Marina Sammeck

REISE INS BEKANNTE FREMDE

Ausstellungen japanischer Holzschnitte im Westen
vom späten 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart

[transcript] Image

Aus:

Marina Sammeck
Reise ins bekannte FremdeAusstellungen japanischer Holzschnitte im Westen vom späten 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart
April 2024, 268 S., kart., 29 Farbabb., 8 SW-Abb.

48,00 € (DE), 978-3-8376-7148-3
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-7148-7

Japanische Holzschnitte *(ukiyo-e)* zählen heute zu den berühmtesten Kunstformen Ostasiens. Doch wie haben die Drucke aus der Edo-Zeit diesen Status erhalten? Als Ursprung für ihren Weltruhm wird häufig auf die Japonismus-Epoche Ende des 19. Jahrhunderts verwiesen. Dabei blenden Kunstwissenschaft und Museumswelt aus, dass die Drucke in den letzten siebzig Jahren vielfach präsentiert wurden. Marina Sammeck verfolgt, wie japanische Holzschnitte durch Ausstellungen und Allianzen zu einer der populärsten japanischen Kunstformen im Westen aufsteigen konnten. Im Mittelpunkt ihrer Analyse steht die Beschreibung des Prozesses, in dem spezifische Objekte zu »Kunst« werden – und was dieser für die zukünftige Ausstellungspraxis bedeutet.

Marina Sammeck, geb. 1987, ist freie Autorin für zeitgenössische Kunst und Redakteurin der Online-Plattform für Gegenwartskunst im Rheinland »rhineart.com«.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-7148-3

© 2024 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

1. Einleitung 9

2. Die erste Phase der Rezeption japanischer Holzschnitte (1860–1920) 21
2.1 Die Entdeckung japanischer Holzschnitte in intellektuellen Kreisen um 1860 22
2.2 Japanische Holzschnitte als begehrte Ware und lukratives Handelsobjekt: der Kunsthändler Siegfried Bing (1838–1905) 26
2.3 Japanische Holzschnitte kommen nach Amerika 30
2.4 Eine neue Sammlergeneration in Europa, die Überführung von Ukiyo-e in Museen und das Abklingen des Interesses in den Zwanzigerjahren 37
2.5 Das Erbe der ersten Phase der Wertschätzung: Ukiyo-e als am meisten vorhandene japanische Kunstform in westlichen Museen 43

3. Die Einführung von Ukiyo-e gegenüber der Öffentlichkeit in den Ausstellungen der Fünfziger- und Sechzigerjahre 49
3.1 Private Sammler als Stifter von Ukiyo-e-Ausstellungen: die Reihen von Theodor Scheiwe und Hans Lühdorf 51
3.1.1 Die Ausstellungen der Sammlung Scheiwe und die Positionierung von Ukiyo-e als Kunstform gegenüber der Öffentlichkeit 53
3.1.2 Ukiyo-e als Bilder einer fernen und zugleich nahen Welt 61
3.1.3 Ukiyo-e im Aufstieg: die Spätmeister-Ausstellungen aus der Sammlung Lühdorf im Kunstmuseum Düsseldorf 1961–1966 65
3.2 Ausstellungsnetzwerke: eine theoretische Einordnung anhand der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) 73
3.2.1 Grundlagen und Funktionsweise des Modells der ANT 74
3.2.2 Ausstellungen als Netzwerke: die ANT als Leitmodell der Sammlerausstellungen 76
3.3 Kunstbegriff, Authentizität, die Rolle der Presse und das Erbe des 19. Jahrhunderts: Gesichtspunkte im Prozess der Etablierung der Ukiyo-e als Kunstform 81
3.3.1 Die Fortführung von Präferenzen aus der Erstphase der Rezeption 81
3.3.2 Die Rolle der Presse in der Popularisierung der Ukiyo-e 83
3.3.3 Der japanische Holzschnitt als »wahre« Form ostasiatischer Kunst 86

3.4 Das Ausstellungsfeld in den Fünfziger- und Sechzigerjahren: ein Ausblick in die Zukunft 88

4. Ausstellungen in den Siebzigerjahren: das Zeitalter der Institutionen 93
4.1 Die Merkmale der Großausstellungen 93
4.2 Großausstellungen in Amerika: *Suzuki Harunobu* (1970) und *The Primitive Period* (1971) .. 97
4.3 Großausstellungen in Europa und der Beginn von Sammlungsaufarbeitungen 107
4.4 Die Transformation des Ausstellungsfeldes in den Siebzigerjahren 112

5. Ukiyo-e, Japanfieber und Imagekampagne: japanische Holzschnitte als Medium der japanischen Kulturdiplomatie in den Achtzigerjahren..... 121
5.1 Japans Aufstieg zur Supermacht und die wachsende Bedeutung der Kulturdiplomatie .. 121
5.2 Japan erfindet sich neu: die Edo-Zeit als ideale Vergangenheit für die Propagierung eines bestimmten Japanbildes 126
5.3 Japan als Sponsor: Ukiyo-e-Ausstellungen als Teil der Kulturdiplomatie 131
5.4 Imaginationen von Edo als beliebtes Thema in den Ukiyo-e-Ausstellungen 134
5.5 Ein neuer zeitgenössischer Charakter für Ukiyo-e 139
5.6 Ukiyo-e als Bilder von Japan 146

