

2. Die erste Phase der Rezeption japanischer Holzschnitte (1860–1920)

Während der Anfangszeit, in der Bürger*innen westlicher Länder Ende des 19. Jahrhunderts erstmals mit japanischen Holzschnitten in Kontakt kamen, lassen sich einige Persönlichkeiten und Ereignisse identifizieren, deren Einfluss noch heute im Stellenwert, den die Ukiyo-e als Kunstform einnehmen, nachwirkt. Die Entscheidungen, die in dieser Phase der Entdeckung und Popularisierung in Bezug auf die Bedeutung der Ukiyo-e getroffen wurden, stellten die Weichen für die später einsetzende Wahrnehmung der Holzschnitte als bedeutende japanische Kunstform. Während es noch viele weitere Jahrzehnte dauern sollte, bis das heutige Modell der Ukiyo-e-Ausstellung begründet wurde, lassen sich in diesem Zeitraum zwischen 1860 und 1920 Muster der Wertschätzung erkennen, die bis in die Gegenwart das Verständnis der Drucke und die Gestalt von Präsentationen bestimmen. Die Forschung ist sich heute einig, dass die Entdeckung der japanischen Holzschnitte im Westen auf einen kleinen Kreis französischer Intellektueller und Künstler zurückzuführen ist und sich ungefähr auf die Zeit zwischen 1850 und 1860 datieren lässt (Evett 1982: 4; Kreiner 2011: 15; Reed 2016: 51–54). Als Orte, an denen Künstler, Kunstkritiker und Literaten auf die Drucke aufmerksam wurden, sind zwei auf den Verkauf asiatischer Kunstgegenstände spezialisierte Pariser Galerien überliefert, die *Porte Chinoise* in der Rue Vivienne und *La Jonque Chinoise*, die vom Ehepaar Desoye nach einem Japanaufenthalt um 1860 herum gegründet worden war (Budde 2011: 32; Kreiner 2011: 15; Reed 2016: 59–60). Vom Zeitpunkt her hängt die Entdeckung der Ukiyo-e damit eng mit einem anderen historischen Ereignis, der erzwungenen Öffnung Japans durch die Kriegsschiffe des amerikanischen Generals Perry im Jahr 1853, zusammen. Nach dieser Intervention in der Bucht von Yokohama, die Japan für den Handel mit den westlichen Nationen öffnete, schlossen Amerika und mehrere europäische Staaten mit Japan in rascher Folge Handelsverträge ab. Von diesem Augenblick an begann die Einfuhr japanischer Kunstgegenstände nach Europa zu florieren.

2.1 Die Entdeckung japanischer Holzschnitte in intellektuellen Kreisen um 1860

Wie es sich aus Tagebucheinträgen aus ihrem berühmten *Journal* ableiten lässt, zählten mit großer Sicherheit die Brüder Edmond und Jules de Goncourt, ein in der kulturellen Szene in Paris einflussreiches, als Romanautoren und Kritiker tätiges kunstinniges Brüderpaar, zu den ersten, die sich mit Holzschnitten beschäftigten (Budde 2011: 32; Evett 1982: 120; Kreiner 2011: 15; Reed 2016: 44).¹ Edmond de Goncourt nutzte seine privilegierte Stellung als Vorreiter des guten Geschmackes, um japanische Holzschnitte als ästhetische Offenbarung der Stunde zu propagieren, und stieg zu einem ihrer engagiertesten Sammler und Fürsprecher auf (Kreiner 2011: ebd.; Napier 2007: 32–33). Der Reiz des Neuartigen war es, der diese später als »Japonisten« in die Geschichte eingehenden Personen zu den Holzschnitten mit ihren aus europäischen Augen fremdartigen Gestaltungsmitteln und Motiven zog (Evett 1982: 29). Motive und Dekorelemente, die aus den Holzschnitten übernommen wurden, sowie Interpretationen von Perspektive und Kompositionsgesetzen, die den Bildraum der Drucke strukturierten, fanden sich bald in den Gemälden von James McNeill Whistler, Claude Monet und Édouard Manet wieder (Kreiner 2011: 16). Zur gleichen Zeit gründeten die Künstler Félix Bracquemond und Jules Jacquemart sowie die Kunstkritiker Philippe Burty und Zacharie Astruc, die zu Schlüsselfiguren der Verbreitung der Holzschnitte wurden, die Geheimgesellschaft *Société du Jing-lar*, in der sie ihr neu entdecktes Bewusstsein für japanische Kunstgegenstände zelebrierten (Budde 2011: 30; Nishimura Morse 2001: 34).

Kennzeichnend für den Aufstieg japanischer Farbholzschnitte, die zum Zeitpunkt ihrer Entdeckung größtenteils zufällig in die Auslagen der mit Japonica handelnden Galerien gelangt waren, war die Tatsache, dass ein veritables Netzwerk von Persönlichkeiten verschiedener Hintergründe an ihrer Bekanntmachung beteiligt war (Budde 2011: ebd.; Evett 1982: 6–8; Reed 2016: 50–56). So war das Einsetzen einer regen Kommentierung der Ukiyo-e durch bedeutende Autoren und Kunstkritiker wie Edmond de Goncourt, Philippe Burty, Ernest Chesneau, Théodore Duret oder Jules Champfleury ein entscheidender Schritt für die Wegeleitung der begeisterten Rezeption der Holzschnitte (Budde 2011: 27–28; Evett 1982: ebd.; Reed 2016:

¹ Eine weitere Variante der erstmaligen Begegnung erzählen die Kunstkritiker Léonce Bénédite und Ernest Chesneau, die beide über die zufällige Entdeckung von illustrierten Holzschnittbüchern Hokusais als Verpackungsmaterial in Porzellankisten berichteten (Budde 2011: 25). Bénédite ordnete den Zufallsfund Félix Bracquemond zu, der später für den Entwurf eines Porzellanservices mit Abbildungen von Tieren und Pflanzen aus den oben genannten Büchern von Hokusai zu einem der Initiatoren des Japonismus im Kunsthhandwerk wurde (Budde 2011: 25, 28).

51–53). Für Akteure, die sich in intellektuellen Kreisen bewegten, stiegen die japanischen Holzschnitte zu einem heiß diskutierten Thema auf, an dem jeder irgendwie teilhaben wollte und dessen wichtigste, aber oft auch einzige Beitrittsbedingung der Besitz der Drucke war (Evett 1982: 29). Die Herausforderung, welche die Ukiyo-e für die westliche ästhetische Wahrnehmung stellten, war häufig das Hauptthema. Japanische Holzschnitte profitierten also in ihrer Laufbahn zur weltweiten Berühmtheit von der Situation, dass japanische Kunst eine dermaßen offene Bühne für Kommentare darstellte, für die es kaum Zugangsschranken gab. Das Sinnieren über japanische Holzschnitte war in diesem Milieu eng mit Überlegungen nach der Erneuerung der Kunst und der Suche nach neuartigen ästhetischen Inspirationsquellen verbunden (Budde 2011: ebd.; Evett 1982: ebd.).

Für die weitere Laufbahn der Ukiyo-e im Westen ist es zentral festzustellen, dass die in den 1850er-Jahren beginnende Beschäftigung mit Holzschnitten durch Personen der kulturellen Elite der breiten Strömung der Japanmode und -begeisterung, die etwa um das Jahr 1870 einsetzte, somit um einige Jahre vorausging. Japanische Holzschnitte hatten damit, wie ich es bezeichne, den Nimbus einer »Kunst der ersten Stunde«, noch bevor Japan durch die Weltausstellungen in Paris 1867 und 1878 zum Thema des Zeitgeistes wurde und diese Begeisterung von da aus ganz Europa und etwas später auch Amerika erfasste (Evett 1982: 29.; Budde 2011: 28). Als ein Gut, das von führenden Persönlichkeiten der Kunst- und Kulturwelt kommentiert und als Inspirationsquelle herangezogen wurde, besaßen sie einen gesonderten Stellenwert unter allen anderen Kunstgütern und Erzeugnissen, die später aus Japan einströmten. Diesen Status sollten die Ukiyo-e weder durch die Verfügbarkeit eines differenzierteren Spektrums japanischer Kunst noch durch eine Japanfaszination, die in sich in verschiedene Richtungen ausbreitete, verlieren (Evett 1982: xii, 20, 26; Kreiner 2011: 16).

Die Siebzigerjahre des 19. Jahrhunderts stellten in der frühen Beschäftigung mit den Holzschnitten bereits eine erste Zäsur dar. Zu diesem Zeitpunkt erweiterte sich das Wissen über die Drucke auf Holzschnittkünstler früherer Jahrhunderte. Bis-her hatten fast ausschließlich Meister des 19. Jahrhunderts wie Katsushika Hokusai (1760–1849), Utagawa Hiroshige (1797–1858) und Utagawa Kuniyoshi (1798–1861) den Markt dominiert, die zu dieser Zeit in Japan verlegt wurden. Zusammen mit dem vergrößerten Angebot an Drucken und Wissen nahmen auch die Abhandlungen über japanische Holzschnitte allmählich systematischere Formen an (Evett 1982: 10). Der erste Autor, dem es näherungsweise gelang, einen ersten fundierten Überblick über japanische Kunst aufzustellen und damit auch das erste Mal Ukiyo-e als Kunstgattung nach wissenschaftlichen Kriterien zu erfassen, war Louis Gonse. Im Jahr 1883 brachte Gonse *L'art japonais* heraus, eine Gesamtbetrachtung der damals bekannten japanischen Kunstgüter, die seine Ausstellung *Exposition rétrospective de l'art japonais* im Salle George Petit begleitete (Abb. 1) (Evett 1982: 13; Lefebvre 2004: 69; Nishimura Morse 2001: 36). Indem er unter anderem frühe Meister wie die der

Torii-Schule (1678–1780) und Suzuki Harunobu (1725–1770) behandelte, für die zum Zeitpunkt der Publikation das erste Mal Interesse aufkam, trug Gonse dazu bei, japanische Holzschnitte als Kunstobjekte zu etablieren (Evett 1982: 17). Für das Genre der Ukiyo-e-Drucke und -Malerei führte er den Begriff »École vulgaire« ein, womit er den japanischen Holzschnitten den Status einer »Volkskunst« im Sinne einer Kunstform der breiten Bevölkerung verlieh. Diese Bezeichnung, welche die Drucke als ein Medium des städtischen Bürgertums in Edo verstand, bestimmte die Rezeption von da an (Evett 1982: 15).

