

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8.2 Selbst-Exotismus: Ukiyo-e als gegenseitige Projektionsfläche

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

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

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

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

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

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

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

8.3 Die nahe ferne Welt und Ruth Benedict's paradoxes Modell der japanischen Kultur

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

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

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

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

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

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

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

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

8.4 Neue Horizonte für das Ausstellen japanischer Holzschnitte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

