

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

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

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

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

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

6.1.1 Kulturdiplomatische Ausstellungskooperationen mit Japan in Expansion

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

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

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

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

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

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

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

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



© Museum für Ostasiatische Kunst, Köln (Archiv)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

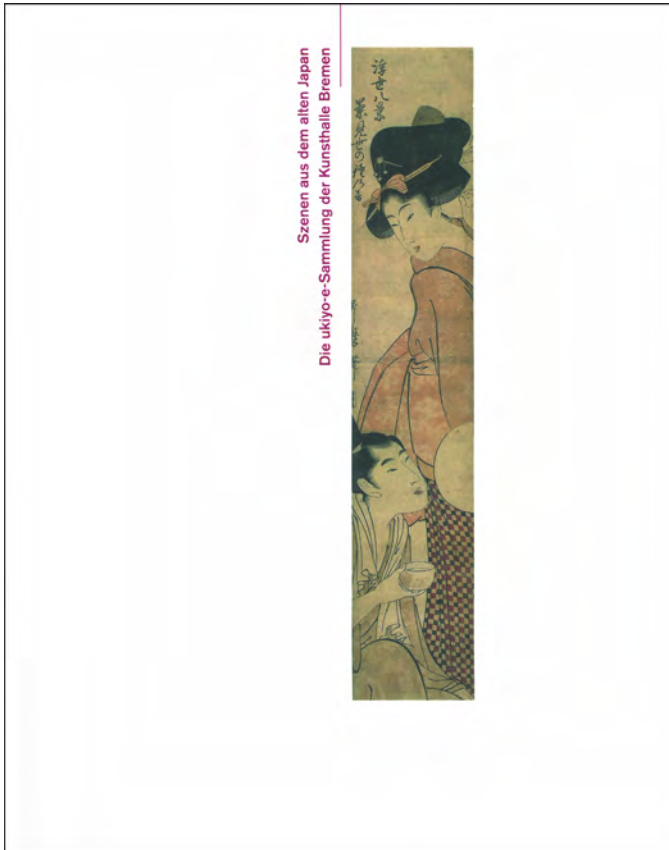
So bemängelte der Leiter der Graphischen Sammlung der staatlichen Museen München, dass es »angesichts der tiefgreifenden Beeinflussung der europäischen durch die japanische Kunst seit Mitte des 19. Jahrhunderts [...] fast beschämend [sei], wie wenig Aufmerksamkeit deutsche Museen den spezifischen Ausdrucksformen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

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

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

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

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



© Kunsthalle Bremen

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

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

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

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

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

6.1.3 Expertencliquen und internationale Allianzen

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

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

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

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

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

6.2 Blockbuster-Ausstellungen wandeln das Ausstellungsfeld

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

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

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

6.2.1 Blockbuster-Themenausstellungen

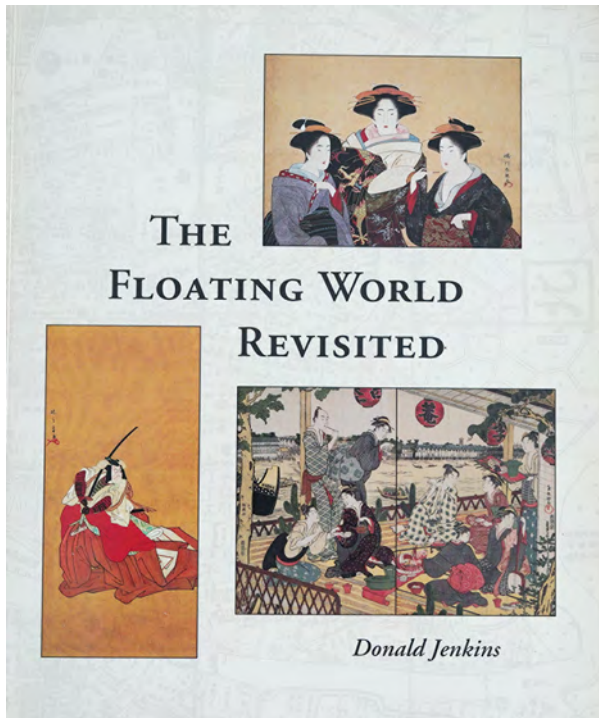
Die Blockbuster-Themenausstellungen griffen aus dem Pool der Elemente, die zum imaginären Repertoire der »fließenden Welt« gehörten, solche Aspekte heraus, die sich im Ausstellungsdiskurs während der letzten Jahre immer wieder als besonders attraktiv und interessant herausgestellt hatten. Zu diesen Punkten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