Louis Gonse's ambitionierter Vorstoß auf dem Gebiet des japanischen Holzschnittes bildete den Startschuss für eine ganze Reihe von Publikationen. 1891 veröffentlichte Edmond de Goncourt *Outamaro: le peintre des maisons vertes*, gefolgt 1896 von seinem Buch *Hokousai*. Beide Werke markieren historische Meilensteine in der Erschließung der Ukiyo-e. An der Erweiterung des Wissens über die Holzschnitte waren zu einem großen Anteil japanische Händler beteiligt, die anlässlich der Weltausstellung 1878 nach Europa kamen und zunehmend die Rolle von Beratern und Kennern übernahmen (Evett 1982: 13, 17). So unterstützte Wakai Kensaburô, ein japanischer Händler und Mitinhaber der *Kiryû kôshô kaisha* (起立工商会社, übers.: die vorreitende beziehungsweise erste Firma für Handwerk und Handel), einer 1874 eigens für den Vertrieb japanischer Kunstgüter in Europa gegründeten Firma, Gonse bei den Forschungsarbeiten zu seinem Buch (Evett 1982: 13, 19; Kreiner 2011: 21). Goncourts Werke entstanden in Zusammenarbeit mit dem japanischen Kunsthändler und späteren Ukiyo-e-Spezialisten Hayashi Tadamasa, der als Angestellter von Wakai Kensaburô nach Paris gekommen war (Kreiner 2011: 23).

In den 1880er-Jahren hatten japanische Holzschnitte andere dekorative Kunstarten aus Japan abgelöst und galten als bevorzugtes Gut, japanische Kunst zu goutieren (Kreiner 2011: ebd.). Zu diesem Zeitpunkt hatten die Drucke den Ruf eines exotischen Objektes abgelegt und wurden zunehmend nach kunstwissenschaftlichen Kriterien betrachtet und beschrieben (Evett 1982: 22). Dennoch blieb ihr Status als »Kunst« noch lange Zeit unsicher. Denn wie es Gonse mit dem Begriff »École populaire« andeutete, wurden die Drucke von vielen Kommentatoren nicht zur hohen Kunst gezählt, sondern galten als im Volk verbreitete Alltagskunst, die von Künstlern niedrigen Ranges geschaffen wurde (Brakensiek 2007: 12–14). Mit dieser Einschätzung gaben europäische Gesandte in Japan wie der Mediziner Erwin Bälz den tatsächlichen Status wieder, den japanische Holzschnitte in der Meiji-Zeit besaßen. Sie waren kein Teil der bildenden Künste, sondern galten als Sammelobjekte, die als Wandschmuck benutzt wurden (Brakensiek 2007: 13). Auch der Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe Justus Brinckmann, eine der ersten Personen, die sich in Deutschland mit japanischen Holzschnitten beschäftigte, griff anhand seiner Beschreibung der Drucke als Spiegel der »japanischen Volksseele« in seinem 1889 erschienenen Werk *Kunst und Handwerk in Japan* die auf Gonse zurückgehende Klassifizierung »l'art populaire« auf (Brakensiek 2007: 14). »Farb-

holzschnitte galten in öffentlichen, der europäischen Kunstgeschichte verpflichteten Sammlungen nicht als Kunstwerke, sondern hauptsächlich als Vorlagenmaterial für kunstgewerbliches Arbeiten nützlich und sammelwürdig«, argumentiert Brakensiek in diesem Zusammenhang (2007: ebd.). Diese Konzentration auf den »praktischen Wert« der Holzschnitte, das heißt auf ihre Nutzung als Ornamentmuster und Vorlage für kunstgewerbliche Arbeiten, unter denen sich am häufigsten Exemplare des 19. Jahrhunderts befanden, die leicht zu bekommen waren, reflektierte somit einen weit vertretenen Standpunkt (Brakensiek 2007: 15).

Abbildung 1: Louis Gonse, *L'art japonais* (1883).

Paris: A. Quantin



Quelle: Gerhard Zähringer Antiquariat und Galerie

An der Popularität der Ukiyo-e als Sammelgut änderte die Unsicherheit über ihren Kunststatus jedoch ebenso wenig wie die Verfügbarkeit eines breiteren Spektrums japanischer Kunst. Auf den Weltausstellungen 1873 in Wien sowie 1878 in Paris konnten die Besucher*innen mittlerweile einer großen Bandbreite japanischer Kunstformen begegnen, zu denen Gemälde, Wandschirme, Hängerollen und Tuschmalereien zählten, die sorgfältig von den zuständigen Beamten der Meiji-Regierung ausgesucht worden waren und unter Sammler*innen, Kritikern und Experten auf große Aufmerksamkeit stießen (Evett 1982: 9, 11). Die japanischen Kultur-

funktionäre bemühten sich, gezielt die Malerei früherer Schulen wie Kano, Tosa und Rimpā, die seit dem 15. und 16. Jahrhundert bestanden, sowie buddhistische Kunst als Höhepunkte japanischer Bildkunst zu etablieren. Holzschnitte wurden auf der Weltausstellung 1878 in Paris, auf der Japan das erste Mal durch die neue Meiji-Regierung repräsentiert war, bezeichnenderweise weder gezeigt noch im begleitenden Katalog erwähnt (Evett 1982: 12). Obwohl es den Ausstellern gelang, das Bewusstsein für japanische Kunstformen unter den Connaisseur*innen zu erweitern, änderten diese Maßnahmen nichts an der enormen Popularität der Holzschnitte (Evett 1982: 26). Weder die Weltausstellungen in Paris noch die Schätze, die große Sammler und spätere Museumsgründer wie Henri Cernuschi und Émile Guimet 1873 und 1876 von ihren Einkaufstouren in Japan mitbrachten, beeinflussten den Status der Ukiyo-e-Drucke als »Kunst der ersten Stunde« (Evett 1982: 9; Kreiner 2011: 18). »The period of enchantment by the fascinating world of woodblock prints did not end with the first direct contact with a much broader spectrum of Japanese art in the early 1870s, but continued as an invariable matrix in the European recognition of Japanese art«, schlussfolgert Kreiner daher (2011: 17).

2.2 Japanische Holzschnitte als begehrte Ware und lukratives Handelsobjekt: der Kunsthändler Siegfried Bing (1838–1905)

Während die ersten Connaisseurs ihre Holzschnitte noch sporadisch bei Asiatisch-händler*innen erwarben, wo sie einen kleinen Teil des Angebotes ausmachten, traten bald spezialisierte Geschäftsmänner auf den Plan, die ein Gespür für die hohe ideelle Bedeutung hatten, die Ukiyo-e innerhalb bestimmter Personengruppen besaßen, und so hohe Preise für besonders beliebte Exemplare verlangen konnten. In der Sekundärliteratur wird immer wieder auf die Kommerzialisierung der Drucke als einer der Faktoren hingewiesen, die am meisten die Laufbahn der japanischen Holzschnitte in Europa und schließlich auch in Amerika bestimmten (Budde 2011: 32–33; Kreiner 2011: 20–24; Weisberg 1990: 18, 21–23). Neben der Generation der Entdecker und Autoren waren es vor allem erfahrene Händler wie Siegfried Bing (1838–1905) und der Japaner Hayashi Tadamasa (1853–1906), die von ihrer Position als Fürsprecher des Mediums aus durch ihre weitreichenden gesellschaftlichen Netzwerke den späteren Weg der Holzschnitte als Ausstellungsgut maßgeblich prägen sollten. Indem sie nicht nur als Verkäufer, sondern auch als Berater auftraten, stellten beide Personen Schlüsselfiguren in der Dissemination des Wissens dar, das mit den Ukiyo-e verbunden war. Ihre Aktivitäten reichten dabei bis an Orte, die weit vom Zentrum der Japanbegeisterung Paris entfernt waren.²

² Von Bing moderierte Ausstellungen, in denen ein Teil der Drucke zum Verkauf stand, fanden 1901 etwa in Krefeld und anschließend in Köln und Darmstadt statt (Delank 2020).

In seinem Aufsatz *Some Remarks on Japanese Collections in Europe* zeichnet Josef Kreiner detailliert die besondere Rolle nach, welche die Händler Bing und Hayashi in der Popularisierung des japanischen Holzschnittes in Europa spielten. Da Kreiner einen besonderen Fokus darauf legt, wie der Status der Drucke als Handelsgut deren spätere Karriere als Ausstellungsobjekt bedingte, werde ich mich im Folgenden hauptsächlich auf seine Ausführungen beziehen. Kreiners Beurteilungen nach formten Bing und Hayashi durch ihre Sammlungen »the European image of Japan and Japanese culture more than any other person during the last decades of the 19th century and in fact up to the present« (2011: 22). Siegfried Bing und der für seinen japanischen Feinsinn geschätzte Hayashi Tadamasa, der durch weitreichende familiäre Netzwerke einen exzellenten Zugang zur Ware hatte und seit 1889 Inhaber eleganter Geschäftsräume in der 65 Rue de la Victoire war, waren zu ihrer Zeit ähnlich bekannt (Kreiner 2011: ebd.). Die Sekundärliteratur bezieht sich aber am ausführlichsten auf Bings Laufbahn, die ich hier beispielhaft vorstellen möchte.