6. Die Ausstellungen in den Neunzigerjahren: Internationalisierung des Feldes und Durchbruch der Blockbuster-Formate 149
6.1 Neue Bedingungen im Feld: Kulturdiplomatie, Japonismus und internationale Netzwerke 149
6.1.1 Kulturdiplomatische Ausstellungskooperationen mit Japan in Expansion 150
6.1.2 Der Einfluss des Thementrends Japonismus auf die Ukiyo-e-Ausstellungen 153
6.1.3 Expertencliquen und internationale Allianzen 159
6.2 Blockbuster-Ausstellungen wandeln das Ausstellungsfeld 161
6.2.1 Blockbuster-Themenausstellungen.....162
6.2.2 Blockbuster-Ausstellungen der Namen Hokusai, Hiroshige und Utamaro.....167
6.3 Ukiyo-e in den Neunzigerjahren: vom Blockbuster zum brandaktuellen Forschungsfeld.....176

7. Ausstellungen in den Zweitausenderjahren: Ukiyo-e als Vorboten populärkultureller Medien 181
7.1 Kommerz statt Kunst: Ukiyo-e als Massenmedium der Populärkultur 182
7.2 Ukiyo-e als populärkulturelles Medium: ein neuer Ausstellungstypus..... 189
7.3 Ukiyo-e und Manga: die langersehnte Verwandtschaftsentdeckung 196
7.4 Utagawa Kuniyoshi und Katsushika Hokusai als Erfinder des Comics 198
7.4.1 Hokusai als Urvater des modernen Mangas.....199
7.4.2 Utagawa Kuniyoshi als Erfinder des Comics 203
7.5 Ukiyo-e als entleerte Beweisobjekte in »Versus-Manga« – Ausstellungen 209

8. Weiterführende Überlegungen zum Potenzial japanischer Holzschnitte als Kunstform in Ausstellungen 215
8.1 Das Weiterbestehen der Präferenzen der Erstphase der Rezeption in den Künstlercharakteren Hokusai, Hiroshige und Utamaro 216
8.2 Selbst-Exotismus: Ukiyo-e als gegenseitige Projektionsfläche 220
8.3 Die nahe ferne Welt und Ruth Benedicts paradoxes Modell der japanischen Kultur 223
8.4 Neue Horizonte für das Ausstellen japanischer Holzschnitte 225

Dankesworte 233

Literaturverzeichnis 235

Abbildungsverzeichnis 265

1. Einleitung

Die spektakulären Landschaften Hiroshiges, Hokusais Ansichten des Fuji, die Schönheiten aus den Bordellen und Teehäusern von Utamaro oder Kuniyoshis abenteuerliche Heldenszenen – das im Westen verbreitete Bild der japanischen Kunst ist heute eng mit dem Motivrepertoire der japanischen Holzschnitte verbunden. Auch ohne konkrete Namen zu nennen, geben die prächtigen Farbdrucke aus der Edo-Zeit (1608–1868), die auf Japanisch als »Ukiyo-e«[1], »Bilder der fließenden Welt«, bezeichnet werden, heute anscheinend die Essenz dessen wieder, was man sich unter dem traditionellen Japan generell vorstellt. Indem sie als Vorläufer moderner populärkultureller Medien wie der Manga auftreten, repräsentieren die Holzschnitte auch die gegenwärtige Seite der japanischen Kultur. Bei all diesen Aspekten, die als selbstverständlicher Bestandteil der Drucke angesehen werden, handelt es sich jedoch um Zuschreibungen, die erst in den letzten Jahren entstanden sind. Noch in den Fünfziger- und Sechzigerjahren waren japanische Holzschnitte in der Öffentlichkeit kaum präsent und wurden nicht groß ausgestellt. Der Stellenwert, den Ukiyo-e heute als Kunstform einnehmen, erschien nicht plötzlich oder zufällig, sondern wurde über mehrere Dekaden innerhalb einer weitverzweigten Folge internationaler Ausstellungen gegenüber der Öffentlichkeit verhandelt.

In dieser Arbeit möchte ich den Ursachen der heutigen Popularität der japanischen Holzschnitte als »ikonische« Kunstform in Europa und Amerika nachgehen. Dabei interessiert mich insbesondere die Eignung der Drucke, ein fest gezeichnetes Repertoire an Vorstellungen zu bedienen, das sehr eng mit allgemeinen Bildern von Japan als Land und Kultur korreliert. Indem ich die Geschichte der Ausstellungen japanischer Holzschnitte von der Nachkriegszeit bis heute verfolge, werde ich solche Momente und Wendepunkte aufdecken, die ich als ursächlich für den Eindruck betrachte, der in der Gegenwart über die Ukiyo-e existiert.

1 Das Hepburn-Transkriptionssystem sieht vor, japanische Fremdwörter, die nicht im Duden aufgeführt sind, klein und kursiv zu schreiben. Ich habe mich bei dem Begriff »Ukiyo-e« bewusst dazu entschieden, von diesem System abzuweichen und das Wort wie alle Substantive groß und nicht kursiv zu schreiben. Damit möchte ich signalisieren, dass es sich bei Ukiyo-e sowohl um einen Begriff als auch um ein Objekt handelt, das vollständig in das westliche Kunstsystem integriert ist, wo es mit spezifischen Vorstellungen behaftet ist.

