

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 engagierten, 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 Oberflächliche 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 Ausstellungsnetzwerk 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 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 Siebzigern 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 stammte 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 Resourcen 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 zusammengekommen war.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 Museumsw website 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 An käufe. 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 Vielfarbendruckes 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 elte 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 vierzehnseitigen 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, feinfühligen 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 Rokokökünstlers 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 Erstausstellung 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 (Wilke 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 spontaneity that it seems almost casual« eine sehr nahbare, univer-sell 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 Glanz-ereignisse 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, durch-zog eine Rhetorik der Begeisterung die Rezensionen der Ausstellung *The Primitive Period* (Allen und Guthrie 1971: 23; The Daily Herald 1971: 13). Die Reaktionen bele-gen, 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 ih-ren 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 Ausstellungs inhalte zeugen die Artikel so-mit 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 ab-zweigte, 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 Erfah-run-gswelt der Betrachter*innen gerückt (Allen und Guthrie 1971: ebd.). Als Ausstel-lung, die einen entschleunigenden Blick förderte und die Sinne für farbliche Fein-heiten schärfe, wurde *The Primitive Period* schließlich als beeindruckendes Gesamt-erlebnis beworben (Allen und Guthrie 1971: ebd.). Im Rahmen der Reaktionen auf die Ausstellung wurde sowohl in der Fach- als auch in der Tagespresse ein Schwer-punkt auf das Zurechtrücken des Begriffes der »Primitiven« gelegt, indem der Ab-sicht der Ausstellungsmacher entsprechend klargestellt wurde, dass sich die Be-zeichnung »primitiv« allein auf die technischen Mittel bezog, die sich in der Epo-che 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 aufmerksame 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 hatten. 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 Folgereihe 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

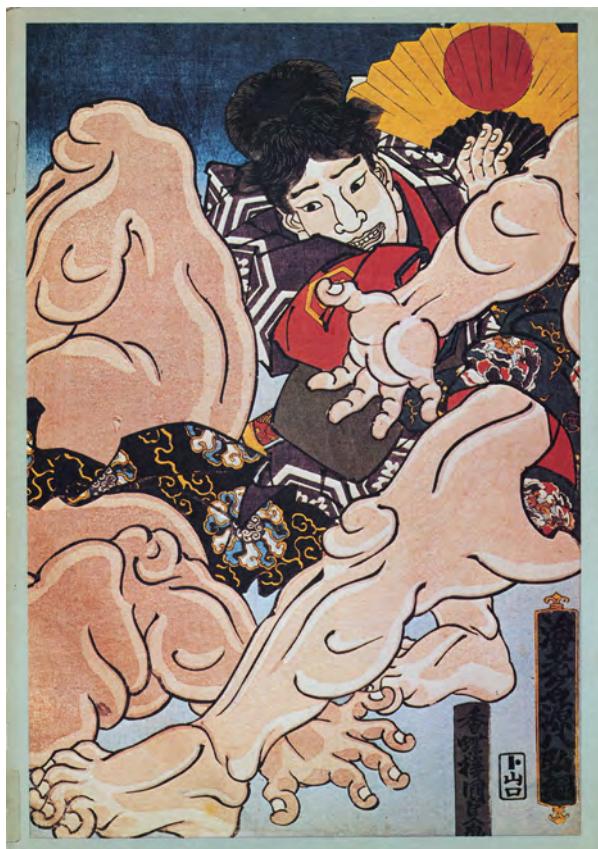
Die Macher der Ausstellung bewältigten diese eingeschränkte Ausgangslage, indem sie einen Ansatz formulierten, der Abstand nahm von dem bisher gängigen Ausstellungsmodell, das eine umfassende Repräsentation aller Schulen und Meister vorsah, und sich stattdessen zu einer Betrachtung der Bildthemen und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

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 Holzschnittssammlung 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 Tätigung 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 entgegensezten. 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 hin deuteten, 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 Kunstdform 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 Frühepoch, 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 ungekennnten Maße in den Fokus gestellt wurden (Hillier 1970: 7–21; Jenkins 1971: 14–32; Keyes 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 Holzschnitte, 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 Rezendent*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 Vergangenem 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 einer 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 Rezendent*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

bekannten 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 ausgenügelter Mediatoren funktionierten, die aktiviert wurden, indem beispielsweise Leihgaben angesehener 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 umgängliche Instanzen im Bereich japanischer Holzschnitt. Rezensionen ihrer Katalogtexte in wissenschaftlichen Zeitschriften, die von ihren Fachkolleg*innen verfasst wurden, belegen, 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 aufmerksamkeitserregende 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.