Der aus einer reichen jüdischen Hamburger Händlerfamilie stammende Siegfried Bing, der sich 1854 als Kunsthändler in Paris niedergelassen hatte, wo er Porzellan aus der eigenen Manufaktur vertrieb, gilt heute als der bedeutendste Importeur japanischer Kunst in Europa (Kreiner 2011: 19; Weisberg 1986: 8; Weisberg 1990: 23). Bereits 1875 gab Bing die Produktion von Porzellanwaren auf und widmete sich dem Vertrieb von Kunstwaren aus Japan (Kôdera et al. 2017: 25). Noch im selben Jahr begleitete er die Händlerbrüder Sichel auf einer Einkaufstour nach Kunstgegenständen in dem Land (Kreiner 2011: 23). Nach einer weiteren Ankaufstour nach Japan 1880 zu seinem Schwager und Händler Michael Martin Bair, der zusammen mit Bings jüngerem Bruder August als Schnittstelle zum japanischen Markt fungierte, eröffnete Bing in den folgenden Jahren mehrere Läden für japanische Kunst und Kunstwaren in Paris, von denen der bekannteste in der 19 Rue Chauchat lag (Kreiner 2011: ebd.; Weisberg 1986: ebd.; Weisberg 1990: ebd.).

Bings Geschäfte stiegen schnell zu den beliebtesten Anlaufpunkten für den Erwerb von japanischen Kunstgegenständen auf und zogen als »mecca for artistic taste« ein internationales Publikum an (Weisberg 1990: 22, 26). Bing bot die Holzschnitte nicht nur als Ware an, sondern präsentierte sich selbst als Experte und Liebhaber der Drucke, der sich aktiv mit an dem Vorhaben beteiligte, Holzschnitte als Kunstform zu etablieren (Evett 1982: 13–14, 20–21; Kreiner 2011: 19). Zu einem Zeitpunkt, wo Ukiyo-e bereits in größeren Mengen verfügbar waren und das Sammeln keine außergewöhnliche Tätigkeit mehr war, bestand Bings Strategie darin, die Holzschnitte gezielt als etwas Exklusives zu vermarkten (Lefebvre 2004: 64; Weisberg 1990: 23). Als geschätzter Kenner versammelte er die oberste Riege der Sammler*innen und Intellektuellen während sogenannter »Diners japonaises«, in deren Rahmen japanische Holzschnitte in einem gediegenen Ambiente feierlich präsentiert wurden (Kreiner 2011: 23; Lefebvre 2004: ebd.).

Ein bedeutender strategischer Schritt, ein breites Publikum für seine importierten Kunstwaren und die als Kunst vermarkteteten Drucke zu erreichen, war die Lancierung der im Zeitraum von 1888 bis 1891 erschienenen Zeitschrift *Le Japon Artistique*, die in englischer und deutscher Übersetzung europaweit sowie auch in Amerika gelesen wurde (Evett 1982: 20; Kreiner 2011: 23). Das prachtvoll gestaltete Magazin, das anhand seines reizvollen visuellen Designs und des am Wissen des Laienpublikums orientierten Inhaltes auf eine breite Leserschaft ausgerichtet war, stellte eine wesentliche Plattform in der Verbreitung eines Bildes japanischer Kunst dar, die maßgeschneidert auf Bings kommerzielle Interessen war (Evett 1982: ebd.; Kreiner 2011: ebd.). An der Karriere des Magazins, die eng mit seinem Aufstieg als »chief promoter of Japanese art« verbunden war, zeigen sich damit auch die kennzeichnenden Facetten der Verbreitung japanischer Holzschnitte im Westen (Weisberg 1986: 9). Die Bewerbung der Drucke als Objekte außerordentlichen künstlerischen Wertes, die den ästhetischen Horizont der Bürger*innen erweitern sollten, war untrennbar mit kommerziellen Interessen und dem Streben nach Prestige und Einfluss verbunden (Budde 2011: 32–33; Weisberg 1986: ebd.).

Einen der größten Beiträge, den Bing rückblickend für die öffentliche Anerkennung der Ukiyo-e als Kunstgut leistete und der wiederum die Weichen für den heutigen Status der Drucke stellte, war die Planung der Ausstellung *Exposition de la Gravure Japonaise* im Jahr 1890 (Abb. 2). Die partnerschaftlich mit führenden Persönlichkeiten des Japonismus organisierte Ausstellung stellte mit über 1100 Werken einer bis dahin noch nie präsentierten Auswahl von Künstlern, darunter 725 Holzschnitte und 428 illustrierte Bücher, die erste systematisch gegliederte Präsentation des japanischen Holzschnittes dar (Kôdera et al. 2017: 13). Durch Bings Initiative wurde zum ersten Mal in der Geschichte der École des Beaux-Arts, des damaligen akademischen Zentrums für Kunst in Frankreich, in der nur wenige auserwählte Künstler ausstellen durften, eine japanische Kunstform ausgestellt, was die offizielle Anerkennung der Bildgattung durch die oberste staatliche Kulturriege bedeutete (Kôdera et al. 2017: 27). Das Projekt bot zum ersten Mal einen Überblick über den japanischen Holzschnitt als Ganzes und verlagerte die Drucke auf das Parkett groß angelegter Inszenierungen (Kôdera et al. 2017: 21). Gleichzeitig bildete die Veranstaltung auch einen weiteren Schritt in der Etablierung von Bings Stellung als bevorzugte Referenzperson und diente als Sprungbrett für die Erschließung neuer Kundengruppen (Kôdera et al. 2017: 28–30; Weisberg 1990: 29–30).

Die Ausstellung hatte ein sorgfältig geplantes Präsentationsschema, das die Aufteilung der Räume nach Themen und den Aushang der Werke hinter Glassrahmen und in Vitrinen vorsah. Begleitet von einer farblichen Wandgestaltung und japanischen Dekorelementen, bot die Initiative einen von Meister zu Meister führenden Parcours, innerhalb dessen auch die verschiedenen technischen Stadien des Holzschnittes erklärt wurden (Kôdera et al. 2017: 9, 22–24). Hinsichtlich der Liste der ausgewählten Künstler lässt sich eine deutliche Dominanz von Werken

der Meister Hokusai und Utamaro nachweisen, welche gemeinsam in einem eigenen Raum gleich zu Beginn der Ausstellung gezeigt wurden und damit klar einen Sonderstatus innerhalb der Positionen einnahmen (Kôdera et al. 2017: 21, 24).

Abbildung 2: *Exposition de la Gravure Japonaise. École des Beaux-Arts, Paris (1890), Ausstellungsplakat. Entworfen von Jules Chéret*



© BnF Gallica

In seiner Ausstellung präsentierte sich Bing zudem als Kenner der neuesten Strömungen auf dem Gebiet der Ukiyo-e-Forschung, indem er in der Präsentation im zweiten Stock bedeutende Künstler der frühen Epoche wie Hishikawa Moronobu (?–1694), Okumura Masanobu (1668–1764), Torii Kiyonobu (1664–1729) oder Nishikawa Sukenobu (1671–1750) berücksichtigte (Kôdera et al. 2017: 17, 29). Bis zur Ausstellung 1890 galten Holzschnitte des 19. Jahrhunderts als Gipfel in der Geschichte der Ukiyo-e, Bings Fokus änderte dies (Kôdera et al. 2017: 30). Anhand des Entwurfs einer chronologischen Tabelle, mit der er den japanischen Holzschnitt in fünf Epochabschnitte gliederte, führte Bing ein bis heute herangezogenes Modell der Unterteilung ein. Die von Bing zum Höhepunkt des Farbholzschnittes designierte »Dritte Periode« von 1760 bis 1800, die später als »Klassische Periode« bezeichnet wurde und die, mit der Entwicklung des Vielfarbendruckes einsetzend,

die bekannten Meister Suzuki Harunobu und Kitagawa Utamaro beinhaltete, galt von da an als künstlerischer Gipfel des Mediums (Kôdera et al. 2017: 18).³ Unter Kunsthistoriker*innen besteht diese Haltung bis heute.

Bings Projekt, das ein differenziertes Wissen über die Drucke vermittelte, bildete so etwas wie ein Signal, in der Präsentation japanischer Holzschnitte Größeres zu wagen. Indem die Ausstellung die Anerkennung der Holzschnitte als Kunst gegenüber der Öffentlichkeit und den offiziellen Institutionen vorantrieb, leistete die *Exposition de la Gravure Japonaise* zudem einen wichtigen Schritt in der Gesamtaufbahn der Ukiyo-e (Evett 1982: 22; Lefebvre 2004: 66–68). Während die Avantgarde der Japonisten langsam abdankte, begeisterte die Veranstaltung mit Mary Cassatt, Edvard Munch, Toulouse-Lautrec und Paul Signac eine neue Generation von Künstler*innen für den japanischen Holzschnitt (Kôdera et al. 2017: 34–37). Bing überlebte einen Teil der Sammler und Mitstreiter, die an der Planung der Ausstellung beteiligt waren, lange genug, um 1891 und 1897 die Versteigerungen der berühmten Sammlungen von Philippe Burty und Edmond de Goncourt moderieren zu können (Kreiner 2011: 24). Der neue Sammelboom japanischer Holzschnitte, der nach 1890 in Frankreich und von da aus auch in anderen Zentren des Japonismus einsetzte und eine neue Generation von Liebhaber*innen und Museumsdirektoren zu den Auktionen zog, ist zu einem großen Teil dem Erfolg von Bings Ausstellungsprojekt zuzurechnen (Kôdera et al. 2017: 29).

