in the Philadelphia Museum of Art*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Philadelphia Museum of Art 7. Juni – 5. August 1973. Boston, Massachusetts.: Godin, S. 9.
- Uhlenbeck, Chris (2018): »Van Gogh's Japanese prints. From dealer's stock to artist's collection«. In: Van Gogh Museum (Hg.): *Van Gogh & Japan*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Van Gogh Museum Amsterdam 23. März – 24. Juni 2018 [u.A.]. Brüssel: Mercatorfonds, S. 147–163.
- Washburn, Gordon B. (1964): Forword. In: (Hg.): *Masters of the Japanese Prints: Moronobu to Utamaro*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten in der Asia Society New York. New York: Asia Society Gallery, S. 8–9.
- Toshio, Watanabe (1984): »The Western Image of Japanese Art in the Late Edo Period«. In: *Modern Asian Studies* 18: 4, 667–684.
- Watanabe, Toshio (1988): »Japonisme. Paris, Grand Palais«. In: *The Burlington Magazine* 130:1024, S. 554–555.
- Waterhouse, David B. (1964): *Harunobu and his age: the development of colour printing in Japan*. London: Trustees of the British Museum.
- Weigle, Edith (1959): »Two Books Look at Japan charm Critic«. In: *Chicago Tribune* vom 4.10.1959, S. 4.
- Weisberg, Gabriel P. (1989): »Le Japonisme (I)«. In: *Arts Asiatiques* 44, S. 130–132.
- Weisberg, Gabriel P. (1990): »Japonisme: The Commercialization of an Opportunity«. In: Freeman, Phyllis (Hg.): *Japonisme comes to America: the Japanese Impact on the Graphic Arts 1876–1925*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Nelson-Atkins Museum of Art Kansas City 22. Juli – 2. September 1990, im Jane Voorhees Zimmerli Art Museum Rutgers (State University of New Jersey, New Brunswick) 16. September – 18. November 1990 und im Setagaya Museum Tokio 20. Dezember 1990 – 20. Januar 1991. New York: Abrams, S. 15–40.
- Weisberg, Gabriel P. et al. (1986): »On Understanding Artistic Japan«. In: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 1, S. 6–19.
- Westfälische Nachrichten (1957): »Kunst des alten japanischen Farbholzschnittes«. o. S.
- Westfälische Nachrichten (1961): »Japanische Holzschnitte in Hamburg«. Ausgabe vom 25.10.1961, o. S.
- Westfälische Nachrichten (1962): »Japanische Kunst in Bielefeld«. Ausgabe vom 3.4.1962, o. S.

- Wieninger, Johannes (1997): »Zur Geschichte der Ostasiensammlung des Österreichischen Museum für angewandte Kunst 1918–1939«. In: *MINIKOMI: Austrian Journal of Japanese Studies* 46, S. 14–18.
- Wilke, Ulfert (1972): »Ukiyo-e at the Art Institute«. In: *The Print Collector's Newsletter* 2: 6. S. 125–126.
- Williams, Marjorie L. (1983): Introduction. In: Cleveland Museum of Arts (Hg.): *Japanese Prints. Realities of the »Floating World«*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Cleveland Museum of Art (Cleveland, Ohio) 8. März – 8. Mai 1983. Bloomington: Indiana University Press, S. 1–4.
- Wilmes, Helmut (1969): »Faszination östlicher Kultur. Köln zeigt Neuerwerbungen der Sammlung Scheiwe«. In: *Westfälische Nachrichten* vom 31.5.1969, o. S.
- Winzinger, Hans (1954): o. T. In: Museen der Stadt Regensburg (Hg.): *Meisterwerke ostasiatischer Graphik: Sammlung Franz Winzinger, Oettingen*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Museum der Stadt Regensburg Juli – August 1954. Regensburg: GG. Aumüller & Sohn, S. 1–10.
- Woitschützke, Robert (2011): »Hoch geschätzt: Bilder der fließenden Welt. Ukiyo-e, japanische Holzschnitte im Museum Kunstpalast«; <https://www.rheinische-art.de/cms/topics/hoch-geschaeztz-bilder-der-fließenden-welt-ukiyo-e-japanische-farbholzschnitte-im-museum-kunstpalast.php> [Stand: 5.3.2021].
- Wolfsburger Nachrichten (2017): »5. Dezember 1959 – Heute vor 58 Jahren«; <https://www.wolfsburger-nachrichten.de/wolfsburg/article212738179/5-Dezember-1959-Heute-vor-58-Jahren.html> vom 4.12.2017 [Stand: 16.5.2019].
- Woodson, Yoko (1998): »Hokusai and Hiroshige: Landscape Prints of the Ukiyo-e school«. In: Asian Art Museum of San Francisco (Hg.): *Hokusai and Hiroshige. Great Japanese Prints from the James A. Michener Collection, Honolulu Academy of Arts*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Asian Art Museum San Francisco 23. November 1998 – 17. Januar 1999. Seattle, Washington: University of Washington Press, S. 31–45.
- Varley, William (1970): »Japanese Graphic Art at Dunelm House, Durham University«. In: *The Guardian* vom 12.2.1970, S. 8.
- Verein Japanische Wochen in Düsseldorf e.V. (Hg.) (1983): *Japan Woche Düsseldorf Programm*. Veröffentlicht anlässlich der Japan Woche Düsseldorf 10. Juni – 18. Juni bis 1983, veranstaltet vom Verein Japanische Wochen in Düsseldorf e.V. Düsseldorf: Tritsch Druck.
- Vomfelde, Fritz (1961): o. T. In: Kunstmuseum Düsseldorf (Hg.): *Kuniyoshi 1798–1861, Ichiyūsai Kuniyoshi*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, abgehalten im Kunstmuseum Düsseldorf 24. November – 31. Dezember 1961. Düsseldorf: Kunstmuseum, S. 1.
- Yamamoto, Akira Y. (1985): Introduction. In: Addiss, Stephen (Hg.): *Japanese Ghosts & Demons. Art of the Supernatural*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung des Spencer Museum of Art, University of Kansas (Lawrence), abgehal-