Der Ausgangspunkt, von dem aus ich meine Forschungen begonnen habe, waren Texte, mit denen Museen auf ihren Websites Ausstellungen ankündigten. Über die Literaturverzeichnisse der jeweiligen Ausstellungskataloge stieß ich auf ein Feld von Initiativen, das sich bis in die Fünfzigerjahre erstreckt. Japanische Holzschnitte wurden in Europa und Nordamerika bereits seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts rezipiert und galten in Künstler*innen- und Intellektuellenkreisen als ein beliebtes Sammelgut. Die Rezeption der Drucke während der Epoche des Japonismus, der fieberhaften Auseinandersetzung mit japanischen Kunst- und Kulturgütern, für die in der Regel die Weltausstellung in Paris 1967 als Schlüsselereignis herangezogen wird, ist umfassend erforscht. Doch spätestens in den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts bricht die Dokumentation der Rezeptionsgeschichte des japanischen Holzschnittes im Westen ab. Sekundärliteratur, welche die historische Entwicklung der Auseinandersetzung mit den Drucken seit der Nachkriegszeit betrachtet, ist nicht vorhanden. Zwar werden die Etappen der kunstwissenschaftlichen Erschließung des Mediums regelmäßig im Rahmen der Katalogbeiträge und Fachpublikationen resümiert, diese Beiträge berichten jedoch hauptsächlich über die Fortschritte in der kunsthistorischen Erschließung. Untersuchungen, welche die Herkunft des populären Stellenwertes der Ukiyo-e zum Gegenstand machen, den diese heute als vielfach gezeigtes Ausstellungsobjekt, das eine große Bandbreite von Assoziationen bedient, einnehmen, liegen hingegen nicht vor.

Es gibt Autor*innen, deren Thesen sich meinem Forschungsvorhaben von verschiedenen Seiten her annähern. 2015 brachte Christine Guth *Hokusai's Great Wave: Biography of a Global Icon* heraus, ein sehr erfolgreiches Buch, in dem sie die ikonografische Karriere von Hokusais weltberühmtem Druck *Die große Welle vor Kanagawa* von der Zeit des Japonismus bis in die Gegenwart verfolgt. Guths Analyse konzentriert sich auf die verschiedenen Arten der bildlichen Wiederholung und Weiterverwendung der Darstellung der ikonischen Welle in Kunst, Werbung und Populärkultur. Die gegenwärtige Bedeutung des Künstlers Hokusai oder der Gattung Ukiyo-e an sich untersucht sie allerdings nicht. Guths Buch zeigt, dass einzelnen Künstlern[2] und ihren Werken durchaus ein bedeutender Status eingeräumt wird. Der Frage, warum japanische Holzschnitte generell einen bestimmten Stellenwert als Kunst gegenüber der Öffentlichkeit einnehmen, wird jedoch weder von ihr noch in sonst einer Publikation systematisch nachgegangen.

Überhaupt habe ich den Eindruck, dass das Vorhaben, den allgemeinen Beliebtheitsstatus von Kunstformen zu erforschen, von der kunstwissenschaftlichen Theorie noch nicht umfassend angegangen wurde. An wissenschaftlichen Ansätzen, die

2 In Pluralformen nehme ich keine geschlechtersensible Schreibung vor, wenn es sich aus dem Kontext ergibt, dass ich entweder nur über Frauen oder Männer spreche. Diese Verfahrensweise ermöglicht mir außerdem darauf hinzuweisen, dass bestimmte Gruppen historisch von Männern dominiert wurden.

sich mit dem Akt des Ausstellens beschäftigten, mangelt es grundsätzlich nicht. So ist die Auseinandersetzung mit den wissensdiskursiven und ideologischen Funktionen von Museen etwa Gegenstand von Eilean Hooper-Greenhills *Museums and the Shaping of Knowledge* (1992) und Tony Bennetts *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (1995). Beide Autor*innen argumentieren, dass Objekte durch bestimmte Mechanismen der Bedeutungszuordnung zu musealen Artefakten designiert werden und dass dieser Selektions- und Platzierungsprozess Wissensordnungen für die Öffentlichkeit konstruiert. Die Möglichkeit, dass es Schnittstellen zwischen dem gezeigten Wissen und den Vorstellungen gibt, die in der breiten Bevölkerung zirkulieren, betrachten die Autor*innen jedoch nicht. Interaktionen zwischen dem Ausstellungsobjekt und dem Publikum analysiert wiederum die Kultursemiotik. Allerdings liegt der Fokus hier auf dem Vorgang des Codierens und Decodierens einer spezifischen, von den Kurator*innen verschlüsselten Botschaft, die zwischen den Betrachter*innen und dem einzelnen Objekt zirkuliert (Scholze 2013). Während die Perspektive der Kultursemiotik sich vor allem auf die Frage konzentriert, unter welchen Bedingungen Inhalte vom Publikum verstanden werden und in welchen Fällen nicht, werden populäre Vorstellungen, die sich über das einzelne Ausstellungsereignis hinaus entwickeln, nicht untersucht (Scholze 2013).

In ihrem Werk *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis* fasst Mieke Bal wiederum Gesten des Zeigens von Objekten als diskursive Sprechakte auf, an denen eine Reihe von Personen beteiligt ist (1996: 3–4, 7–10). Indem Bal sich dem Ausstellen aus diskurstheoretischer Perspektive annähert und die Bedeutungszuschreibung als narrativen Prozess beschreibt, erweitert sie den Horizont der Ausstellungstheorie in eine Richtung, die auch ich verfolgen werde (1996: 7–10). Obwohl ich ihre Herangehensweise, welche die museale Handlung des Präsentierens als hierarchischen Prozess der Sinngenerierung und -ausstattung begreift, sehr überzeugend finde, verharrt Bals Fokus schließlich auf der Betrachtung von Subjekt-Objekt-Dichotomien (1996: 3). Die Frage, die sie in erster Linie beschäftigt, sind Diskrepanzen zwischen der visuell-ästhetischen Erscheinung von spezifischen Objekten und der autoritären textuellen Aussage über diese (Bal 1996: 5–11). Die vorhandenen Theorien über den Akt des Ausstellens und der Bedeutungszuschreibung erfassen mein Forschungsvorhaben somit nie ganz. Anhand der Frage, wie bestimmte populäre Bilder über Kunstformen entstehen, bin ich in ein Forschungsfeld vorgestoßen, das von der Wissenschaft bisher nur an seinen Rändern erschlossen wurde.