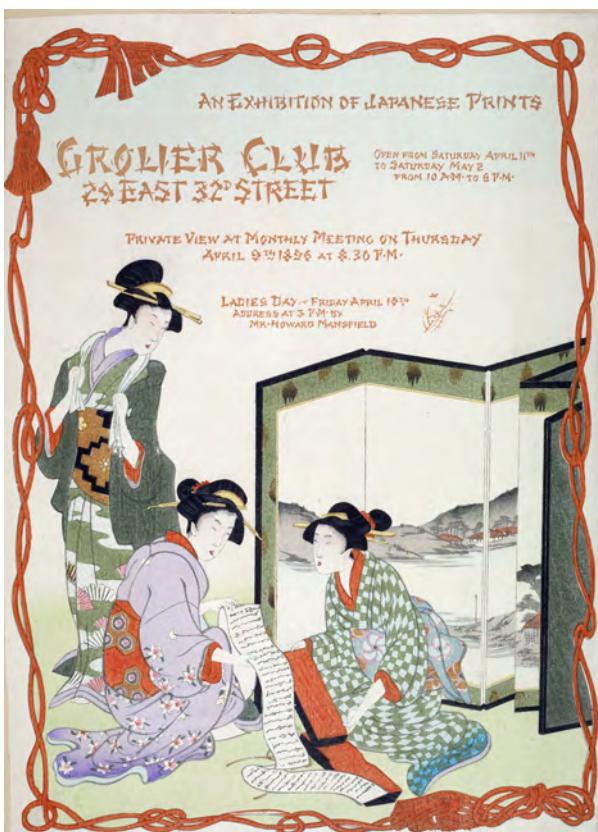
2.3 Japanische Holzschnitte kommen nach Amerika

Ab dem Jahr 1894 verlagerte Bing seine Geschäftstätigkeiten nach Amerika, wo er, angezogen von der wohlhabenden und kunstgesinnten Oberschicht der Ostküste, in New York und Boston mit Auktionen japanischer Kunstgüter begann (Weisberg 1990: 23–27). Seit den Weltausstellungen 1876 in Philadelphia und 1893 in Chicago war auch innerhalb des vermögenden amerikanischen Bürgertums das Interesse für japanische Kunstgüter geweckt worden und ein Grundverständnis der Kunstformen vorhanden (Weisberg 1990: 19). Bings Verkaufsausstellung *Japanese Engraving: Old Prints in Color Collected by S. Bing, Paris*, die im März 1894 in den American Art Galleries in New York abgehalten wurde und insgesamt 290 Werke präsentierte, stellte die damals umfassendste Präsentation japanischer Holzschnitte in Amerika dar und bildete einen Schlüsselmoment, der ein großes Publikum für die Bedeutung japanischer Holzschnitte in Amerika sensibilisierte (Weisberg 1990: 30–31). Ei-

3 Vermutlich orientierte sich Bing an der Unterteilung des britischen Kunsthistorikers William Anderson. Anderson hatte den Holzschnitt im Katalog *Catalogue of Prints and Books Illustrating the History of Engraving in Japan*, der anlässlich einer Ausstellung 1888 im Burlington Fine Arts Club in London erschien, in sieben Phasen vom 9. bis zum 19. Jahrhundert gegliedert.

nen besonders großen Erfolg hatte die Ausstellung in Boston, wo es Bing gelang, über seinen Freund Ernest Fenollosa, der Kurator für orientalische Kunst und eine Instanz für japanische Kunst in Amerika war, eine Ausstellung im Museum of Fine Arts zu veranstalten (Weisberg 1990: 31). Seine Niederlassungen in Amerika wurden innerhalb weniger Jahre zu zentralen Erwerbsorten der engagiertesten amerikanischen Sammler*innen (Meech-Pekarik 1982: 96–97, 102, 107, 110).

Abbildung 3: An Exhibition of Japanese Prints. Grolier Club, New York (1896)



The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Art & Architecture Collection, The New York Public Library

Bings strategische Verkaufspräsentationen stellten jedoch nur einen unter vielen anderen Kanälen dar, über die japanische Kunstgüter und Holzschnitte nach

Amerika gelangten. Eine erste Ausstellung japanischer Drucke wurde bereits 1889 im Grolier Club in New York vom japanischen Händler Shugio Hiromichi organisiert, der 1880 als Direktor der First Japan Trading Co. nach New York gekommen war und durch seine exzellenten Verbindungen in hohe gesellschaftliche Kreise als weiterer Pionier des japanischen Holzschnittes in Amerika gilt (Meech-Pekarik 1982: 108; Weisberg 1990: 44). Der Grolier Club wurde 1884 als Gesellschaft zur Förderung des Buchdruckwesens und der grafischen Künste von einer Gruppe einflussreicher Buchliebhaber gegründet. Die Mission dieses Gentlemen's Club bestand im Wesentlichen darin, die Druckgestaltung zu reformieren, unter anderem durch die Herausgabe eigener Publikationen, und Wissen über sämtliche Prozesse der Buchherstellung zu sammeln (Grolier Club 2022).

Es war vermutlich die Schnittfläche zum gestalterischen Buchdruck, die den Grolier Club, in dessen Räumlichkeiten bereits im Jahr der Gründung 1884 im Kreis bedeutender Sammler wie des Malers John La Farge, des Unternehmers Louis Tiffany, Charles Freer⁴ und H. O. Havemeyer Holzschnitte präsentierte wurden, zu einem der zentralen Knotenpunkte werden ließ, von dem aus sich die Begeisterung für die Drucke in Amerika verbreitete (Meech-Pekarik 1982: 108). Im Jahr 1896 organisierte Shugio dort eine weitere Ausstellung, für die anerkannte Sammler wie Clarence Buckingham, Frederick W. Gookin und Charles J. Morse Exemplare aus ihrem privaten Besitz zur Verfügung stellten (Abb. 3) (Meech-Pekarik 1982: ebd.). Aus dem weit verknüpften Netzwerk amerikanischer Ukiyo-e-Liebhaber*innen und -Förder*innen, das sich ab Ende des 19. Jahrhunderts innerhalb eines relativ homogenen Kreises von Personen bildete – fast alle Akteur*innen hatten eine Ausbildung an einer der berühmten Universitäten der Ostküste wie Harvard oder Yale hinter sich und kamen aus wohlhabenden Familien –, lassen sich insbesondere die Namen Ernest Fenollosa, William Sturgis Bigelow und Charles Buckingham herausfiltern. Diese drei Personen haben den Grundstein für die heutige, zentrale Rolle amerikanischer Institutionen auf dem Gebiet des japanischen Holzschnittes gelegt.

Der in Salem (Massachusetts) geborene Harvard-Absolvent Ernest Fenollosa (1853–1908) erarbeitete sich während seiner Anstellung als Philosophiedozent an der Kaiserlichen Universität Tokio den Rang eines unerlässlichen Experten der japanischen Kunst, insbesondere der klassischen japanischen Malerei. Seine Expertise sicherte ihm einen Beraterposten bei der japanischen Regierung, von dem

4 Durch den eng mit Fenollosa befreundeten Automobilingenieur aus Detroit Charles Freer wurde Washington einer der großen Standorte für japanische Kunst, wenn auch nicht für Holzschnitte. Freer gab seine Sammeltätigkeit von Holzschnitten für Malereien auf. Er ist einer der bedeutendsten Museumsstifter in Amerika und hinterließ in einem eigens von ihm finanzierten Museumsbau, den *Freer Galleries*, die 1923 eröffneten, eine erstklassige Sammlung japanischer klassischer Kunstdüter, besonders Gemälderollen, Keramik und Wandschirme, die er 1906 dem amerikanischen Staat als Schenkung überlassen hatte.

aus er das akademische und institutionelle Kunstsystem, das der Meiji-Staat neu errichtete, durch seine persönlichen Auffassungen, was zum Kanon japanischer Kunst zählte, entscheidend mitgestaltete (Nishimura Morse 2011: 25). Zu internationalem Ruhm aufgestiegen, erhielt er nach seiner Rückkehr nach Amerika 1891 eine Anstellung als Kurator orientalischer Kunst am Museum of Fine Arts in Boston (Nishimura Morse 2001: 35). Bis in die 1890er-Jahre wertete Fenollosa die Stellung der Holzschnitte und der gesamten Ukiyo-e-Schule gegenüber früheren Malschulen, die in die Zeit vor der Edo-Zeit datieren, ab. Seine Einstellung zum japanischen Holzschnitt änderte sich jedoch Mitte der Neunzigerjahre, als er das Marktpotenzial der Drucke erkannt hatte und nach seinem erzwungenen Rücktritt von seinem Posten im Museum of Fine Arts, den er aufgrund einer als unangemessenen wahrgenommenen Liaison hatte verlassen müssen, ein neues Betätigungsfeld suchte (Meech 1990: 49).

Im Jahr 1896 veranstaltete er in Zusammenarbeit mit zwei Geschäftspartnern, dem Kunsthändler und Kapitalgeber William Ketcham und dem Händler japanischer Drucke Kobayashi Bunshichi, die bedeutende Ausstellung *Japanese Color Print: First Complete Historical Exhibition* im New Yorker Fine Arts Building (Meech 2003: 20). Die als Verkaufsausstellung konzipierte Veranstaltung gilt heute zusammen mit Bings Präsentation als eines der entscheidenden Ereignisse, die den großen Sammelsturm in der amerikanischen Oberschicht mit auslösten (Meech 2003: 21). Im viel beachteten Katalog *The Masters of Ukiyo-e: A Complete Historical Description of Japanese Paintings and Color Prints of the Genre School*, der späteren »Bibel« für Holzschnittsammler in Amerika, führte Fenollosa die Einteilungsversuche von Anderson und Bing fort, indem er eine Periodisierung in zehn Epochen vorschlug, beginnend im 17. Jahrhundert und endend zwischen 1830 und 1850 (Jenkins 2008: 15–16). Die an ein darwinistisches Modell der Evolution angelehnte Periodisierung, die eine Phase des Aufstiegs, der Blüte und des Niedergangs vorsah, wurde in den Folgejahren mehrmals aufgegriffen und prägt bis heute entscheidend das Verständnis von Ukiyo-e (Jenkins 2008: ebd.). Gesponsert von großen Händlern in Tokio und New York, baute sich Fenollosa eine erfolgreiche Karriere als Redner auf (Meech-Pekarik 1982: 102). Viele der großen amerikanischen Sammler*innen begeisterten sich durch seine Vorträge für das Sammeln von Ukiyo-e (Meech-Pekarik 1982: 103, 110).