ten in der Asia Society Gallery New York 13. Juni – 1. September 1985 und im Spencer Museum of Art der University of Kansas 29. September – 22. Dezember 1985 [u.A.]. New York: George Braziller, S. 9–14.

Zehetmair, Hans (1992): Grußwort. In: Fahr-Becker, Gabriele (Hg.): *Das Klatschen der einen Hand. Japanische Farbholzschnitte aus 3 Jahrhunderten in der Neuen Pinakothek München*. Veröffentlicht anlässlich der gleichnamigen Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München, abgehalten in der Neuen Pinakothek München 22. Oktober 1992 – 6. Januar 1993. München: Claus Seitz, S. 8.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:	Louis Gonse, <i>L'art japonais</i> (1883). Paris: A. Quantin	25
Abbildung 2:	Exposition de la Gravure Japonaise. École des Beaux-Arts, Paris (1890), Ausstellungsplakat. Entworfen von Jules Chéret	29
Abbildung 3:	An Exhibition of Japanese Prints. Grolier Club, New York (1896)	31
Abbildung 4:	A Loan Exhibition of Japanese Color Prints. The Art Institute of Chicago (1908). Design der Präsentationsräume von Francis Lloyd Wright	34
Abbildung 5:	Julius Kurth, <i>Utamaro</i> (1907). Leipzig: Brockhaus	38
Abbildung 6:	Raumaufnahme mit von Josef Frank entworfenen Holzschnittpräsentationsschränken im Museum Ostasiatische Kunst Köln, Hansaring, 1913	41
Abbildung 7:	Japanische Holzschnitte: Sammlung Theodor Scheiwe Münster. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster (1957), Ausstellungskatalog. Bild des Einbandes	55
Abbildung 8:	Theodor Scheiwe erklärt Nordhoffs Ehefrau, dem Oberstadtdirektor und dessen Ehefrau sowie Graf von der Schulenburg Exponate. Ansicht der Ausstellung Japanische Holzschnitte: Sammlung Theodor Scheiwe Münster in der Stadthalle Wolfsburg (1959)	60
Abbildung 9:	Kuniyoshi (1798–1861) – Kunisada Toyokuni III (1786–1865). Kunstmuseum Düsseldorf (1969), Ausstellungskatalog. Bild des Einbandes	68
Abbildung 10:	Die Osaka Meister: Japanische Farbholzschnitte des 19. Jahrhunderts. Kunstmuseum Düsseldorf (1966), Ausstellungskatalog. Bild des Einbandes	71
Abbildung 11:	Japanische Holzschnitte: Neuerwerbungen der Sammlung Theodor Scheiwe – Münster. Museum für Ostasiatische Kunst Köln (1969), Bild des Einbandes	78
Abbildung 12:	Masterpieces of Japanese Prints. The Art Institute of Chicago (1955), Ausstellungsansicht	89
Abbildung 13:	Suzuki Harunobu. An Exhibition of His Colour-Prints and Illustrated Books on the Occasion of the Bicentenary of his Death in 1770. Philadelphia Institute of Art (1970), Ausstellungskatalog. Bild des Einbandes	100