Ähnlich wie in Mieke Bals *Double Exposures* ist die Diskurstheorie von Michel Foucault auch in meinem Forschungsvorhaben ein erster theoretischer Ansatzpunkt, durch den ich anfangs die verschiedenen Prozesse erfassen konnte, die Ausstellungen in Gang bringen, während sie allgemeine Vorstellungen produzieren, die sich in der Öffentlichkeit verbreiten. Im Laufe meiner Forschung habe ich gemerkt, dass Ausstellungen inhaltlich aneinander anknüpfen, vorhandene Positionen aufgreifen oder auch völlig neu formulieren und dabei wie im Wettbewerb

stehende Teilnehmer*innen einer Debatte aufeinander reagieren. Diese Etappen bilden für mich den Vorgang, in dem die Rolle von Ukiyo-e als Ausstellungsobjekt »ausgehandelt« wird. Und da sich dieser Prozess sprachlich über Zuschreibungen und Positionierungen vollzieht, spreche ich hier angelehnt an Foucaults Diskurstheorie von einem »Ausstellungsdiskurs«.

Foucault kritisiert die Theorie des erkennenden Subjektes, das sich über alle Dinge stellt, indem er in seinen Werken jene Produktions-, Macht- und Sinnverhältnisse sowie historisch-soziale Praktiken enthüllt, in denen sich Subjektivität als Erkenntnisform historisch erst konstituiert hat (Kammler 2014: 10). Ich finde die Idee des prekären Gebiets, in dem sich die Objektkonstitution nach Foucault abspielt, sehr hilfreich, um auch die Verhältnisse zu betrachten, aus denen japanische Holzschnitte als Ausstellungsobjekte hervorgehen. Mein Verständnis vom Ausstellungsfeld als Diskurs folgt Foucaults These, nach der Diskurse »als allgemeines Gebiet aller Aussagen […] systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen« (1973: 116). In Anlehnung an sein Konzept der Diskursanalyse begebe ich mich innerhalb der Ausstellungen japanischer Holzschnitte ebenfalls auf die Suche nach dem »Spiel der Regeln, die während einer gegebenen Periode das Erscheinen von Objekten möglich machen« (Foucault 1973: 50). Für die Beschreibung des Verbundes wiederum, in dem sich die involvierten Kräfte befinden, verwende ich unter Berücksichtigung der Akteur-Netzwerk-Theorie von Bruno Latour den Begriff des »Netzwerkes«. Latour argumentiert, dass Phänomene unserer heutigen Erfahrungswelt wie die Gesellschaft oder die Technik keinesfalls als fixe Entitäten zu begreifen sind, sondern aus heterogenen Netzwerken von menschlichen und nichtmenschlichen Agent*innen und Kräften bestehen, die er als »Akteure« bezeichnet (Belliger und Krieger 2006: 15–16, 20–23). Diese Akteur-Netzwerke wandeln sich ständig, indem sie neue Verbindungen knüpfen oder auflösen. Latours Theorie hat mich darin bestärkt, den Entstehungsprozess von Ukiyo-e-Ausstellungen als dynamischen Prozess der Verknüpfung von Rollen, Kräften, Interessen und Inhalten, der nie ganz abgeschlossen ist, zu verfolgen. Aus den Perspektiven Foucaults und Latours ergibt sich somit meine Auffassung von der Ausstellungsgeschichte als diskursives Netzwerk. Sie ermöglicht es mir, Bilder und Vorstellungen festzuhalten, die sich nicht auf einzelne Urheber*innen und Quellen zurückführen lassen, sondern in Zwischenräumen entstehen. Auf diese Weise gelangen assoziative Zuschreibungen, die aus Zusammenschlüssen unterschiedlicher Beiträger*innen im Ausstellungsfeld hervorgehen, ins Zentrum meiner Betrachtungen.

Die Heranreifung des populären Bildes der Ukiyo-e innerhalb der Ausstellungen spielt sich in einem dichotomen Kulturmodell ab, das von einem grundsätzlichen Unterschied zwischen dem »Westen« auf der einen und dem »Fernen Osten« mit seinen japanischen Kunstschätzen auf der anderen Seite ausgeht. Da Japan beziehungsweise japanische Kunstobjekte hier durchgehend als das Fremde konstruiert werden, das es von außen zu erschließen gilt, ordne ich meine Forschungen auch

in den Rahmen der Postkolonialen Theorie ein. Diese richtet ihren Fokus unter anderem auf Strukturen der Hierarchisierung von Kulturen, die aus ehemaligen imperialen Machtverhältnissen hervorgegangen sind. Im Zusammenhang mit meiner Forschungsfrage fuße ich meine Betrachtungen vor allem auf einen Aspekt der postkolonialen Theorien, das »Othering«. Dieses Begriffskonzept wird verwendet, um die Kategorisierung zwischen einem westlichen »Selbst« im Zentrum der Ordnung und dem davon in geografischer wie kultureller Hinsicht abgelegenen »Anderen« zu beschreiben (Ashcroft 2007: 18–21, 154–157). Das Othering setzt daher eine dichotome Kulturauffassung voraus, die in außerwestlichen Kulturphänomenen eine vermeintliche Andersartigkeit oder Exotik entdeckt und sich ebenfalls in der Herangehensweise an die Holzschnitte wiederfindet, und dies nicht nur im Westen, sondern auch in Japan (Ashcroft 2007: ebd[3].).