Der Abkömmling einer reichen Bostoner Familie William Sturgis Bigelow (1850–1926), der mit japanischen Kunstgütern, insbesondere Farbholzschnitten, erstmalig während seiner Studienzeit in Paris in Kontakt gekommen war, kaufte unter Fenollosas Anleitung während eines langjährigen Japanaufenthaltes von 1882 bis 1889 in beachtlichen Dimensionen japanische Kunst und Kunstgüter ein (Nishimura Morse 2001: 36–37). Zum Ende seiner Zeit in Japan erwarb er 1888 im Auftrag des Bostoner Museum of Fine Arts eine Sammlung von nahezu 50. 000 Drucken, die hinsichtlich ihrer Vollständigkeit als enzyklopädisch bezeichnet wird und die

Bigelow ausdrücklich dafür aussuchte, seiner Heimatinstitution eine herausragende Stellung in diesem Bereich zu verschaffen (Meech 2003: 23). Seine Ankäufe stiftete er ab 1911 dem Museum, dem er als Treuhänder angehörte, und begründete so dessen heutige Stellung als Halter der größten Sammlung japanischer Holzschnitte weltweit (Nishimura Morse 2001: ebd.). Bigelows Sammlertätigkeiten sind in der Hinsicht bemerkenswert, dass sie nicht nur eine große Anzahl von Exemplaren aus der Frühzeit des Mediums enthielten, von denen sich zu dieser Zeit erst langsam ein Verständnis entwickelte, sondern auch gezielt für die Nachwelt angekauft wurden (Nishimura Morse 2001: 37). Seine Stiftungen führten dazu, dass das Museum of Fine Arts zu einem bevorzugten Anlaufpunkt weiterer großer amerikanischer Sammler wurde, wie etwa der Spaulding-Brüder, deren Sammlung von 7000 Drucken, die zum Zeitpunkt der Schenkung als eine der feinsten galt, im Jahr 1921 nahezu vollständig an das Museum überging (Meech-Pekarik 1982: 112).

Abbildung 4: A Loan Exhibition of Japanese Color Prints. The Art Institute of Chicago (1908). Design der Präsentationsräume von Francis Lloyd Wright



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

Clarence Buckingham (1854–1913) war ein Chicagoer Makler, Bankdirektor und Investor, dessen Einsatz es zu verdanken ist, dass das Art Institute of Chicago, das die rund 16.000 Drucke seiner Sammlung 1925 als Schenkung von dessen Schwester

erhielt, heute nach dem Bostoner Museum of Fine Arts die zweitgrößten Bestände von Ukiyo-e weltweit besitzt. Buckingham, der selbst Treuhänder des Art Institute war, begann in den 1890er-Jahren mit der Unterstützung des bedeutenden Kenners Frederick W. Gookin, Holzschnitte zu sammeln (Meech 2003: 36, 40, 52). 1908 war Buckingham gemeinsam mit dem Architekten Francis Lloyd Wright, der selbst ein anerkannter Sammler und Händler war und von dem er einige Exemplare erworb, einer der wesentlichen Leihgeber der großen 1908 von Gookin im Art Institute veranstalteten Ausstellung japanischer Holzschnitte, die durch Wrights modernistisches Design der Präsentationsräume als legendäres Ereignis in die Geschichte der Ukiyo-e-Ausstellungen einging (Abb. 4) (Meech 2003: 51–52).

In den folgenden Jahren stellte Buckingham eine für ihre außergewöhnliche Tiefe und Qualität bekannte Sammlung zusammen, die häufig als eine der besten in ihrem Bereich bezeichnet wird und seltene Drucke aus der Epoche der Primitiven enthielt, die er von seinem Berater Fenollosa erworben hatte (Shibui 1967: 15). Weitere große Teile aus Fenollosas Nachlass kaufte Buckingham später von dessen beiden Ehefrauen (Meech 2003: 23). Als Betreuer der Sammlung sorgte Gookin dafür, dass Buckinghams Sammlung, die nach seinem verfrühten Tod im Jahr 1913 von seiner Schwester Kate sorgsam ergänzt und 1914 dem Museum als Dauerleihgabe überlassen wurde, katalogisiert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde (Meech 2003: 29, 36, 40).

Große Namen wie Fenollosa, Bigelow und Buckingham stehen nur an der Spitze einer sich weit austreckenden Gruppe von Industriellen, Kunstgesinnten, Mäzen*innen und Künstler*innen in Amerika, die über einschlägige Orte des Vertriebs und Veranstaltungen, Aufenthalte in Paris und Japan, aber auch häufig durch persönlichen Kontakt und über Empfehlungen bedeutende Sammlungen japanischer Holzschnitte zusammenstellten. Anfang des 20. Jahrhunderts hatte sich in den Metropolen im gesamten Land ein weitverzweigtes Geflecht von Verkaufsorten amerikanischer, europäischer und japanischer Händler etabliert, die das Verlangen nach Drucken und den am meisten nachgefragten Künstlern bedienten (Meech 2003: 24). Um die Jahrhundertwende wurden japanische Holzschnitte in Amerika, insbesondere im Fall seltener oder besonders exquisiter Exemplare, als ein exklusives Gut betrachtet, durch dessen Besitz man sich nicht nur als Connaisseur oder Connaisseuse profilieren konnte, sondern das als Investment zudem eine veritable Wertanlage darstellte. Und häufig engagierten sich Mitglieder dieser wirtschaftlich und gesellschaftlich hochrangigen Elite über ihre bis in die Führungsriege der Institutionen reichenden Netzwerke dafür, dass als vielversprechend identifizierte private Sammlungen durch Erwerb oder Schenkungen in den Besitz großer amerikanischer Museen übergingen.

Durch diese Verbindungen zwischen Sammler*innen und Museumsakteuren gelangten nach heutigem Maßstab bedeutende Konvolute oft in die ansässigen Institutionen der Heimatstadt der jeweiligen Sammler*innen, was zu einer breiten

Verteilung reicher Bestände innerhalb der gesamten Vereinigten Staaten führte. Institutionen, die in ihren jeweiligen Bundesstaaten als Kunsteinrichtungen fest verankert waren, gegenüber den Flaggenschiffen der Metropolen in Größe und Bedeutung allerdings nachrangige Häuser darstellten, wurden so durch sukzessive Schenkungen und Nachlässe reicher Philanthrop*innen zu Haltern japanischer Holzschnitte. In einem Zeitraum, der sich ab der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts über mehrere Jahrzehnte erstreckte, wurden – um nur einige der wichtigsten Institutionen zu nennen – das Minneapolis Institute of Art in Minneapolis (Minnesota), das Worcester Art Museum in Worcester und das Museum of Fine Arts in Springfield (beide in Massachusetts), das Portland Museum of Art in Portland (Oregon) sowie Institutionen, die Universitäten anhingen, wie das Allen Memorial Art Museum des Oberlin College in Ohio, das Elvehjem Museum of Art der Universität von Madison (Wisconsin) und das der Universität von Kansas angehörige Spencer Museum of Art in Lawrence mit reichhaltigen Holzschnittkontingenten beschenkt (Meech 2003: 34, 42, 44, 50). Zu den Namen der Schenker*innen zählen etwa der Maler John Chandler Bancroft, einer der ersten und bedeutendsten Sammler, dessen 3000 Drucke nach Worcester gingen, die Industriemagnaten Richard Pillsbury Gale und Louis Warren Hill, die beide dem Minneapolis Institute of Art stifteten, sowie die Sammlerinnen Mary A. Ainsworth und Mary Andrews Ladd, die ihre Holzschnitte dem Oberlin College und dem Portland Museum of Art hinterließen (Meech 2003: 34, 40, 42, 43; Meech-Pekarik 1982: 100).

In Amerika führte der Entschluss einiger Sammler*innen, keinen Profit aus ihren Schätzen zu ziehen, sondern ihre Begeisterung für die Drucke der Nachwelt zu erhalten und damit gleichzeitig die Institutionen ihrer Heimatstadt zu unterstützen, die oft noch klamm in Kunstschatzen waren, schließlich dazu, dass amerikanische Museen zwischen dem Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts zu unangefochtenen Champions im Bereich Ukiyo-e wurden. Es gibt kein Museum in Europa, das heute mit den Beständen in Boston, Chicago oder New York mithalten kann. Und in der Regel übertreffen selbst die Holzschnittkontingente an Standorten in Amerika wie Minneapolis und Springfield die großen Sammlungen in den europäischen Zentren der Begeisterung für den japanischen Holzschnitt in Frankreich, England und Deutschland. Die um die Jahrhundertwende begründete Führungsrolle amerikanischer Institutionen auf dem Gebiet des japanischen Holzschnittes lässt sich heute noch daran ablesen, dass bis in die Neunzigerjahre amerikanische Museen das Ausstellungsfeld dominierten. Bis heute wird das Ukiyo-e-Forschungsgebiet von amerikanischen Expert*innen bestimmt, die häufig an solche Institutionen angebunden sind, die um die Jahrhundertwende großzügig beschenkt wurden. Während in Europa die meisten Sammlungen der großen Connaisseurs sukzessive auf Auktionen verstreut wurden, legten amerikanische Sammler*innen mit ihrer programmatischen Stiftungsstrategie somit den Grundstein für die Gestalt des Ausstellungsfeldes, wie es heute existiert.

2.4 Eine neue Sammlergeneration in Europa, die Überführung von Ukiyo-e in Museen und das Abklingen des Interesses in den Zwanzigerjahren

Mit der Repräsentation Japans auf der Weltausstellung 1900 in Paris, die mit ihrem Fokus auf klassische Malschulen und buddhistische Kunst ein neues Verständnis japanischer Kunst vermittelte, flachte die Begeisterung für japanische Holzschnitte in Paris allmählich ab (Budde 2011: 33). Das Ableben der großen Händlerpersönlichkeiten Bing im Jahr 1905 und Hayashi ein Jahr darauf markierte das Ende der großen Ukiyo-e vertreibenden Galerien in Europa (Kreiner 2011: 24). Zudem hatte sich Japan zu einem modernen Staat entwickelt, dessen militärische Erfolge im Ersten Japanisch-Chinesischen Krieg (1894–95) und im Russisch-Japanischen Krieg (1904–05) Eindrücke von dem Land als exotisch-eskapistischer Ort verdrängt hatten (Kôderà 2018: 144). Ungeachtet dieser Veränderungen im politischen Verhältnis zu Japan kam es auch nach der Zeit der großen Händler in manchen europäischen Ländern in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu einer erneuten Hochphase des Sammelns, die als zweite und dritte Welle bezeichnet wird und die bis in die Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts reichte. Diese neue Phase brachte eine geografische Umverteilung der Bestände mit sich. Exemplare aus den Sammlungen der Connaisseurs der ersten Garde gelangten nun von dem ehemaligen Zentrum Paris in die Nachbarländer, indem sie von einer dort ansässigen neuen Generation von Sammler*innen aufgekauft wurden.

