

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 Interessenfokus 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 Kulturaspekten 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 Kimonoproben 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

Wohlwollen 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, »possession 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 Ôtani Oniji III in der Rolle als Edobei (1794) von Tōshūsai Sharaku (tätig 1794–75)



© 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 (Chaillot 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 (Chaillot 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.

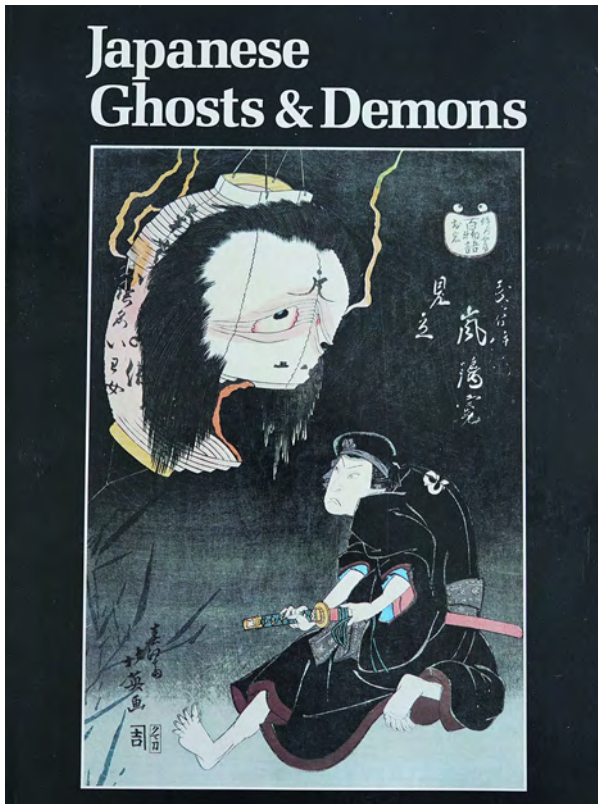
In Amerika erhielt im Jahr 1989 eine weitere Initiative Unterstützung durch ein führendes japanisches Unternehmen. Die vom Fine Arts Museum of San Francisco organisierte Ausstellung *Rage, Power, and Fulfillment: The Male Journey in Japanese Prints*, die in drei amerikanischen Institutionen gezeigt wurde, 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 Modernisierungsepoche 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« (Benthuyssen 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 (Benthuyssen 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« (Bainard 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 unbekannte 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 (Benthuyssen 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.