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

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

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

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



© Portland Museum of Art

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

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

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

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

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

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

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



© Newspapers

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

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

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

6.2.2 Blockbuster-Ausstellungen der Namen Hokusai, Hiroshige und Utamaro

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

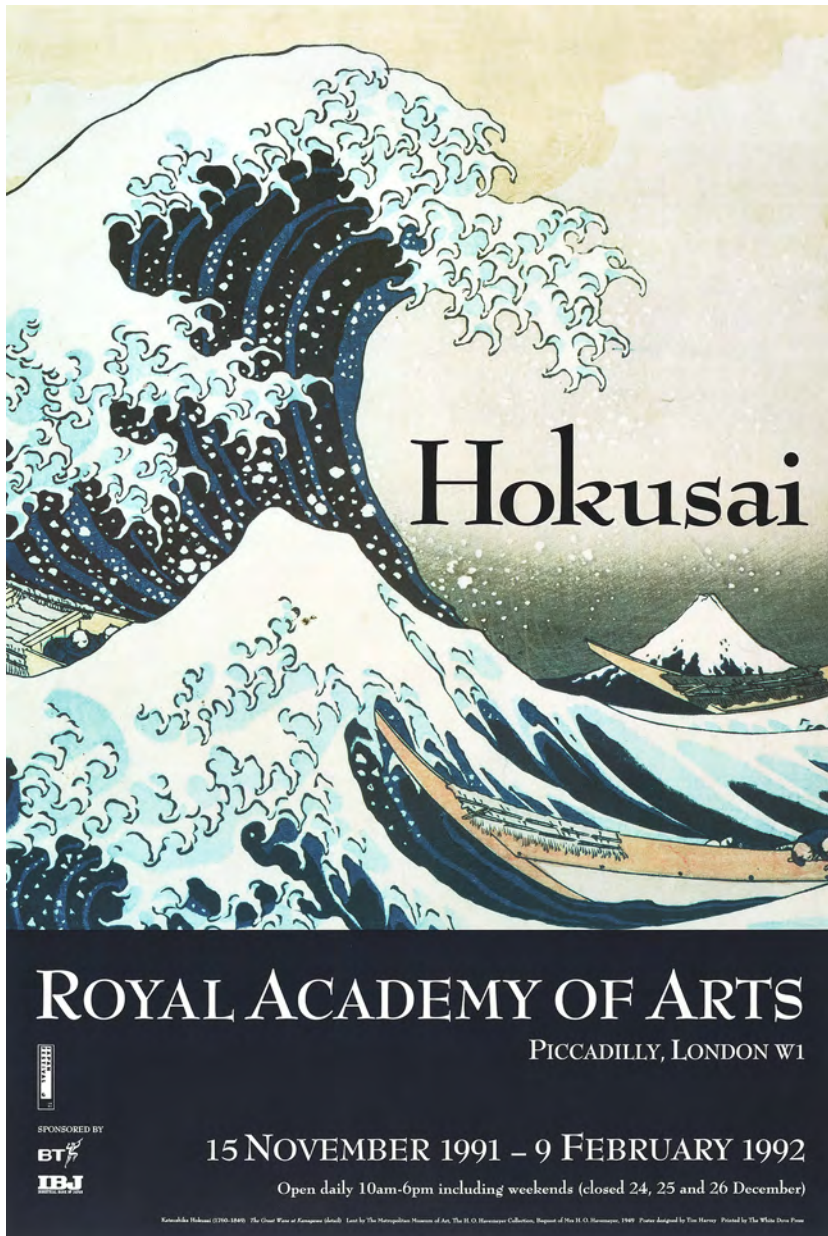
Hokusai: Prints and Drawings. Royal Academy of Arts London (1991)

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



© Royal Academy of Arts, London

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

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

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

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

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

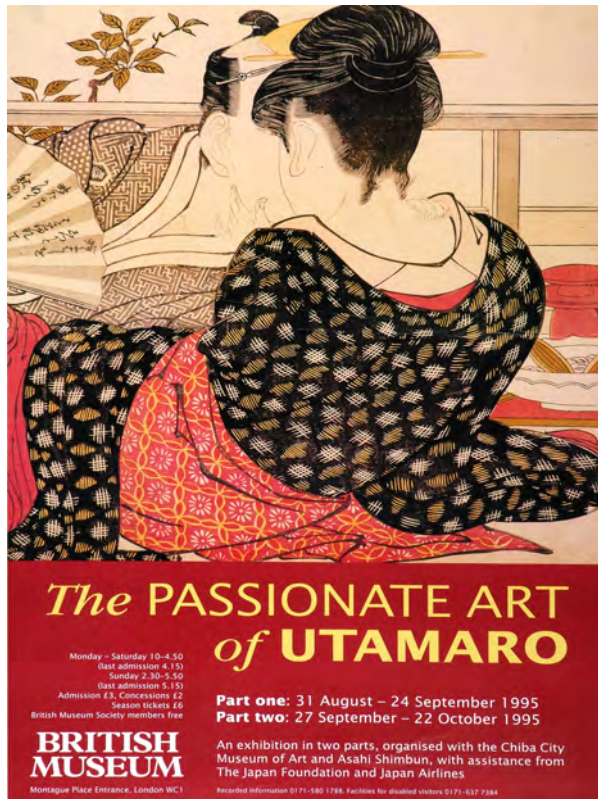
Unter den Ausstellungen, die in den Neunzigerjahren die Namen der großen drei Künstler Hokusai, Hiroshige und Utamaro aufgriffen, stellte die Initiative *The Passionate Art of Kitagawa Utamaro*, die in Kooperation des British Museum und des Chiba City Museum geplant worden war, das mit Abstand aufwendigste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

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

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

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

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



© The Trustees of the British Museum

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