So wurde der japanische Holzschnitt, der dort erst um 1900 entdeckt wurde, zu einem regen Aktivitätsfeld in Deutschland beheimateter Sammler*innen aus Künstlerkreisen und dem Großbürgertum (Brakensiek 2007: 17). Das 1897 erschienene Werk *Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts* des Kunsthistorikers und Generaldirektors der Sächsischen Museen Woldemar von Seidlitz (1850–1922), das zum ersten Mal in der deutschsprachigen Literatur den Holzschnitt nach kunsthistorischen Quellen betrachtete, inspirierte viele dieser Persönlichkeiten zum Sammeln (Brakensiek 2007: 16; Schmidt 1989: 133). Anhand einer systematischen Betrachtung nach Schulen, der Einführung einer chronologischen Abfolge und der Darlegung der Drucktechniken markierte von Seidlitz' Werk den Beginn der systematischen Erforschung der Ukiyo-e in Deutschland. In Fachkreisen gewann das Buch unter anderem Anerkennung durch die Einbeziehung des Kataloges von Fenollosa aus dem Jahr 1896, der damals als großer Meilenstein in der wissenschaftlichen Erfassung der Drucke gehandelt wurde (Schmidt 1989: ebd.).

Abbildung 5: Julius Kurth, *Utamaro* (1907). Leipzig: Brockhaus



Von Seidlitz zog in seinen Studien die damals sämtliche vorhandene internationale Literatur mit Ausnahme japanischer Quellen heran. Insbesondere die Holzschnittmeister Utamaro, Eishi, Moronobu und Kiyonaga sowie die Utagawa-Schule gerieten in den Fokus seiner Betrachtung. Alle Künstler, die nach Hokusai und Hiroshige folgten, missachtete von Seidlitz jedoch (Brakensiek 2007: 16). Obwohl ein Teil der Inhalte schon in den Zwanzigerjahren überholt war, galten viele seiner Erkenntnisse, insbesondere die historische Einordnung und künstlerische Bewertung einiger Meister sowie die Basierung der Aussagen durch das Studium am Original, noch lange als wegweisend in der Forschung (Schmidt 1989: 133). Von denjenigen Sammler*innen, denen von Seidlitz' Buch in Deutschland als Leitfaden diente, sind nur wenige Namen bis heute erhalten. Der Künstler und Mäzen Georg Oeder (1846–1931), einer der ersten Liebhaber von Ukiyo-e in Deutschland, der Künstler Emil Orlik (1870–1932), der Paläontologe Otto Jaekel (1863–1929) und die ursprünglich aus Brooklyn stammende Frankfurterin und Kunstmäzenin Tony Straus-Negbaur (1859–1942) zählten zu dieser Gruppe, die kurz nach der Jahrhundertwende bis in die Zwanzigerjahre Drucke sammelte (Brakensiek 2007: 17).

Angestoßen durch von Seidlitz' Pionierwerk, entdeckten weitere Forscher das Feld des japanischen Holzschnittes für sich und schufen Grundlagenwerke, die zu

ihrer Zeit international anerkannt waren. Im Zeitraum zwischen 1907 und 1941 befand sich die Erforschung der Ukiyo-e als eigenständige Kunstform in Deutschland mit berühmten Namen wie Julius Kurth (1870–1949), Otto Kümmel (1872–1952)⁵ und Fritz Rumpf (1856–1927) auf einem Höhepunkt (Schmidt 1989: 134–135). Der in Berlin ansässige Fritz Rumpf gilt als der erste deutsche Kunsthistoriker, der durch die Beherrschung des Japanischen in Wort und Schrift sowie vertiefte Kenntnisse in der Geschichte der japanischen Kunst die notwendigen wissenschaftlichen Voraussetzungen für eine fundierte Erschließung des Gebiets des japanischen Holzschnittes mitbrachte (Schmidt 1989: 135). Bis zur Wiederaufnahme der Forschung in den Sechzigerjahren des 20. Jahrhunderts galt Rumpfs Werk *Meister des japanischen Farbenholzschnittes: Neues über ihr Leben und ihre Werke* (1924) unter Wissenschaftler*innen international als Vorbild (Schmidt 1989: ebd.).

Die Jahrhundertwende markiert etwa den Zeitpunkt, ab dem japanische Holzschnitte erstmals systematisch für die Eingliederung in Museumssammlungen angekauft wurden. Zahlreiche Schenkungen aus dem Kreis der europaweit tätigen Sammler*innen beschleunigten diesen Prozess zusätzlich.⁶ Ab 1909 koordinierte der Museumskurator des Louvre Gaston Migeon eine Folge von Ausstellungen, die in der Übernahme der Drucke durch das Musée des Arts Décoratifs, das dem Louvre angehört, resultierte (Lefebvre 2004: 66–68). Diese Bestände bilden heute den Kern der Holzschnittsammlung des Musée Guimet, das 1889 durch den großen Sammler asiatischer Kunst Émile Guimet gegründet worden war. Anderorts in Europa erweiterten auch das British Museum unter dem Kurator für Grafikkunst und Verfasser eines bedeutenden Kompendiums über die hauseigene Sammlung an chinesischen und japanischen Holzschnitten Laurence Binyon sowie das Musée d'art et d'histoire in Brüssel ihre Bestände an Ukiyo-e durch gezielte Ankäufe (Checkland 2003: 203; Kreiner 2011: 434).

5 Otto Kümmel übernahm 1924 den Posten des Direktors des Museums für Ostasiatische Kunst in Berlin und lehrte als Professor für ostasiatische Kunst an der Universität zu Berlin. Durch sein Netzwerk zu Händler*innen und Sammler*innen baute er eine erstklassige Sammlung auf, die jedoch im Zweiten Weltkrieg fast vollständig verloren ging (Kreiner 2011: 20). Kümmel war Mitglied der NSDAP, überzeugter Nationalsozialist und Antisemit, was die Bewertung seiner Beiträge auf dem Gebiet der ostasiatischen Kunst problematisch macht. Werner Speiser und Rose Hempel, die nach dem Zweiten Weltkrieg die Geschichte des Holzschnittes weiterschreiben sollten, gehörten zu seinen Schüler*innen.

6 Die bereits um 1870 einsetzenden, sich über mehrere Jahrzehnte erstreckenden Schenkungen von Holzschnitten an europäische Museen durch Sammler*innen und deren Nachfahren sind auf zahlreiche Einzelfälle und Institutionen verteilt. Eine Übersicht über diese Vorgänge bietet Josef Kreiner in Band I seines Werkes *Japanese Collections in European Museums: Reports from the Toyota-Foundation-Symposium Königswinter* (2011) unter »General Prospects« und in Band II unter »Regional Studies« (2005).

In Deutschland begründete Woldemar von Seidlitz die Sammlung japanischer Holzschnitte im Kupferstich-Kabinett Dresden, Exemplare erwarb er größtenteils auf Pariser Versteigerungen, unter anderem auf dem Verkauf der Sammlung von Edmond de Goncourt im Jahr 1897 (Holler 1995: 6–11). Neben von Seidlitz sind unter den Museumsakteuren außerdem noch der mit Bing befreundete Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg Justus Brinckmann, der ebenfalls auf der Goncourt-Auktion kaufte, sowie der Direktor der Kunsthalle Bremen Gustav Pauli als Förderer des japanischen Holzschnittes in Deutschland bekannt (Weisberg et al. 1986: 8–9). Pauli und der Generaldirektor des Norddeutschen Lloyds Heinrich Wiegand sandten den Kunsthistoriker Friedrich Perzyński auf eine gezielte Einkaufstour nach Japan, um Holzschnitte für die Sammlung der Kunsthalle zu erwerben (Blaum und Salzmann 1990: 8). Auch das wohlhabende und weit gereiste Ehepaar Adolf und Frieda Fischer, die Gründer*innen des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln, unternahmen im etwa gleichen Zeitraum eine Reise nach Japan, die der Zusammenstellung einer repräsentativen japanischen Kunstsammlung diente und auf der sie eine große Menge an Holzschnitten erwarben (Schlombs 2018: 9–10). Alle diese Sammlungen sind heute in Deutschland noch erhalten, wo sie oft erst ein Jahrhundert später im Rahmen großer Ausstellungen »wiederentdeckt« wurden.

Das Auftauchen japanischer Holzschnitte in Museumsbeständen hing letztendlich eng mit dem europaweiten Aufstieg eines neuen Typus von Institution, des Museums für angewandte Kunst und Kunstgewerbe, zusammen. Um die Jahrhundertwende entdeckte eine breite Bewegung von Künstler*innen, Designer*innen und Herstellern das Kunsthandwerk als Feld künstlerischer Innovation (Meech 1990: 55; Obniski 2008). Als Foren dieser Strömung sollten die neu gegründeten Museen für angewandte Kunst sowohl einen Gegenentwurf zu den als elitär und veraltet empfundenen Museumsinstitutionen darstellen als auch das kreative Handwerk wiederbeleben, das durch industrielle Verfahren der Gebrauchsgüterproduktion verdrängt worden war (Kreiner 2011: 27; Heesen 2015: 85–87, 96–97).

Die ästhetischen Stilmittel und dekorativen Elemente japanischer Kunstgegenstände sah man als Inspirationsmaterial für neuartige Gestaltungsformen (Brakensiek 2008: 14–15; Kreiner 2011: 27; Meech 1990: 55). Es ist für diesen Zweck, dass die Ukiyo-e-Drucke von Direktoren wie Brinckmann angekauft und ab dem Ende des 19. Jahrhunderts Teil von Sammlungen in Kunstgewerbemuseen wie dem Museum für angewandte Kunst in Wien und dem Victoria and Albert Museum in London wurden (Brakensiek 2008: ebd.; Kreiner 2011: ebd.; Meech 1990: ebd.).