Bei den Holzschnitten aus der Edo-Zeit handelt es sich grundsätzlich um eine Kunstform mit einer starken Präsenz im Ausstellungsbereich, mit der viele Menschen in der Regel irgendetwas verbinden und von der ein sehr einheitliches Bild verbreitet ist. Die Geschichte, die über den japanischen Holzschnitt erzählt wird, klingt immer gleich und hat sich seit den Fünfzigerjahren nicht wesentlich verändert.[4] Laut dieser Erzählung entwickelte sich der Holzschnitt Mitte des 17. Jahrhunderts aus dem Buchdruck. Die gesamte Technik des Holzdruckes war bereits seit dem 13. Jahrhundert bekannt und geht auf die Produktion von Devotionalienbildern in buddhistischen Tempeln zurück. Illustrierte Bücher mit Sagen, Helden- und Liebesgeschichten, aus denen sich die Einzeldrucke entwickelten, die einen Ersatz für die teure Ukiyo-e-Malerei darstellten, waren seit Beginn des 17. Jahrhunderts besonders im städtischen Bürgertum verbreitet. Als Ereignis, das die Entwicklung dieser Kultur antrieb, gilt der grundlegende gesellschaftliche und politische Wandel, den der Kriegsfürst Tokugawa Ieyasu (1543–1616) durch die Einigung und Befriedung des Landes im Jahr 1603 nach Jahrzehnten des Bürgerkrieges einleitete. Das neu errichtete Edo, das heutige Tokio, wurde zur Reichshauptstadt des jungen feudalen Zentralstaates.

Das erste Mal in der Geschichte Japans kam es so zu der Herausbildung eines wohlhabenden städtischen Bürgertums (*chônin*), das eine neue volkstümliche Kul-

---

3 In der Zitation weiche ich von der gängigen Verwendung von »ebenda« (ebd.) ab und ersetze mit ebd. die Seitenzahl anstelle des Namens der Autor*in und des Erscheinungsjahres. Ich habe mich hierfür erschienen, da es im weiteren Textverlauf häufig mehrere Quellenangaben für eine Aussage gibt. In diesen Fällen würde die übliche Verwendung von ebd. zu unübersichtlichen Reihungen führen.

4 Ich berufe mich hier auf die Darstellungen über die Geschichte des japanischen Holzschnittes der Kunsthistorikerin Rose Hempel (1920–2009). Hempel verfasste ihre Einführung erstmalig 1957. Bis in die Neunzigerjahre wurde diese laufend im Rahmen von Ausstellungen aufgegriffen. Hempels Darlegung der historischen Hintergründe und technischen Bedingungen des Mediums bestimmt das Verständnis der Drucke bis heute.

tur erschuf, die auf Unterhaltung ausgerichtet war und seine mondänen Interessen spiegelte. Der Name dieser Kultur war »*ukiyo*« und die »Ukiyo-e« (»*e*« bedeutet »Bild« im Japanischen) wurden zu Bildern der Teilhabe an dieser. Die Ukiyo-e umfassten nicht nur Drucke, sondern auch prächtige Genremalereien, deren Maler auch Holzschnittkünstler waren und die sich neben dem Adel nur die reichsten Stadtbürger*innen leisten konnten. Da ich sperrige Begriffspaare wie Ukiyo-e-Drucke oder Ukiyo-e-Holzschnitte vermeiden möchte, verwende ich die Bezeichnung »Ukiyo-e« in meiner Arbeit zur Vereinfachung des Leseflusses bedeutungsgleich mit Holzschnitten. Der Begriff *ukiyo* an sich stammt ursprünglich aus dem Buddhismus und bedeutet in der aus der chinesischen Dichtung übernommenen frühen japanischen Poesie die unstete und leidvolle Welt des irdischen Daseins. In der Mitte des 17. Jahrhunderts erfuhr der Begriff jedoch eine Umdeutung, indem aus der transitorischen und leidvollen Welt eine »fließende« Welt wurde, deren Fokus auf Vergänglichkeit zum Impetus genommen wurde, die weltlichen Freuden zu genießen und sich treiben zu lassen.

»Ukiyo« war folglich die Welt der extravaganten Freuden des Stadtbürgertums, zu denen insbesondere der Besuch des Edel-Prostitutionsviertels Yoshiwara und das volksnahe Kabukitheater zählten. Die Ukiyo-e waren in verschiedene kulturelle und literarische Kontexte eingebunden, in denen sie in Kombination aus Bild und Text vielfältige Funktionen wie Parodie, Persiflage, Allusion, Kritik und Humor erfüllten. Einen großen Anteil nahmen unter anderem erotische Bilder mit pornografischen Darstellungen ein. Die Geschichte des japanischen Holzschnittes ist durch ständige technische Innovationen und Neuerungen in der Motivgestaltung geprägt, sodass sich ein Stil selten mehr als ein paar Jahrzehnte hielt, bis er von einer neuen Mode oder Technik abgelöst wurde. In der Kunstgeschichte werden heute rund dreißig Künstler namentlich hervorgehoben, die jeweils für besondere Errungenschaften des Mediums stehen, für die sie in ihrer Zeit sehr erfolgreich waren.

