

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ausstellung japanischer Farbholzschnitte aus der Sammlung Theodor Scheiwe (1957)

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



© Volkswagen Aktiengesellschaft

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kuniyoshi (1798–1861) (1961)

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

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

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



© Kunstpalast, Düsseldorf

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



© Kunstpalast, Düsseldorf

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.1 Grundlagen und Funktionsweise des Modells der ANT

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.2 Ausstellungen als Netzwerke: die ANT als Leitmodell der Sammlerausstellungen

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

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

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

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

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

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



© Museum für Ostasiatische Kunst, Köln (Archiv)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3.1 Die Fortführung von Präferenzen aus der Erstphase der Rezeption

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3.3 Der japanische Holzschnitt als »wahre« Form ostasiatischer Kunst

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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