Abbildung 6: Raumaufnahme mit von Josef Frank entworfenen Holzschnittpräsentations-schränken im Museum Ostasiatische Kunst Köln, Hansaring, 1913



© Museum für Ostasiatische Kunst, Köln (Archiv)

Ausschließlich aus diesem Grund, dem Studium für künstlerische Anregungen für das Kunstgewerbe, stellte der Kustos für grafische japanische Kunst am Victoria and Albert Museum Edward Strange die Sammlung zusammen, indem er vor allem Drucke zeitgenössischer Künstler wie Utagawa Toyokuni (1769–1825) und Utagawa Kuniyoshi (1797–1861) erwarb, die erschwinglich und einfach zu haben waren (Brakensiek 2007: 15). »About the mid-19th century, Japanese art was discovered as a model to be emulated to overcome European crisis in art and aesthetics perceived by many artists of their time. Many collections were brought together and many museums were established in view of this«, hebt Kreiner in diesem Zusammenhang hervor (2011: 27). Japanische Holzschnitte wurden aber für einen Wert angekauft, den sie erst im Westen erhalten hatten: ihre Rolle als Inspirationsquelle der japanistischen Künstler*innen.

In ebendieser Funktion als Artefakte einer künstlerischen Richtung gliederten von Seidlitz, Verfasser des wegweisenden Aufsatzes *Die Bedeutung des japanischen Farbholzschnittes für unsere Zeit* (1898), und der Direktor der Kunsthalle Bremen Pauli Ukiyo-e in die Sammlungen ihrer Häuser ein (Brakensiek 2008: 17; Holler 1995: 8; Salzmann 1990: 238).

Eine kleine Gruppe signifikanter Kunstausstellungen mit internationaler Strahlkraft, zu denen neben der Reihe im Musée des Arts Décoratifs 1909–1914 auch die für die Japanrezeption in Deutschland wegweisende Ausstellung *Japan und Ostasien in der Kunst* 1909 in München zählte, hielt das Bewusstsein für japanische Holzschnitte und deren Bedeutung als Inspirationsmittel der Japonisten in Europa wach. Eine derart umfassende Veranstaltung, wie Bing sie 1890 mit der *Exposition de la Gravure Japonaise* veranstaltet hatte, fand jedoch nie wieder statt. Stattdessen übernahm eine Vielfalt kleinerer Präsentationen das Feld. Diese fanden meistens zu spezifischen Anlässen statt, etwa wenn Institutionen ihre gerade erworbenen Schätze der Öffentlichkeit präsentierten. Häufig organisierten einflussreiche Sammler*innen selbst Ausstellungen oder ihre Sammlungen wurden auf Kunst- und Gewerbeausstellungen gezeigt (Delank 2020; Salzmann 1990: ebd.; Schmidt 1989: 134).⁷ Insgesamt lässt sich jedoch feststellen, dass spätestens mit dem Anbruch der Zwanzigerjahre der Strom der Ausstellungen sowohl in Europa als auch in Amerika stetig abnahm und große, öffentlichkeitswirksame Präsentationen immer seltener wurden. In den Quellenverzeichnissen der Kataloge aller zentralen Ausstellungen ab den Fünfzigerjahren sind Ausstellungen im Zeitraum zwischen den Jahren 1910 und 1950 kaum aufgeführt. Häufiger als Ausstellungen findet man hingegen Verweise auf Versteigerungen großer privater Sammlungen an bedeutenden Standorten wie *Sotheby's* in London, dem *Hôtel Drouot* in Paris oder den *Parke-Bernet Galleries* in New York in den ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts, die anhand ihrer Auktionskataloge historisch hinterlegt sind.

Mitte der Zwanzigerjahre war der japanische Holzschnitt zu einem seriösen Gegenstand der kunstwissenschaftlichen Forschung geworden, doch die Japanmode war längst abgeklungen und auch als Stilvorbild und Quelle der künstlerischen Inspiration hatten die Drucke nach einer letzten Rezeption in den Kreisen der deutschen Expressionisten und der Nabis in Frankreich ausgedient.⁸ Mit afrikanischen Skulpturen und Masken erreichte um das Jahr 1910 eine neue Quelle ästhetischer Referenz die internationale Künstler*innen-Avantgarde, die das Kunstverständnis wandelte (Murrell 2008). Bestände japanischer Holzschnitte rückten auch allmählich innerhalb der Institutionen aus dem Fokus des Interesses. Belege für den sich verlagernden Status der Drucke liefern etwa Angaben über Verkäufe und Verkaufsbestrebungen, die während der Zwanziger- und Dreißigerjahre zur Deckung des Finanzierungsbedarfs unternommen wurden, wie es etwa im Museum für Ostasiati-

7 Auf der großen Industrie- und Kunstausstellung in Düsseldorf 1902 wurde die Sammlung von Georg Oeder gezeigt. Justus Brinckmann schrieb eine Einführung für den Katalog. Vorbild der Düsseldorfer Ausstellung war die Weltausstellung 1900 in Paris (Delank 2020).

8 Zu den letzten Rezipient*innen des japanischen Holzschnittes unter Künstler*innen zählten Anfang des 20. Jahrhunderts in Deutschland die Bewegung *Das Junge Rheinland* sowie die Künstler*innen des *Blauen Reiters* um Franz Marc und Wassily Kandinsky (Delank 2020).

sche Kunst und in der Kunsthalle Bremen der Fall war (Beilmann 1990: 23; Schlombs 2018: 10). Bisweilen erregten die großen Sammlungen prominenter Sammler*innen noch Aufmerksamkeit, wenn sie auf den Markt kamen. So war die Versteigerung der hoch angesehenen und mehrmals ausgestellten Sammlung von Tony Straus-Negbaur ein in der internationalen Presse diskutiertes Ereignis (Brakensiek 2007: 17). Doch man hat den Eindruck, dass sich schließlich der Kreis der Fürsprecher*innen auf eine marginale Gruppe verkleinerte.

Aus dem nebligen Bild, das die Sekundärliteratur von dieser Zeit nach 1910 zeichnet, lässt sich ableiten, dass der japanische Holzschnitt im Zeitraum zwischen den beiden Weltkriegen und noch viele Jahre darüber hinaus so gut wie von der Bildfläche der Kunstmilie verschwunden war (Beilmann 1990: 23; Burrows 1946: 10; Wininger 1997: 14). »Mit der ›Mode‹ des japanischen Farben-Holzschnitts scheint es jedenfalls vorbei zu sein«, urteilte der Direktor der städtischen Kunsthalle Mannheim entsprechend anlässlich einer Ausstellung japanischer Farbholzschnitte im Jahr 1926 (Hartlaub 1926: 2). Seiner Einschätzung nach hatten nicht nur der Einfluss der Ukiyo-e auf das Kunstschaaffen sowie deren Wertschätzung als Kunst insgesamt abgenommen. Hartlaub wies auch darauf hin, dass sich das kunsthistorische Interesse inzwischen auf altertümliche und sakrale Gebiete der chinesischen Kunst verlagert habe (1926: ebd.). Diese Lage sollte sich so schnell nicht ändern. Denn auch zwanzig Jahre später besiegelte ein Kommentator der *New York Times* anlässlich der Präsentation der Sammlung von Louis Ledoux im Metropolitan Museum of Art 1946, die noch in den Zwanzigerjahren ein internationales Renommee besessen hatte, dass japanische Holzschnitte als Thema eigentlich längst passé seien und womöglich auch so schnell nicht wiederkommen würden (Burrows 1946: ebd.). Die Positionierung von Amerika und Japan als Feindesmächte während des Zweiten Weltkrieges hatte den Enthusiasmus für japanische Kunst drastisch abgekühlt (Napier 2007: 81). Der japanische Holzschnitt, über mehrere Dekaden Objekt der Begeisterung der intellektuellen und künstlerischen Elite, der als lukrative Kunstware an unzähligen Orten in Europa und Amerika vertreiben worden war, war nicht mehr aktuell.

2.5 Das Erbe der ersten Phase der Wertschätzung: Ukiyo-e als am meisten vorhandene japanische Kunstform in westlichen Museen

Der besondere Stellenwert, den Ukiyo-e als Kunstform in der ersten Phase der Wertschätzung von Mitte des 19. Jahrhunderts bis Anfang des 20. Jahrhunderts einnahmen, wirkt bis heute in der Rezeption der Drucke nach. Diese Kontinuitäten sind vor allem auf Ebene der Künstler, die heute populär sind, deutlich. Die Sekundärliteratur weist immer wieder auf drei Namen hin, die in der Phase der Erstrezension besonders häufig unter den Japanophilen, Kritikern und Sammler*innen präsent

waren: Hokusai, Hiroshige und Utamaro (Budde 2011: 29–30; Evett 1982: 20–22). Besonders Hokusai, dessen Werk den Geschmack für japanische Kunst »monopolierte«, kam eine Sonderrolle als Meister zu, der am intensivsten durch Kritiker kommentiert wurde (Evett 1982: 22). Auch als sich der Kreis von Ukiyo-e-Künstlern durch die kunsthistorische Forschung zum Ende des 19. Jahrhunderts signifikant erweiterte, veränderte sich die bevorzugte Stellung dieser drei Namen – Hokusai, Hiroshige und Utamaro – nicht wesentlich (Evett 1982: 20, 26).

Der Aspekt der Verfügbarkeit erklärt zu einem gewissen Grad die frühe und anhaltende Popularität der Holzschnittmeister dieser Dreiergruppe. Denn Drucke von Hokusai und Hiroshige zählten zu dem, was als Angebot für die ersten Reisenden nach der Öffnung des Landes für den Handel im Jahr 1854 unmittelbar bei den Händlern in den Städten verfügbar war, da diese Drucke zu dieser Zeit verlegt wurden (Evett 1982: 2). Eine genaue Betrachtung des Bildprogrammes dieser Künstler, das mit Landschaften, Tier- und Pflanzendarstellungen Themen umfasste, die eine Art universellen Appeal hatten und zunächst wenig kulturspezifische Kenntnisse voraussetzten, erklärt ebenfalls ihre Popularität (Evett 1982: 23, 26). Hiroshiges und Hokusais Landschaftsansichten wurden daher in Europa zu gern herangezogenen Quellen, um das Verhältnis der japanischen Kultur zur Natur zu erörtern, und wurden als illustratives Material in Büchern über Japan reproduziert (Budde 1982: 26; Evett 1982: ebd.; Watanabe 1984: 672–674). Der Sonderstatus von Hokusai, Hiroshige und Utamaro lässt sich neben der Tatsache, dass Exemplare dieser Künstler sehr früh in die Hände der führenden Advokaten des Japonismus sowie der Künstleravantgarde gerieten, auch dadurch erklären, dass sie die persönlichen Geschmäcker und ästhetischen Präferenzen dieser Personengruppe erfüllten (Budde 2011: 25, 27–30; Evett 1982: 6–7, 20; Inaga 2003: 77–87; Johnson 1984: 343; Kreiner 2011: 16).