Zur Zeit der heute wohl populärsten Künstler Katsushika Hokusai (1760–1849) und Utagawa Hiroshige (1797–1858), die anhand ihrer Landschaftsdarstellungen mit einer völlig neuen Motivrichtung aufkamen, hatte das Medium bereits eine Krisenphase durchlebt. Die aufgrund machtpolitischer Unruhen und wiederholter Bauernaufstände unter Druck stehende Shogunatsregierung verabschiedete strenge Zensurgesetze, die politische Satire und zu sehr ausufernde Motive und Drucktechniken sanktionierte, was zu zeitweisen bis kompletten Verboten ganzer Bildgattungen führte. Auch wenn sich der Holzschnitt nach diesen Einschnitten weiterentwickelte, lautet die allgemeine Meinung, dass nach 1790 nie wieder die stilistische und technische Feinheit der »Klassischen Periode« (ca. 1750–1800) erreicht wurde, als deren letzter Repräsentant der »Chronist des Yoshiwara« Kitagawa Utamaro (1753–1806) gilt, der als ikonischer Künstler heute gleichwertig neben Hokusai und Hiroshige steht. Die rasch einsetzende Modernisierung in Folge der erzwungene Öffnung Japans zum Westen 1854 durch die Flotte des amerikanischen

Generals Matthew Perry brachte neue Drucktechniken und Medien mit sich und verdrängte den Holzschnitt allmählich aus der Gesellschaft. Mit den politischen und gesellschaftlichen Reformen der Meiji-Zeit verschwanden der Lebensstil und das Lebensgefühl der *ukiyo*. In illustrativer und berichterstattender Funktion lebte der Holzschnitt noch bis in die erste Dekade des 20. Jahrhunderts weiter. Von 1915 bis etwa 1940 erlebte die Holzschnitttechnik in den *shin-hanga* (»neuer Druck«), deren Motive stark von der Fotografie und europäischen Malerei beeinflusst waren, eine kurze, letzte Renaissance.

Obwohl sich diese Bewertung heute eingebürgert hat, treffen genau genommen weder auf die Erschaffer der Motive der Drucke noch auf die Erzeugnisse selbst die häufig pauschal angewandten Kategorien von »Kunst« beziehungsweise »Künstler« eindeutig zu. An dem Entwurf der Zeichnungen, auf deren Grundlage die Druckstöcke von Handwerkern angefertigt wurden, waren während der Existenz des Mediums Hunderte von Zeichnern beteiligt, die untereinander in Schulen organisiert waren. Der Druckvorgang selbst wurde vollständig von speziell ausgebildeten Handwerkern übernommen. Den bedeutendsten Part in der Produktion nahmen nicht die heute als »Künstler« bezeichneten Entwerfer der Vorlagen ein, sondern die Verleger, die in den Druckprozess investierten, vielversprechende Entwürfe aussuchten und die Druck-Erzeugnisse vertrieben. Der japanische Farbholzschnitt war ein hochgradig kommerzielles Gewerbe, Exemplare erschienen in Tausenderauflagen. Die Aufgabe der den Rang von Handwerkern besitzenden Künstler war daher, den Geschmack des Publikums zu treffen, das die günstig erwerbbaren Blätter zum Vergnügen sammelte. Aufgrund dieser Tatsachen reagierten japanische Kulturautoritäten zunächst sehr zurückhaltend auf die um die Jahrhundertwende aufkommende Begeisterung der Europäer*innen und Amerikaner*innen für die Holzschnitte, die in Japan nicht wertvoller als Postkarten waren.

Dies ist, in verkürzter Form dargestellt, die Geschichte des japanischen Holzschnittes, wie sie beständig auf Museumswebsites, in Ausstellungskatalogen, Rezensionen und Journalartikeln wiederholt wird. Diese sich regelmäßig reproduzierende Erzählung sorgt dafür, dass heute ein relativ statisches Bild mit den Ukiyo-e verbunden wird, das bei jeder Ausstellung erneut rezitiert wird. In meiner Arbeit werde ich nachverfolgen, wie diese Überzeugungen von Ukiyo-e als ikonische japanische Kunstform entstanden sind, und so Erklärungen auf die Frage finden, warum heute auf eine bestimmte Weise über die Holzschnitte gedacht wird. Insbesondere interessieren mich dabei drei Aspekte, die meinen Beobachtungen nach den allgemeinen Eindruck von den Holzschnitten im Westen bestimmen.

Ich habe festgestellt, dass im Grunde genommen immer dieselben drei bis vier Künstler gezeigt und erwähnt werden, obwohl Dutzende Kandidaten mit ähnlich bedeutenden Leistungen bekannt sind. Ebenso ist mir das wiederkehrende rätselhafte Darstellungsmuster aufgefallen, das besagt, dass die Drucke eine Welt zeigen würden, die reizvoll fern, aber gleichzeitig auch nah ist. Besonders erstaunlich

war für mich schließlich die Entdeckung, dass es spezielle Eigenschaften zu geben scheint, welche die Drucke dazu qualifizieren, als Vorläufer populärkultureller Medien wie Manga und Anime herzuhalten. Diese Punkte, die irgendwie aus der gängigen Geschichte über den japanischen Holzschnitt herausfallen, machen heute einen wesentlichen Teil dessen aus, was man sich unter einem japanischen Holzschnitt vorstellt. Wenn aber das, was klassischerweise als Erzählung über die Entwicklung des japanischen Holzschnittes herangezogen wird, keinen Aufschluss über die Herkunft dieser Annahmen bietet, dann muss es irgendwo anders Stimmen und Dynamiken geben, die Ukiyo-e dafür ausstatten, diese Rollen gegenüber der Öffentlichkeit einzunehmen.