Abbildung 14:	Der Schauspieler Ogino Isaburô als wandernder Blumenverkäufer. Nishimura Shigenobu, ca. 1738. Holzschnitt, Tinte und Farbe auf Papier. Maße: 33,7 x 15,9 cm	104
Abbildung 15:	The Floating World: Japanese Popular Prints 1700–1900. Victoria and Albert Museum, London (1973), Ausstellungskatalog. Bild des Einbandes ...	110
Abbildung 16:	»What’s an Osaka Print? It’s Colorful, Heroic and Rare«. Ausschnitt eines Artikels des Philadelphia Inquirer vom 3.6.1973, S. 11G	114
Abbildung 17:	Sonderausgabe anlässlich der Japan-Woche 1983. Westdeutsche Zeitung (Juni 1983). Foto vor der Kulisse eines japanischen Gartens. Links im Bild steht in japanischen Schriftzeichen »nihon shûkan« (japanische Woche)	124
Abbildung 18:	»East meets West: The Japan Festival bridges countries’ cultural gap«. Artikel der Times (Munster, Indiana), 3.6.1988, S. D1. Die Abbildung zeigt ein Porträt des Schauspielers Ôtani Oniji III in der Rolle als Edohei (1794) von Tôshûsai Sharaku (tätig 1974–75)	129
Abbildung 19:	Ukiyo-e: Images of Unknown Japan. British Museum, London (1988), Ausstellungskatalog. Bild des Einbandes	132
Abbildung 20:	Japanese Ghosts & Demons. Spencer Museum of Art, Lawrence, Kansas (1985), Ausstellungskatalog. Bild des Einbandes	135
Abbildung 21:	Salon eines ausländischen Geschäftsbetriebes in Yokohama, Utagawa (Gountei) Sadahide, 1861. Holzschnitt-Triptychon, Tinte und Farbe auf Papier. Gesamtmaß: 35,5 x 76,2 cm	138
Abbildung 22:	Heiteres Treiben in der vergänglichen Welt: Japanische Holzschnitte des 17. bis 19. Jahrhunderts. Museum für Ostasiatische Kunst Köln (1991), Ausstellungskatalog. Bild des Einbandes	152
Abbildung 23:	Le Japonisme. Grand Palais Paris (1988). Ausstellungsansicht mit Exponaten. In der Vitrine rechts sind Holzschnittbücher präsentiert	155
Abbildung 24:	Szenen aus dem alten Japan: Japanische Farbholzschnitte aus dem eigenen Besitz. Kunsthalle Bremen (1990), Ausstellungskatalog. Bild des Einbandes	157
Abbildung 25:	The Floating World Revisited. Cleveland Museum of Art und Portland Museum of Art (1993), Ausstellungskatalog. Bild des Einbandes	163
Abbildung 26:	»The beauties of the ›Pleasure Quarter«« Ausschnitt eines Artikels des Boston Globe vom 22.3. 1996, S. 58	166
Abbildung 27:	Poster der Royal Academy of Arts Ausstellung »Hokusai: Prints and Drawings«, 15. November 1991 – 9. Februar 1992	169
Abbildung 28:	Installationsansicht der Royal Academy of Arts Ausstellung »Hiroshige: Prints and Drawings. Images of Mist, Rain, Moon and Snow«, 3. Juli – 28. September 1997	171
Abbildung 29:	The Passionate Art of Kitagawa Utamaro. British Museum (1995), Ausstellungsposter	174

Abbildung 30:	Edo Pop: The Graphic Impact of Japanese Prints. Minneapolis Institute of Art (2011), Broschüre zur Ausstellung	184
Abbildung 31:	Installationsansicht der Ausstellung »Edo-Pop: The Graphic Impact of Japanese Prints«, 9. März – 9. Juni 2013	190
Abbildung 32:	Hokusai x Manga: Japanische Popkultur seit 1680. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (2016), digitales Banner der Ausstellung	193
Abbildung 33:	Ausstellungsansicht »Hokusai x Manga. Japanische Popkultur seit 1680«	194
Abbildung 34:	Manga Hokusai Manga: Approaching the Master's Compendium from the Perspective of Contemporary Comics. Portland Japanese Garden (2018), Ausstellungsansicht	202
Abbildung 35:	Fantastique! Kuniyoshi, le démon de l'estampe. Petit Palais Paris (2015), Ausstellungsplakat	205
Abbildung 36:	Porträt des Yato Fumoshichi Norikane, Utagawa Kuniyoshi (1852–53). Holzschnitt, Tinte und Farbe auf Papier. Maße: 37,1 x 25,1 cm	207
Abbildung 37:	Trailer zur Ausstellung »Hokusai x Manga. Japanische Populärkultur seit 1680«. Zeichner: Maximilian Vogel, Animation: Martina Hoffmann, Musik/Sounddesign: Holger Naust, Regie: Marcel Wehn	210