Die Beliebtheit Hokusais gründete auch auf der Tatsache, dass der Künstler unter Kunstkritikern als Vorbild für das reformistische Programm der Japonisten und Impressionisten galt (Inaga 2003: ebd.). Besonders Hokusais *manga* (übers.: »Sammlung komischer oder wunderlicher Motive«), skizzenhafte Bücher, die ein fast unerschöpfliches Spektrum von Zeichnungen und zeichnerischen Studien von Menschen, Tieren und Pflanzen versammelten und schon früh die Aufmerksamkeit der Kommentatoren und Sammler*innen erhielten, verliehen Hokusai den Rang eines Chronisten des ganzen Landes und des Lebens der einfachen Leute (Evett 1982: 83–84; Watanabe 1984: 672). Wie es Gonse, Renan und Bing sehr ähnlich äußerten, wurde Hokusai vor allem auf der Grundlage seines scheinbar völlig natürlichen, spontanen und künstlerischen Talentes, das sich ohne jegliche Spur der Anstrengung entfaltete, Ruhm zugesprochen (Evett 1982: 24). Hokusai wurde glorifiziert, da man aufgrund seiner vermeintlichen Fähigkeit, universelle Themen des Menschseins anzusprechen, jene künstlerischen und stilistischen Elemente in ihm erkannte, die innerhalb des ästhetischen Grundsatzprogrammes der künstleri-

schen Avantgarde hochgehalten und die durch die Referenz auf sein Werk verteidigt wurden (Evett 1982: ebd.; Inaga 2003: 78–79, 82–83).

Entscheidungen der führenden Akteure des Japonismus verstärkten den Beliebtheitsstatus des Trios Hokusai, Hiroshige und Utamaro in der Öffentlichkeit in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts. So wählte Bing gezielt Utamaro und Hiroshige für eine Ausstellung in den Galeries Durand-Ruel⁹ im Jahr 1893 aus (Evett 1982: 22). Abbildungen von Hiroshige und Hokusai dominierten zahlenmäßig bei Weitem die Illustrationen in Bings Publikation *Le Japon Artistique* (Evett 1982: 21). Und auch in der Ausstellung *Exposition de la Gravure Japonaise* im Jahr 1890 übertrafen Drucke von Hokusai und Utamaro in der Repräsentation anteilmäßig die Präsenz aller anderen Künstler (Kōdera et al. 2017: 21, 29). Trotz des vielfältigen Spektrums von Holzschnittkünstlern, das die Ausstellung insgesamt bot, waren es schließlich Hokusai, Hiroshige und Utamaro, die am ausführlichsten von den Rezensenten besprochen wurden (Saito 2017: 49–50). Unter amerikanischen Sammler*innen setzte sich die Beliebtheit von Hokusai, Hiroshige und Utamaro fort, die auch in einer Situation, in der viel mehr Wissen und Künstler verfügbar waren, bevorzugt gesammelt wurden (Meech 2003; Meech-Pekarik 1982). Bedeutende Zeitgenossen Hiroshiges und Hokusais wie Utagawa Kuniyoshi (1798–1861) und Utagawa Kunisada (1786–1865) hingegen wurden trotz ihrer großen Beliebtheit, die sie Mitte des 19. Jahrhunderts in Japan genossen, komplett ausgeklammert, da sie Fenollosas darwinistischem Modell nach als Angehörige der Phase des Niedergangs eingestuft wurden (Jenkins 2008: 15–16).

Relativ günstig zu erwerben und in großen Mengen vorhanden, prägten japanische Farbholzschnitte wie kein anderes Kunstobjekt aus Japan das Bild japanischer Kunst zum Ende des 19. Jahrhunderts (Evett 1982: xii; Kreiner 2011: 16). Obwohl sich schon seit den 1870er-Jahren das Spektrum von Kunstgegenständen, die in Europa rezipiert wurden, auf Wandschirme und Hängerollen der klassischen Malschulen sowie buddhistischer Kunst erweitert hatte, gelang es keiner dieser Formen, die Vorstellungskraft so sehr zu packen, wie es die Ukiyo-e vermochten (Evett 1982: 26). »At no time, did any of these forms threaten to unset prints from their ruling position over European taste. [...] Prints remained throughout these forty-year period the epitome of Japanese artistic expression«, argumentiert Evett daher (1982: xii). Wie

9 Paul Durand-Ruel (1851–1922), Besitzer der gleichnamigen Galerie in der Rue Laffitte im 9. Arrondissement in Paris, gilt als erster Kunsthändler der Werke der französischen Impressionisten. Durch den Ankauf großer Werkskontingente beherrschte er den Markt. Eine seiner großen Leistungen bestand in der Bekanntmachung der impressionistischen Künstler*innen in Amerika. Die heutige weltweite Berühmtheit der Impressionisten wird Durand-Ruel persönlich zugerechnet, der diese Künstlergruppe schon früh unterstützte und durch ein breites Filialnetz eine expansive Verkaufsstrategie verfolgte (alle Angaben: Matzner 2014).

folgenreich diese Orientierung der kulturellen Avantgarde für das Verständnis japanischer Kunst im Westen war, sticht nochmals hervor, wenn man sich die großen Diskrepanzen zwischen dem Bild von japanischer Kunst, das in Europa und Amerika verbreitet war, auf der einen Seite und dem Programm der Meiji-Regierung auf der anderen vor Augen hält. Denn im Kanon bedeutender japanischer Kunstrichtungen, den japanische Beamte und Experten im Rahmen einer Kampagne der nationalen Selbstdarstellung aufstellten, waren Ukiyo-e-Drucke überhaupt nicht enthalten (Satô 2011: x, 134). Sie zählten gemeinsam mit für den Export hergestellter Keramik zum Handwerk, in dem keinerlei künstlerischer Wert gesehen wurde (Satô 2011: 134). Aus diesem Grund erschienen die Holzschnitte auch bereits auf der Weltausstellung 1878 in Paris nicht mehr als Exponate, was jedoch keinen Einfluss auf die Begeisterung für die Drucke hatte. Bei der Entscheidung der Mitglieder intellektueller und künstlerischer Kreise in Europa und Amerika, dem Holzschnitt einen Kunststatus zu verleihen, handelte es sich damit um einen Sonderweg, der von den japanischen Ministerien, die ab 1973 massiv die Verbreitung eines abgestimmten Bildes japanischer Kunst betrieben, das die klassischen Malschulen sowie zeitgenössische Malerei und Skulptur nach westlichem Vorbild favorisierte, gar nicht vorgesehen war (Satô 2011: ebd.).

Diese Tatsachen machen nochmals deutlich, dass es häufig Zufallsbeschlüsse oder unvorhergesehene Favorisierungen bestimmter Gruppen waren, die über den ikonischen Status bestimmter Kunstformen und Künstler*innen entschieden, die heute als weltbekannt gelten. Die Faktoren, dass die Drucke so sehr die ästhetische Sensibilität einer künstlerischen und intellektuellen Elite ansprachen, in Bezug auf die japanische Kultur einen illustrativen Zweck erfüllten und darüber hinaus leicht zu handeln waren, was ihnen schließlich den Status eines modischen Sammelobjektes verlieh, haben noch heute einen nachwirkenden Einfluss auf das Bild japanischer Kunst im Westen.

For the West, ukiyo-e occupied, and occupies even today, the most important position in the history of Japanese art and in the collection of Japanese Arts and Crafts. Even after other traditions came into the focus of collectors and scholars, the predominance of ukiyo-e did not change. [...] Most European Collections, be they large or small, show a [...] preoccupation with woodblock prints. (Kreiner 2011: 16)

Mit diesen Worten unterstreicht Kreiner die anhaltende Bedeutung japanischer Holzschnitte in der Museumswelt. Bis Ukiyo-e in den Siebzigerjahren wieder Gegenstand großer Themenausstellungen wurden und in den folgenden Jahrzehnten schließlich auch in den Interessenfokus des breiten Publikums gelangten, hatten sich einige Dinge getan: Die Forschung war vorangeschritten und bisher vernachlässigte Künstler waren in den Fokus getreten. Dennoch bestimmten immer noch

hauptsächlich zwei Faktoren aus der Rezeption um die Jahrhundertwende die Ausstellungslandschaft. Es handelt sich bei diesen beiden Punkten zum einen um die Überrepräsentation der Drucke in den Sammlungen großer Museen in Amerika und Europa und zum anderen um die ungebrochene Popularität, die einem engen Spektrum von Künstlern, namentlich Hokusai, Hiroshige und Utamaro, zugeordnet wird. Rückblickend lässt sich feststellen, dass die Dynamiken, nach denen japanische Holzschnitte als Kunstgegenstand Ende des 19. Jahrhunderts durch eine spezifische Gruppe auch heute noch bekannter Akteure etabliert wurden, zu einem hohen Grad kommerziellen Regeln und Interessen folgten. Auch diesen Aspekt sollte man sich vor Augen halten, wenn man die reichen Bestände an Holzschnitten in teils weltberühmten Museen erwähnt. Die Ausstellungslandschaft und die damit einhergehende hohe Präsenz von Ukiyo-e in der Öffentlichkeit heute sind damit in hohem Maße dadurch geprägt, dass die Drucke neben dem künstlerischen Wert, den man vor mehr als einhundertfünfzig Jahren im Westen in ihnen entdeckte, vor allem auch ein lukratives Business darstellten. Die so bedingte hohe Zirkulation und leichte Handelbarkeit sehe ich daher als die entscheidende Grundlage ihrer heutigen Beliebtheit.