Wie ich in dieser Arbeit zeigen werde, spielen sich die Zuschreibungen und Sinngenerierungen, welche die Ukiyo-e betreffen, nicht in gegensätzlichen Kategorien ab, die sich als »innerhalb« oder »außerhalb« des Ausstellungsfeldes beschreiben ließen. Vielmehr vollzieht sich die Herausformung von japanischen Holzschnitten als Ausstellungsgut innerhalb eines weitverzweigten Netzwerkes, das sich über die Zeit von einem Ausstellungsereignis zum nächsten transformiert, neue Teilnehmer*innen einlädt und sich dabei in seinen Zielen und Erscheinungen ständig verlagert, während es gleichzeitig Linien der Kontinuität aufbaut. In meiner Untersuchung verfolge ich die bedeutendsten Verschiebungen und transformativen Momente innerhalb der Ausstellungen, die ich als ursächlich für das populäre Bild japanischer Holzschnitte betrachte, das in der Gegenwart zirkuliert. Jedes meiner Kapitel konzentriert sich damit auf einen dieser Umbrüche, in deren Folge Ukiyo-e anhand neuer Merkmale hervortreten und mit spezifischen Rollen ausgestattet werden. Ein wichtiges begriffliches Werkzeug, um diese Trendwenden auf inhaltlicher Ebene zu erfassen, ist dabei das des »Narratives«. Angelehnt an die Theorie der Narratologie sind Narrative für mich wiederkehrende Erzählmuster oder erzählerische Darstellungen, die Inhalte auf eine verkürzte, anschauliche Form vermitteln und komplexe Zusammenhänge in eine markante »Story« verpacken. Wie ich demonstrieren werde, prägen solche Narrative die Art und Weise, wie die Ausstellungsorganisator*innen mit der Öffentlichkeit kommunizieren, in hohem Maße.

Meine Analyse beginnt im zweiten Kapitel mit einer Nachzeichnung der Rezeptionsgeschichte der Holzschnitte um den Zeitpunkt ihrer Entdeckung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bereits in den ersten Jahrzehnten der Beschäftigung mit den Ukiyo-e, mit der die Phase des Japonismus anbrach, lässt sich ein bestimmter Personenkreis identifizieren, dessen Äußerungen und Entscheidungen die Grundlage für die Laufbahn der Ukiyo-e als beliebtes Ausstellungsgut in Amerika und Europa legten. In einer Verfolgung der frühen Laufbahn der Holzschnitte als Sammlungs- und Ausstellungsgut zwischen 1860 und 1920 werde ich diejenigen Darstellungsmuster und Autor*innen herausstellen, welche die spätere Wahrnehmung der Drucke und deren Status in der Kunstwelt nachhaltig prägen sollten.

Das dritte Kapitel setzt in der Mitte der Fünfzigerjahre des 20. Jahrhunderts ein. Zu dieser Zeit erschienen japanische Holzschnitte das erste Mal wieder zögerlich auf dem Ausstellungsparkett, nachdem sie in der Zeit während und zwischen den Weltkriegen weitgehend an Popularität verloren hatten. Während die großen internationalen Institutionen, die Ukiyo-e-Bestände besaßen, noch größtenteils inaktiv waren, übernahmen private Sammler die Wiedereinführung der Drucke von Orten aus, die aus heutiger Sicht peripher erscheinen. Dieses noch relativ übersichtliche Milieu an involvierten Parteien nehme ich zum Anlass, um die theoretische Grundlage meiner Untersuchung, die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) von Bruno Latour, an den beteiligten Individuen und Organisationen beispielhaft zu erörtern. Ich werde erklären, warum der Planungsvorgang und die öffentliche Platzierung einer Ausstellung der ANT nach als gemeinsames Produkt der ineinandergreifenden Kräfte, Akteur*innen und Netzwerke aufgefasst werden können. Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der Identifizierung narrativer Strukturen, welche die Ukiyo-e als Bilder einer gleichzeitig nahen wie fernen Welt vermitteln.

Auf der Grundlage dieser neu entwickelten Perspektive, die im Ausstellungsdiskurs nach spezifischen Akteur*innen und Allianzen sucht, lassen sich im folgenden vierten Kapitel, das die Siebzigerjahre betrachtet, die zentralen Umbrüche identifizieren, die das Ausstellungsfeld in eine völlig neue Richtung lenkten. Große amerikanische Institutionen, die aus historischen Gründen Halter weltweit bedeutender Bestände an Holzschnitten sind, traten das erste Mal mit inhaltlich anspruchsvollen Projekten hervor, mit denen japanische Holzschnitte das Parkett groß angelegter Ausstellungsformate eroberten. Parallel verschob sich der Expert*innen-Diskurs ebenfalls in die angloamerikanischen Länder. Der Schub, den Präsentationen von Ukiyo-e in den Siebzigerjahren erfuhren, ging dabei mit einem generellen Aufschwung im Museumssektor einher, durch den der Ausstellungsbesuch zur breiten Freizeitbeschäftigung wurde.

Diese Entwicklungen stellen jedoch nur einen Teil der Faktoren dar, welche die Initiativen in den kommenden Jahren in ihren Themen immer zugänglicher, schillernder und massentauglicher werden ließen. In den Achtzigerjahren, die das fünfte Kapitel abdeckt, war Japan zu einer global agierenden Wirtschaftsmacht aufgestiegen, deren Kultur im Westen eine große Welle der Neugier auslöste. Im Rahmen einer mit Nachdruck betriebenen Kulturdiplomatie verbreitete die japanische Seite selbst proaktiv kulturelle Idealbilder. In diesem Zusammenhang erhielten japanische Holzschnitte ihre vorerst umfangreichste Rolle als Ausstellungsobjekte, indem sie zu Botschaftern von Japan als Ganzes erhoben wurden. Innerhalb dieses Kapitels werde ich darlegen, wie das kulturelle Selbstbild Japans und die Inhalte der Ausstellungen, die sich beide auf die Edo-Zeit bezogen, miteinander korrelierten. Ebenso werde ich dem Beliebtheitsschub nachgehen, den die Ukiyo-e erfuhren, indem die Medien und Organisator*innen auf einmal viele Parallelen zu modernen massenmedialen Erzeugnissen wie Zeitschriften, Werbung oder Comics entdeckten.

Das sechste Kapitel, das sich mit den Neunzigerjahren befasst, ist in einem Feld lokalisiert, in dem sich eine Ausstellungslandschaft herausgebildet hat, deren Initiativen in ihren Dimensionen bereits den Formaten entsprechen, die heute verbreitet sind. Die Konjunktur des Themas Japonismus in der Kulturwelt sorgte dafür, dass großformatige Ukiyo-e-Ausstellungen nun auch auf internationaler Ebene florierten. Mein besonderes Interesse gilt in diesem Kapitel den Themen und Namen, die im Rahmen von Blockbuster-Ausstellungen, die in diesem Jahrzehnt neu aufkamen, in den Fokus gerieten. Ich werde betrachten, welche Aspekte an den Namen Hokusai, Hiroshige und Utamaro sowie dem Thema des kosmopolitischen Edos als spannend und glanzvoll empfunden wurden, und den generellen Annahmen hinterhergehen, die diese Wahrnehmungen förderten.

Die eineinhalb Jahrzehnte ab dem Jahr 2000 bilden im siebten Kapitel den Schlusspunkt der chronologischen Linie, anhand derer ich die zentralen Umbrüche, die seit den Fünfzigerjahren das öffentliche Bild der Holzschnitte geformt haben, nachverfolge. Nach der Jahrtausendwende boomten Ausstellungen, die eine Art Genealogie zwischen den Holzschnitten und den japanischen Populärkulturprodukten Manga und Anime begründeten. Diese Projekte wurden zu zentralen Foren einer völlig neuartigen Auffassung der Holzschnitte, der zufolge die Drucke nun selbst als populärkulturelles Medium galten. Ausstellungen, die bestimmte Künstler zu Vorfahren der Comics designierten, verzeichneten in diesem Umfeld große Erfolge. Ich werde zeigen, welche diskursiven Mechanismen diese überraschende Einheit zwischen Ukiyo-e und populärkulturellen Medien produzierten. Dabei wird sich herausstellen, dass die vermeintliche Verwandtschaft zwischen Holzschnitten und Manga sich aus der gleichen Dialektik aus Ferne und Nähe speist, die von Beginn an im Ausstellungsdiskurs besteht.

Japanische Holzschnitte repräsentieren also nicht einfach nur ihre eigene Geschichte, sie erfüllen auch ganz bestimmte Rollen in der Gesellschaft und tragen spezifische Bedeutungen für die jeweilige Gegenwart, in der sie gezeigt werden. Im Fazit werde ich daher diskutieren, welche konkreten Chancen, aber auch kritische Seiten das Ausstellen japanischer Holzschnitte aufgrund der vielen Projektionen, welche die Drucke bedienen und fördern, heute mitbringt. Wie ich darlegen werde, wirken sich bestimmte Gesichtspunkte durch ihr essenzialisierendes Potenzial und ihre ideologische Färbung auf die Inhalte der Ausstellungen aus. Ich werde daher Strategien für Kurator*innen aufzeigen, anhand derer sowohl die Chancen genutzt als auch die heiklen Punkte in Ausstellungen sinnvoll integriert werden können. Denn meiner Einschätzung nach bietet gerade die Diskussion dieser »Stolpersteine« die Möglichkeit, zu einem neuen, reflexiven Modell des Ausstellens zu gelangen, das seine eigenen Bedingungen kritisch hinterfragt und das sowohl für die Museumswelt als auch für die Forschung neue Perspektiven bietet.

In dieser Arbeit möchte ich eine Lücke schließen, die auf zweifache Weise besteht: Zum einen werde ich die Rezeptionsgeschichte der japanischen Holzschnitte

im Westen in Ausstellungen komplementieren, die seit den Fünfzigerjahren noch ungeschrieben ist. Zum anderen werde ich ein analytisches Modell entwerfen, durch das man populäre Bilder, die über Kunstformen zirkulieren, erfassen kann. In dieser Reise ins bekannte Fremde rege ich die Leser*innen dazu an, sich auf eine Perspektive auf das Ausstellen einzulassen, die auf den ersten Blick vielleicht unvertraut erscheint. Wer eine Wanderung auf den sicheren Pfaden der klassischen Ausstellungsanalyse erwartet, soll vorgewarnt sein – denn es ist das unerschlossene Terrain der Zuschreibungen, Assoziationen und Imaginationen, in das ich hier vorstoßen werde. Die spektakulären Landschaften Hiroshiges, Hokusais Ansichten des Fuji, die Schönheiten aus den Vergnügungsvierteln von Utamaro oder Kuniyoshis abenteuerliche Heldenszenen – ich werde offenlegen, was uns in diesen Bildern über japanische Holzschnitte denken lässt, und dabei eine Linie freilegen, die bis zu den ersten Begegnungen mit den Holzschnitten durch die Japonisten zurückreicht.